

В.С. МОВЧАН

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник



В. С. МОВЧАН

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник



Київ
"ЗНАННЯ"
2011

УДК 111.852.09111.85
ББК 87.887.87
М74

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(лист № 1/11-3572 від 29 квітня 2010 р.)*

Рецензенти:

В. К. Ларіонова — доктор філософських наук, професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

М. В. Кашуба — доктор філософських наук, професор Львівського національного університету імені Івана Франка;

Л. В. Краснова — доктор філологічних наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Відповідальний за випуск — професор В. Г. Скотний

Мовчан В. С.

М74 Естетика: Навч. посіб. — К.: Знання, 2011. — 527 с.
ISBN 978-966-346-690-3

Навчальний посібник містить систематизований виклад історії та теорії естетики як філософської науки, що розглядає закономірності становлення і вияву чуттєвої культури людства й особистості, своєрідність естетичного відношення до світу в оцінно-переживаючій і творчо-формуючій діяльності, закріплену в системі форм естетичної свідомості (естетичні почуття, смаки, ідеал), у категоріях (прекрасне, піднесене, трагічне, комічне), в мистецтві. Досліджено виховний вплив мистецтва на особистість. Уперше розкрито закономірності становлення та історичного розвитку української естетики.

Для студентів вищих навчальних закладів, викладачів, аспірантів, науковців, усіх, хто цікавиться проблемами естетики.

УДК 111.852.09111.85
ББК 87.887.87

ISBN 978-966-346-690-3

© В. С. Мовчан, 2011
© Видавництво “Знання”, 2011

ЗМІСТ

ВСТУП	9
ВСТУП ДО ЕСТЕТИКИ	11
Тема 1. Предмет і завдання естетики як науки.....	12
1.1. Зміст поняття “естетика”	12
1.2. Історія становлення предмета естетики	14
1.3. Проблематика й основні завдання естетики як науки.....	18
1.4. Естетика — філософська теорія виховання	21
Список літератури.....	26
Запитання для самоперевірки.....	26
РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ	
ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ	27
Тема 2. Витоки та джерела найдавніших естетичних уявлень	28
2.1. Метафізика естетичного.....	28
2.2. Становлення історії естетики та її основні проблеми	30
2.3. Естетичні елементи в культурі первісної доби	32
2.4. Естетичні уявлення народів Давнього Сходу	35
2.5. Праукраїнці про красу світу: генеза уявлень.....	39
Список літератури.....	41
Запитання для самоперевірки.....	42
Тема 3. Антична естетика: закономірності розвитку, основні ідеї	43
3.1. Об’єктивні підстави становлення античної естетики	43
3.2. Основні закономірності розвитку естетичної теорії	44

3.3. Ідеї естетики античних натурфілософів.....	46
3.4. Естетика софістів і Сократа	49
3.5. Естетика Платона	51
3.6. Естетика Арістотеля.....	55
3.7. Естетика доби еллізму	59
3.8. Естетика неоплатонізму.....	62
Список літератури.....	65
Запитання для самоперевірки.....	66
Тема 4. Естетика Середньовіччя	67
4.1. Духовні передумови естетики Середньовіччя	67
4.2. Естетичні ідеї у філософській патристиці	69
4.3. Естетика раннього західноєвропейського Середньовіччя	73
4.4. Західноєвропейська естетика пізнього Середньовіччя	78
4.5. Візантійська естетика.....	81
4.6. Естетика Київської Русі.....	85
Список літератури.....	89
Запитання для самоперевірки.....	90
Тема 5. Естетика доби Відродження	91
5.1. Загальні тенденції розвитку естетики Відродження	91
5.2. Естетичні ідеї раннього гуманізму	93
5.3. Естетика ренесансного неоплатонізму.....	100
5.4. Естетика митців Високого Відродження.....	106
5.5. Естетичні ідеї ренесансної натурфілософії.....	109
5.6. Естетика маньєризму	112
5.7. Естетичні ідеї українського Передвідродження.....	114
Список літератури.....	117
Запитання для самоперевірки.....	118
Тема 6. Естетика доби раціоналізму та Просвітництва в Європі	119
6.1. Загальні тенденції розвитку естетики XVII—XVIII ст.	119
6.2. Естетика бароко.....	121

6.3. Естетика класицизму	126
6.4. Естетика англійського Просвітництва	127
6.5. Естетика Просвітництва у Франції	133
6.6. Естетика Просвітництва в Німеччині: виокремлення в самостійну науку	139
6.7. Естетичні ідеї в культурі України XVII—XVIII ст.	143
Список літератури.....	149
Запитання для самоперевірки.....	150
Тема 7. Німецька класична естетика	151
7.1. Класична німецька естетика: загальні закономірності	151
7.2. Естетика І. Канта.....	152
7.3. Естетика Ф. Шіллера.....	158
7.4. Естетика Й. Фіхте	161
7.5. Естетика німецького романтизму	163
7.6. Естетика Ф. Шеллінга	170
7.7. Естетика Г. Гегеля	174
Список літератури.....	180
Запитання для самоперевірки.....	181
Тема 8. Естетика XIX—XXI ст.: закономірності розвитку	182
8.1. Загальні закономірності естетики Новітнього часу	182
8.2. Естетика класичного реалізму	184
8.3. Естетика ірраціоналізму	195
8.4. Естетика позитивізму	204
8.5. Естетика XX ст.: загальні закономірності.....	211
8.6. Естетика радянського періоду.....	218
8.7. Естетика постмодернізму	222
Список літератури.....	226
Запитання для самоперевірки.....	228

РОЗДІЛ II. ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ	229
Тема 9. Метакатегорія “естетичне”	230
9.1. Поняття “естетичне”: зміст, сутність	230
9.2. Генеза естетичної здатності	236
9.3. Символічно-образна природа естетичного.....	250
9.4. Типи символів та рівні естетичної свідомості	252
9.5. Евристичний потенціал естетичного	254
9.6. Метакатегоріальний статус поняття “естетичне”	257
Список літератури.....	260
Запитання для самоперевірки.....	261
Тема 10. Естетична свідомість: закономірності становлення, форми виявлення	262
10.1. Естетична структура свідомості	262
10.2. Естетична свідомість як специфічна форма свідомості.....	267
10.3. Естетичні почуття: генеза, закономірності виявлення.....	271
10.4. Естетичний смак: типи смаків, закономірності виявлення.....	276
10.5. Естетичний ідеал: сутність, своєрідність форм виявлення.....	283
10.6. Естетична теорія: закономірності становлення.....	287
Список літератури.....	291
Запитання для самоперевірки.....	292
Тема 11. Естетичне пізнання. Категорії естетичного відношення	293
11.1. Специфіка категоріального знання в естетиці	293
11.2. Категорія “прекрасне”: генеза, сутність, діалектика реальності та ідеалу	298
11.3. Категорія “піднесене”: сутність, закономірності становлення	305
11.4. Категорія “трагічне”: історія становлення. Діалектика трагічного і героїчного.....	310
11.5. Категорія “комічне”: сутність, змістовність форм. Естетична міра комічного	318
Список літератури.....	325
Запитання для самоперевірки.....	326

Тема 12. Мистецтво як вид естетичної діяльності та форма суспільної свідомості.....	327
12.1. Естетичні принципи аналізу мистецтва.....	327
12.2. Мистецтво у системі естетичної діяльності	333
12.3. Закономірності мистецтва як духовної діяльності	339
12.4. Генеза мистецтва	343
12.5. Мистецтво — форма суспільної свідомості	347
12.6. Мистецтво — специфічний вид духовного досвіду.....	350
Список літератури.....	357
Запитання для самоперевірки.....	357
Тема 13. Художньо-образна мова мистецтва	359
13.1. Твір мистецтва як художнє ціле.....	359
13.2. Предмет і матеріал мистецтва	364
13.3. Природа та сутність художнього образу	372
13.4. Символічний характер художньої образності.....	379
13.5. Типізована та індивідуалізована образність мистецтва	384
13.6. Діалектика форми і змісту в мистецтві.....	387
Список літератури.....	390
Запитання для самоперевірки.....	390
Тема 14. Видове багатство мистецтва	392
14.1. Види мистецтва як система	392
14.2. Принципи класифікації мистецтва.....	394
14.3. Образотворчі мистецтва	399
14.4. Виразальні мистецтва	408
14.5. Синтетичні мистецтва	416
14.6. Естетичне призначення мистецтва	424
Список літератури.....	429
Запитання для самоперевірки.....	431

Тема 15. Митець — суб'єкт художньої творчості	432
15.1. Закономірності художньо-творчого процесу	432
15.2. Природа художньо-формуючої здатності: талант і геніальність	439
15.3. Особистість митця.....	445
15.4. Митець і художня школа	448
15.5. Митець і суспільство	453
Список літератури.....	457
Запитання для самоперевірки.....	458
Тема 16. Закономірності історичного життя мистецтва	459
16.1. Методологія аналізу історії мистецтва	459
16.2. Художні стилі — найзагальніше поняття системи “мистецтво”	464
16.3. Художні напрями та течії: закономірності становлення та вияву	476
16.4. Методи у мистецтві. Реалізм як художній метод.....	491
16.5. Поняття прогресу мистецтва	498
Список літератури.....	501
Запитання для самоперевірки.....	502
Тема 17. Суспільство, мистецтво, духовний світ особи	503
17.1. Суб'єкт естетичного переживання мистецтва	503
17.2. Мистецтво та суспільне життя	509
17.3. Мистецтво і моральне виховання	517
Список літератури.....	522
Запитання для самоперевірки.....	522
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	524

ВСТУП

Основна мета нашої книги — розкрити важливість естетичної теорії для творчої організації людського життя: життя красою світу та красою, створеною людським генієм. Естетична теорія відкриває життя у його справжній цінності: виразній і доцільній красі природних форм, красі людських відносин та красі внутрішнього світу людини. Відтак вона вириває з буденності існування, налаштовуючи на досконалість, і тим самим змінює погляд на цінності життя.

Життя красою світу впродовж століть було визначальним у ставленні до нього. У сучасному світі, зорієнтованому на споживацтво, змінюється розуміння цінностей: не краса, а ринкова вартість речей стає ідолом сучасної людини, спричиняючи збіднення людських почуттів, інтелекту. Гуманістично зорієнтована культура прагне вирвати людський дух з небуття — зі сну розуму і сповнити його потребою активного життя красою. Людина, яка бачить світ сповненим виразної життєвості, активно освоює його, тому діяльно, творчо присутня у ньому. На шляху духовного життя вона *осмислює закони краси і вчиться діяти згідно з ними*, отримуючи насолоду від діяльності.

Отже, особистість діє вільно, її діяльність зумовлена духовною потребою, а предмет, що має втілювати творчі прагнення, усвідомлюється як самоцінний. Така діяльність і є *творчою*.

Особливо цінним джерелом формування духовного досвіду є мистецтво у тих його здобутках, що визначилися як класичні й упродовж століть хвилюють людську душу, надихають розум на осмислення таємниць художності. Наш розум і почуття не просто відгукуються на красу, а *живляться* нею, *організуються* її досконалістю, сповнюючись *повноти буття* в красі. Краса мистецтва, як і краса світу загалом, показує людині шлях до себе самої, щоб жити образами небайдужості та *переживати своє переживання* цих образів. Останнє означає, що ми прагнемо *пізнати* наші *почуття*, з'ясувати причини особливого ставлення до чуттєво сприйнятливих виявів світу, тобто вчимося жити не миттєвостями світу цього, а неминущими цінностями. Краса людських стосунків, краса предметності, краса побуту, краса у ставленні до навколишнього світу та до себе самих, творення мистецьких скарбів — ось предметне поле естетичної теорії. Відтак своїм змістом та метою вона вважає формування *неповторної людської особистості*. Тому естетика й основний її предмет — мистецтво — постають справжньою сферою *вільного самоздійснення* людини. Саме естетика та мистецтво спрямовані на актуалізацію творчих умінь, щоб допомогти людині сповнитися відчуття власних творчих можливостей, а отже, самоповаги, усвідомлення необхідності власного буття в цьому світі.

Естетика пропонує не втечу від реальності в умовний світ ідеальної досконалості, а відкриває можливості вдосконалення *реального світу* через удосконалення духовного світу особистості, що, як така, здатна формувати життя за законами краси, долати потворність та обмеженість. Оволодіння світом краси озброює нас *критеріями* ставлення до реальності.

Ми вже зазначали, що теорія естетики покликана відкрити людині шлях *до себе самої*, тобто формувати потребу та здатність жити доцільною у собі красою світу, багатючими здобутками культури, осмислюючи і переживаючи їх як світ власного буття. У вільному сприйнятті досконалості людина по-справжньому здійснює себе як вільна особистість та утверджується як творче начало світу.

Отже, видання має на меті, по-перше, показати історію розвитку естетичної теорії — невід'ємної складової філософського знання — та засвідчити широкий інтерес філософії до проблем естетики — важливої її складової. По-друге, розкрити естетичні засади логічного та чуттєвого начал людського духу як такі, що організовані логікою доцільного, розумно визначеного, інтелектуально й практично формуючого способу людського буття. По-третє, дослідити естетичну природу творчих здібностей і засоби їх об'єктивації у різних видах практичного та художнього формування, в тому числі у формах закріплення закономірного у відносинах людства зі світом, у системі понять прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного на підставі критерію досконалості. По-четверте, розкрити закони художньої діяльності й історичного життя мистецтва в його закономірностях; відтак теорія естетики виявляє *самоцінний* характер художньо-творчої діяльності й утверджує *творчу сутність людини*. По-п'яте, показати багатство духовних скарбів у художньо досконалих творах мистецтва, створених упродовж історії людства з метою спонукати особистість до *свідомого спілкування* з його красою. Це шлях до творчого самоздійснення в красі людських відносин згідно з законами єдності доцільного та красивого. Зрештою, це передумова активізації творчих потенціалів до художньої діяльності, адже у кожній людині вони наявні більшою або меншою мірою. Пошосте, довести, що метою естетики постає людська особистість як *суб'єкт творчості*.

Навчальний посібник містить виклад класичної естетики, творчого доробку сучасної естетичної теорії, зокрема української, а також авторські напрацювання в галузі естетичної теорії у процесі викладання курсу естетики.

ВСТУП ДО ЕСТЕТИКИ

Тема 1. Предмет і завдання естетики як науки

Тема 1

ПРЕДМЕТ І ЗАВДАННЯ ЕСТЕТИКИ ЯК НАУКИ

- 1.1. Зміст поняття “естетика”
- 1.2. Історія становлення предмета естетики
- 1.3. Проблематика й основні завдання естетики як науки
- 1.4. Естетика — філософська теорія виховання

1.1. Зміст поняття “естетика”

Поняття “естетика” увійшло до системи філософського знання для означення науки, що досліджує закони емоційно-інтелектуального ставлення людини до дійсності та закономірності його об’єктивації в предметно-практичній, теоретичній і художній діяльності відповідно до мірок виду. Предметом естетики є *виразні форми дійсності*, зокрема мистецтво, що мають безпосередню цінність для почуттів. Одне з прийнятих визначень естетики: “наука про становлення чуттєвої культури людини” [2, с. 7].

Назва науки походить від давньогрецького слова “айстезис” (лат. *aisthtikos* — почуттєвий), що дослівно означає: “сприймаю почуттями”. Уперше це слово для назви науки про чуттєве пізнання ввів в ужиток німецький філософ-просвітитель Олександр Баумгартен у середині XVIII ст. Він розглядав естетику як науку про “чуттєво-пізнавану досконалість” і науку про “досконалість чуттєвого пізнання” [3, с. 455], тобто естетику вважаючи нижчою сходинкою пізнання, а логіку — його вищою сходинкою (причому закономірності пізнавального процесу на обох названих рівнях споріднені). Обґрунтовуючи цінності почуттів, О. Баумгартен дотримувався ідей Г. Ляйбніца, що пропонував розрізнати у духовному світі людини три сфери: розум, волю, почуття, оскільки кожна заслуговує самостійного філософського дослідження. Якщо етика (сфера дії волі) та логіка (сфера розуму) виокремилися в самостійні галузі філософського знання (в добу елінізму у працях філософів-стоїків), то вчення про почуття не здобуло такого статусу. О. Баумгартен у праці “Філософські роздуми про деякі питання стосовно поетичного твору” (1735) вперше висуває ідею естетики як філософської науки. У праці “Метафізика” (1739) також містяться окремі параграфи, що розглядають проблеми естетики. У 1750 р. вийшла друком його праця “Естетика” (перша частина); друга частина, яка не була завершена внаслідок смерті автора, побачила світ 1758 р. У названих працях проблеми естетики набули ґрунтового осмислення.

Баумгартен уперше визначав чуттєве пізнання як “аналог розуму”, як “нижчу логіку”, вкладаючи у це поняття значно багатший зміст, аніж “просто пізнання з допомогою органів чуттів”. У поняття “аналог розуму” він укладає такі здібності, як гумор (здатність знаходити відповідності), гостроту думки (здатність знаходити відмінності), чуттєву пам’ять, уяву і под. У часи О. Баумгартена дослідники простежували відмінності між емоціями та почуттями, тому в його працях “чуттєве пізнання” охоплює також світ емоцій. (Розрізнення емоцій і почуттів здійснили сучасники О. Баумгартена І. Тетенс та М. Мендельсон, що ввели відповідні поняття: *Empfindung* — відчуття; *Empfindnis* — почуття).

О. Баумгартен мав на меті науково пояснити природу прекрасного, тобто досконалого “чуттєвого пізнання”. Тут важлива роль належала віднайденню законів *краси пізнання* — законів пізнавальної діяльності, що відповідає поняттю внутрішньої узгодженості духовних структур у пізнавально-переживальному ставленні людини до дійсності. Він також прагнув сформулювати найзагальніші закони художнього формування (художньої “технології”), яка проклала б шляхи для спеціальних технологій, — теорію окремих видів мистецтва (риторики, поезики, теорії музики та ін.), а це шлях формування художніх феноменів, котрі містять у собі об’єктивні підстави для узгодженості відношення духовних структур сприймаючого суб’єкта. О. Баумгартен визначає об’єкт естетики у такий спосіб: “чуттєво сприймані знаки чуттєвого” [3, с. 452]. Тобто, це феномени, що як такі сприймаються у своїй чуттєво даній повноті, а отже, “призначені” діяти на уяву, пам’ять, розсудок. Їх якісна визначеність виявляє себе у гармонії духовних структур людини, не зумовлюючи їх суперечності, причому вони збуджуються до активної роботи предметом, який надихнув їх на взаємодію, на активне формування його ідеального образу уявою сприймаючого суб’єкта.

О. Баумгартен наголосив на нетотожності естетики та мистецтва, хоча й зазначив їх близькість. В естетиці він вбачає *науку*, здатну озброювати мистецтво *принципами* (подібно до психології). Як і логіка, вона поділяється, поперше, на теоретичну, що дає загальні настанови, по-друге, на практичну естетику, прикладну. Стосовно теоретичної, то вона дає такі настанови: про речі та предмети думки (евристика); про чіткий порядок думки (методологія); про знаки прекрасно мислимих предметів, тобто про володіння мовою предмета відношення (семіотика).

Мета естетики, згідно з О. Баумгартеном, — *досконалість* чуттєвого пізнання, що, як така, є красою. Краса чуттєвого пізнання — це “взаємна узгодженість думок, співвіднесена з чимось одним, яка постає феноменом” [3, с. 455]. Доцільно розрізняти красу речей, думок і красу пізнання. Естетика — перша і головна складова *краси пізнання*. *Об’єктом* пізнання естетики є краса предметів, чуттєва даність явищ і думок. Важливий висновок автора про те, що “потворні предмети як такі можуть мислитися прекрасно, а прекрасні — потворно” [3, с. 455]. Йдеться про систематизуючі здібності чуттєвого пізнання, що вирізняє у предметах порядок, узгодженість частин, розташування.

Універсальна краса чуттєвого пізнання — це злагоджений порядок, завдяки чому ми споглядаємо прекрасно мислимі речі, тобто злагода внутрішня та з речами. Тут важливий наголос на взаємодії чуттів, які надають нам злагоджені, гармонійні *образи* предметів, і злагода нашого мислення про ці речі, що утворюють універсальну красу й досконалість усякого пізнання. Універсальні здібності пізнання, зумовлені багатством якостей пізнавального відношення та пов'язані з узгодженістю всіх елементів пізнавальної здатності, злагодою їх з предметами мислення, котрі створюють красу пізнання, — це і є *краса мислення*. Тому сфера чуттєвого пізнання має свої закони.

Отже, ми з'ясували, що поняття “естетика” відображає складний духовний феномен, який поєднує у собі гармонійність духовних структур людини (красу мислення), досконалість речей і явищ, котрі постають предметом мислення, і досконалість способів втілення в образах (знаках) прекрасно мислимих предметів. О. Баумгартен започаткував також тенденцію визначати естетику як філософію художньої творчості.

1.2. Історія становлення предмета естетики

Виокремлення естетики, як уже згадувалося, відбулося в середині XVIII ст. завдяки, насамперед, працям О. Баумгартена. Водночас у надрах філософії естетика існувала з глибокої давнини. Давньогрецька філософія першою усвідомила вагомість емоційно-небайдужого сприйняття світу та ставлення людини до нього, вбачаючи у цій здатності людини велику духовну цінність. О. Лосев, уточнюючи поняття “айстезис”, пропонує розуміти його як “чуттєве відчуття”. Його латинський відповідник — поняття “сенсус” (*sensus*) означає “відчуття дотику”, тобто чуттєво-відчуттєве сприймання. На думку О. Лосева, обидва поняття означають “все духовне, все душевне — і почуття, і настрої, і намір, і прагнення, і будь-які почуття, які лише можна собі уявити” [7, с. 166]. Поряд з цими поняттями сформувалися також грецькі терміни “естаномай”, “естесі”, “естаноме”, що відповідали поняттю “почуття” й одночасно відображали індивідуальне людське ставлення до предметів [2, с. 7].

Предмет естетики в процесі історичного розвитку чуттєвості зазнавав суттєвих змін. Уже давні греки усвідомлювали всепроникний характер людської небайдужості, простежуючи в ній величезну цінність. Світ вони розуміли як одухотворений матеріально-чуттєвий космос з властивими йому гармонійною, співрозмірною життєвістю, ритмічною оформленістю, що становить величну і доцільну в собі, *красиву цілісність*. Відповідно, предметний світ у ньому щоразу являє собою нероздільну єдність ідеї речі та її матеріальної структури. Змістовний і матеріальний способи життєвості утворюють гармонійну цілісність речі, єдність її сутності та вияву. Саме на цій підставі правомірно, як вважає О. Лосев, стверджувати, що вся антична філософія, зрештою, є не що інше, як естетика [8, с. 183—184]. Людська діяльність, зокрема художнє формування, розглядалися як наслідування (мімесіс) краси космічного цілого,

покликаного не порушувати загальної гармонії світового цілого. Крім цього, будь-яке формування вбачалося і поставало формуванням на засадах краси, тому технічне й естетичне почало у ньому існують органічною цілісністю (на відміну від сучасної цивілізації, де названі сфери розійшлися між собою).

На етапі переходу від міфологічної свідомості до рефлексивної й у подальшому періоді естетика зосереджує основну увагу на з'ясуванні питання про співвідношення ідеї та матерії. Ця проблема постає смисловим центром дослідницького інтересу. Проблеми краси визначаються важливою складовою античної філософії, що осмислює красу як *онтологічну* якість світу.

Іншою вагомою проблемою, яка досліджувала спрямованість філософії в русло естетичної проблематики, стала проблема мистецтва, що саме у Давній Греції почала виділятися в особливий предмет дослідницької уваги з двох причин. Перша — це осмислення мистецтва як особливого виду духовної діяльності, спрямованої на формування ідеальної предметності через *наслідування* (*mimesis*) чуттєво осяжних форм. Утверджуючись досвідом переживання в образах мистецтва, предмети небайдужості постають єдністю внутрішньої життєвості доцільних у собі форм та досвіду переживаючого ставлення до них (єдність ідеї й образу). Ще одна причина інтересу — “практичніша”. Це дослідження впливу мистецтва на почуття сприймаючого суб'єкта та формування їх досконалості змістом досконалих творів мистецтва. У добу античності з'явилася низка понять, що були визначальними для естетики й у подальшому. Це поняття *архетип* (грец. *arche* — початок, *typos* — образ) — першобраз, ідея, зокрема художня ідея; *асоціація* (лат. *associo* — з'єдную, пов'язую) — засіб художньої виразності; *калокагатія* (грец. *calos* — прекрасний; *agathos* — добрий) — гармонія зовнішнього та внутрішнього у людини; *катарсис* (грец. *katharsis* — очищення) — характеристика дії мистецтва на розум та почуття людини; *mimesis* (грец. *mimesis* — наслідування) — принцип творчої діяльності митця.

Зазначені фундаментальні ідеї античної філософії стосовно чуттєвої краси світу, краси духу, втіленого у художніх феноменах, ідея переживаючого ставлення до краси заклали фундамент для подальшого розроблення названого кола проблем, що згодом утворили сферу естетичного як особливої галузі філософського знання.

У добу європейського Середньовіччя (IV—XIII ст.) центральні проблеми філософії античності не втратили актуальності. Змінювалися характер розуміння витоків і джерел краси, ролі мистецтва у духовному досвіді та цінності переживаючого ставлення до світу. Середньовічні філософи-богослови розглядають світ прекрасним творінням Бога, а Бога — уособленням триєдності Абсолютної Істини, Добра і Краси. Краса бачиться не чимось сталим, а рухливим, ієрархічним. Її досконалість зростала у такий спосіб: від матеріально-речової краси предметного світу до духовного світу, а від нього — до Абсолюта, Бога. Структурні закономірності універсуму виявляються як *естетичні принципи*. Це цілісність, єдність, ритм, співмірність, гармонія, пропорція. Краса мистецтва також ґрунтується на цих принципах. У добу Середньовіччя на основі ідеї краси було вперше сформульовано *критерій художності* мистецтва. Чим вища

сходінка краси у творі мистецтва і чим відповідніший характер її вияву, тим вища цінність твору. Цінність мистецтва визначається його впливом на почуття — емоційну сферу й естетичні судження, що пов'язуються з почуттям задоволення чи незадоволення. Отже, ідеї стосовно прекрасного, мистецтва як чуттєвого втілення ідеї краси, переживання краси та її особливостей поглиблювалися в напрямі зростання цінності духовного начала. *Краса*, так само як і в добу античності, залишилася центральною проблемою філософії, що дає підстави розглядати провідний характер проблеми прекрасного, адже інші філософські проблеми ґрунтуються на ній як висхідній.

У добу Середньовіччя предметом (центральною проблемою) естетики постає духовно особистісний абсолют, тому вона відображає не тілесно-чуттєву даність краси світу, а певний позатілесний, *духовний* зміст. Як такий він може бути чуттєвими засобами відображений лише приблизно, тобто *символічно*. Тому проблема символу набуває у середньовічній естетиці провідного характеру. Символічні художні форми покликані чуттєво сприйнятими засобами відображати надчуттєві духовні ідеї.

Доба Відродження (XIV—XVI ст.) поглиблює увагу до проблем краси, змінюючи акценти в її розумінні. Уособленням краси постає *творча* людська *особистість*. Її розглядають як поєднання природної та духовної краси, єдність розумного та чуттєвого начал духу. З потреби визначення природної досконалості людини поширюється практика виміру параметрів краси: пропорція, гармонія, міра. Естетична свідомість Відродження характеризується живописністю, оскільки ритм, пропорції належать уже не до пластичності космосу, а передусім, до суб'єктивної оптичної видимості [7, с. 571].

У добу Відродження художнє мислення зосереджує увагу на пошуках законів людського *сприймання та переживання* явищ реального світу. В основу цінності мистецтва покладено характер його сприймання, а саме — *почуття* задоволення або незадоволення, тобто принципи, вироблені ще у добу Середньовіччя, але конкретизовані з огляду на зміну уявлень про призначення мистецтва.

Доба Просвітництва (XVII—XVIII ст.) мала особливе значення для творення кола проблем нової науки про чуттєву культуру. Філософи-просвітителі вирізнялися новим поглядом на людину — “природну” істоту, наділену багатством розумових і чуттєвих здібностей. У цю епоху досліджували природу людської здатності судження як духовну якість суб'єкта небайдужості, сутність та діалектику *об'єктивного й суб'єктивного* у змісті *категорії прекрасного*. Центральною, поряд з прекрасним, у цю епоху розглядають категорію “гармонія”, що дає змогу розкрити характеристики природи, мистецтва, духовного світу людини в діалектиці емоційного та раціонального, об'єктивного та суб'єктивного.

У добу Просвітництва категоріального значення набуває поняття “смак”. Предметом дослідницької уваги стає аналіз *суспільної ролі* мистецтва, вплив різних його видів на моральне удосконалення особистості. Саме в цю епоху естетика виокремлюється в особливий вид філософського знання, самостійну

філософську науку. Розвиток її зумовлений просвітницьким ідеалом людини — доброї за природою, а зло, наявне у світі, пояснюється недосконалими законами та відсутністю належного виховання. Мистецтву в цьому зв'язку належить функція духовного наставника, що удосконалює почуття та позитивно впливає на мораль суспільства.

Остаточно статус самостійної науки естетика здобуває завдяки працям класиків *німецької філософії*: І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля. І. Кант, наприклад, сформулював ідеї краси як “вільної гри видимістю”. У такий спосіб набув визначеності предмет естетики. Ним постала краса, що *живить дух*, причому красу розглядали не певним суб'єктивним утвором, а відображенням істини. І. Кант основною категорією естетики вважав “доцільне”, виявом якого постало *прекрасне*. В естетиці І. Канта *прекрасне* — провідна естетична категорія. Важливе значення мали також ідеї зв'язку прекрасного та морального у мистецтві, визначення поняття естетичного *ідеалу* в мистецтві як *чуттєвого вияву ідеї*. Не менш важлива роль належала *класифікації видів мистецтва*, здійсненій на основі аналізу специфіки способів виразу естетичних ідей, тобто краси у тих або інших видах мистецтва. Філософський романтизм Ф. Шеллінга вбачає естетичне вищою формою духовного досвіду, що звернене до цілісної людини і є цілісним втіленням ідеї. Мистецтво вчений розглядає як сферу, в якій долається протилежність теоретичного та морально-практичного начал, розрив свідомого й безсвідомого.

Г. Гегель розвиває ідею *естетики як філософії мистецтва*. У його естетиці мистецтво вперше постає не просто набором художніх феноменів, а набуває характеру *системи* відображення ідей певних історичних епох художніми засобами. Він розглядає *мистецтво як основний предмет та основну проблему естетичної теорії*. З погляду художньої творчості досліджується велике коло питань теорії естетичного: поняття прекрасного, естетичного ідеалу, творчої особистості митця, природи таланту та генія, художнього формування й естетичної цілісності твору, проблема символу і под.

Естетична теорія ХХ — початку ХХІ ст. — період культури *постмодерну*, характеризується втратою свого предмета, оскільки естетика постмодернізму принципово антисистематична, свідомо еkleктична, спрямована на розхитування понятійного апарату класичної естетики, її принципів, норм і критеріїв.

Отже, аналіз становлення предмета естетики в *історії філософського знання* дає змогу дійти *висновку*, що основне коло проблем, котрі визначилися як проблеми естетики, це: краса онтологічна та краса в мистецтві; прекрасне як категорія естетики, художньо прекрасне, естетичне переживання краси мистецтва, суспільна роль мистецтва, зв'язок морального та прекрасного; мистецтво як історичний феномен; художній талант і геніальність, їх творчо-формуюча природа.

Відтак філософія стала теоретичною основою естетичного знання та заклала фундамент подальшої розробки естетичної проблематики, сприяючи становленню естетики як самостійної науки. Особлива роль у цьому належала, як уже згадувалось, працям О. Баумгартена, І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля.

1.3. Проблематика й основні завдання естетики як науки

Сучасна естетика становить цілісну систему знання, що утворює його своєрідність і засвідчує про нього як про особливий тип духовного досвіду, що потребує осмислення його специфіки та засвоєння суспільством. Сучасна естетична теорія вирізняється своєрідністю проблематики, стверджуючи себе цілісною *системою знання*. Це знання відображає творчу сутність людини у самоцінності її виявів і цінність цих виявів у їх наслідках — художніх феноменах. Останні уособлюють творчу природу ставлення людини до світу як самоцінного та власну потребу реалізувати творчі уміння у формуванні внутрішньоодоцільних предметних форм у вільній взаємодії з красою природних форм безвідносно до якоїсь суто практичної потреби.

Сфера естетичного постає самоцінною у тому сенсі, що її мета — не конкретний, практичний інтерес, не матеріальна, життєва потреба, а потреба *духовна*: переживання краси, доцільності предметних форм, духовних станів, явищ і подій у їх самоцінному вияві, тобто у сенсі цінності їх як джерела живлення, а отже — життя почуттів. До того ж, оскільки природа естетичного пов'язана з практичною *незацікавленістю* відношення, воно є свобідним: почуття організуються предметом небайдужості, живляться ним і розгортаються нюансами життєвості, злагоджено рухаючись за “своїм” предметом. Поза цим, поза конкретним предметом небайдужості, вони не могли б виявитися саме такими рисами, нюансами, або загалом людина не здійснила б себе у переживанні явища. Чим багатший досвід переживаючого відношення до явищ навколишнього світу в його безконечному розмаїтті, чим більший світ художніх скарбів, що живлять почуття особистості, тим її духовний світ прекрасніший, наповненіший і досконаліший. Вона починає жити спілкуванням зі світами інших людей, повнитися почуттями небайдужості, милуватися виявами людських якостей героїв мистецтва, нюансами естетично-художньої майстерності митця у зображенні тих або інших подій, характерів, настроїв, переживань. Світ досконалості входить у світ сприймаючої особистості, стаючи її *світом*, а отже, вона живе, мислить, переживає разом з усім людством у його теперішньому, минулому та майбутньому.

Уточнюючи наведене на самому початку нашої лекції визначення естетики, дещо розширюючи його, доходимо висновку: *естетика — наука про закони образно-формуючого та ціннісно-переживаючого відношення людини до дійсності*. У цьому визначенні відображено дві найважливіші структурні складові естетики як науки. *По-перше*, специфічна — образно-формуючий спосіб об'єктивації духовного досвіду. *По-друге*, ціннісно-переживаюче ставлення до дійсності. Стосовно першого аспекту специфіки естетичного, то у ньому досвід набуває невідчужених, цілісних, чуттєво даних форм. Достатньо порівняти образи-поняття, що відбивають досвід пізнання людиною світу в системі наукового знання й *образ художній*, аби переконатися в цьому. Якщо образ-поняття “призначений” для розсудку, то образ художній задіює досвід почуттів, уяви, фантазії, причому тут наявні й розсудкові знання. Завдяки їм

ми здатні відрізнити якості об'єктів і виносити ціннісні судження про них. Зрештою, образ художній — це багаторівневе буття ідеї завдяки повноті його чуттєвого вияву. Другий аспект специфіки естетичного — відношення переживання — відображення цілісності духовних структур особистості в процесі відношення до предмета. А саме: активна долученість розуму і почуттів до предмета, що викликав своїми ціннісними якостями стан небайдужості, й активна співучасть у бутті предмета чи то як позитивного, чи як негативного. З огляду на те, що йдеться про небайдужість, зумовлену не практичними життєвими потребами, а про небайдужість *практично незацікавлену*, тобто зумовлену духовними потребами, правомірно стверджувати, що *естетична небайдужість є основою духовності*. Український естетик А. Канарський, визначаючи вихідні засади духовності, подає логічні й естетичні виміри понять “небайдужість” і “байдужість”. За байдужістю він простежує “страшний стан людини”, “вірогідно, в прояві такого стану міститься вияв власне соціальної смерті. Жити і бути байдужим до життя не можна без того, щоб не померти заживо (не обов'язково фізично), не перетворитися на живий труп, позбавлений саме людських спонук і прагнень” [4, с. 115]. Стан небайдужості філософ визначає як стан здійснення людиною повноти своєї людської природи, що постає самоутвердженням творчої сутності в красі. Чим багатший пізнавальний досвід, тим глибші переживання, адже більше віднаходиться нюансів неповторності вияву життєвості феномену, що став предметом переживання. Отже, естетичне є реальним за двох умов. Перша: *наявність феноменів*, котрі життєвістю, своєрідністю її виявів розкриваються як виразні, такі, що розгортають життєвість у переконливій доцільності. Друга: *наявність суб'єкта* — носія здатності сприймати, формувати доцільний образ предмета, тобто адекватний його якостям, і відповідно реагувати на ці якості.

Визначимо *основні проблеми*, які становлять *систему естетичного знання*. Перша проблема, що є фундаментальною основою естетики як науки, — це *категорія “естетичне”*. Її варто визначати з огляду ролі в системі естетичного знання як “метакатегорію”, або засадничу категорію. Дослідити її сутнісні ознаки надзвичайно важливо ще й тому, що доречне та недоречне використання поняття “естетичне” спричиняє його нівелювання. Розглядають естетичне середовище, естетичну поведінку, естетичний вигляд, естетично виконану зачіску та ін. Тим самим, філософська категорія для означення творчої сутності небайдужого ставлення людини до світу розчиняється у буденному слововжитку, втрачаючи категоріальний вимір. Естетичне є метакатегорією, оскільки відображає закономірності духовно-творчого відношення до світу як вільної взаємодії інтелектуальних структур людини та виразних форм дійсності. Тобто, естетичне — особливий вид відношення: воно розгортається як вільна взаємодія почуттів та розсудку зі “своїм” предметом.

Другий блок проблем — проблеми *естетичної свідомості*. Специфіка естетичного відношення конкретизується в її своєрідності — особливої форми суспільної свідомості у поняттях: *естетичне почуття, естетичний смак, естетичний ідеал, естетична теорія*. Саме названі форми розкривають естетичну свідомість як складний духовний витвір у його відмінностях від

міфологічної, релігійної, наукової, політичної, моральної, правової форм свідомості. Між собою форми естетичної свідомості співвідносяться, утворюючи гармонійну самоорганізацію духовних структур, спрямованих на сприймання, переживання, оцінювання та судження про буття виразних форм дійсності відповідно до їх гармонійної у собі доцільної життєвості. Рівень досконалості почуття — “істина почуттів” об’єктивується в діяльності естетичної оцінки. Остання виявляє рівень досконалості естетичного смаку й ідеалу.

Третій блок проблем, котрі утворюють зміст естетичної теорії (естетичного знання), — це *категорії естетики*. До *основних* естетичних категорій належать: прекрасне, піднесене, трагічне, комічне. Сучасна наука вирізняє також *модифікації* головних естетичних категорій. Це гармонія, краса, грація, ідеал, драматичне, героїчне, гротеск, іронія. Виділяють також категорії *художньої творчості*: мистецтво, наслідування, образ, алегорія, форма, смак (художній) [10]. Категоріальне знання в естетиці має ту своєрідність, що в ньому закріплюється досвід *закономірного* у переживаючому ставленні людства до явищ духовного досвіду, об’єктивованого в художніх феноменах.

Четвертий великий блок проблем, котрі становлять зміст естетичного знання, — *мистецтво як специфічний вид людської діяльності*. Мистецтво — це об’єктивованій у системі художньо-образної мови досвід цілісної життєвості почуттів у закономірностях їх вияву в формах художньої досконалості. Цей блок проблем охоплює *генезу* художньої здатності людини як родову її характеристики, своєрідність *образної мови* мистецтва. Він поєднує у собі багатство засобів художньої виразності в переданні людських почуттів, що зумовлює становлення багатства *видової специфіки мистецтва*, досліджує основи цілісності мистецтва як доцільної у собі виразної життєвості, й чинники, що зумовлюють цю виразність, розкриває багатство *історичного життя мистецтва*, а відтак — своєрідність його художньої мови та видової специфіки на кожному історичному етапі. У зв’язку з проблемою історії художнього розвитку розкриваються його закономірності, котрі, відповідно, вкладаються у систему методів, течій, напрямів, стилів, манер. Художня творчість — це витвір таланту і генія, природа якого потребує дослідження теорії естетики.

Зрештою, проблеми теорії естетики — дослідження *закономірностей творення краси* у людських взаєминах, краси середовища, краси побуту, краси виробничої діяльності, доцільної краси предметності, створеної людиною. Це проблеми, що обґрунтовують засади наповнення людського життя красою, виразними доцільними формами. *Надзавдання* естетики — формувати гармонійну цілісність духовного світу особистості системою духовних цінностей, що утворюють компетенцію науки естетики. В естетиці людина постає і метою, і засобом творення досконалості як найвідповіднішого способу самоздійснення роду людського.

Отже, естетика — це *методологія почуттєвої культури*, теорія доцільно-формуючих здібностей людини. Це методологія художньої творчості. Основним предметом естетики є *мистецтво*, адже воно концентрує досвід чуттєво-досконалого переживання буття світу Людини та втілення його досконалими, чуттєво явленими засобами: системою цілісних художніх образів мистецтва.

1.4. Естетика — філософська теорія виховання

Естетика є найефективнішою теорією виховання, оскільки вона оперта на свободу творчої взаємодії суб'єкта з предметом небайдужості. Це зумовлено самою природою предмета, що постає засобом впливу на особистість. Він цікавий, захоплюючий, він “пропонує” себе, не примушуючи до спілкування, яке було б нецікавим. Навпаки, у спілкуванні особистість почувається вільною, оскільки жодної “практичної” мети не має, а лише перебуває в духовній взаємодії з небайдужим для себе предметом й отримує від цього задоволення. Задоволення від спілкування — це його основна мета. Однак таке спілкування — духовний процес, адже суб'єкт переживає художнє явище, захоплюється ним, розгортається в почуттях нюансами станів, спричинених твором мистецтва чи спогляданням виразних явищ природного світу, що зумовлюють своєю величчю піднесеність почуттів. Такі ж почуття естетичної насолоди здатні викликати прекрасне володіння спортсмена власним тілом під час майстерного виконання спортивних вправ, виразність форм природних предметів, явищ і под. Мистецтво та виразні явища дійсності “пропонують” себе — свою життєвість як джерело живлення почуттів. Тому вони не здійснюють жодного примусу над сприймаючою особистістю, формуючи внутрішні структури непомітно для самої сприймаючої особистості. Виразні форми, звукові й кольорові сполучення не лише налаштовують органи сприймання на їх розуміюче переживання. Для того щоб гармонійні явища стали предметом переживаючого ставлення, потрібно щоб самі духовні структури організувалися їхніми якостями, тобто формувалися згідно зі законами гармонії, міри, порядку, врівноваженості та ін. Вони формуються у “вільній грі видимістю”. Відтак доцільні форми, виразні звуки, пропорційні відношення, кольорові сполучення входять у світ особистості як органічний світові спосіб його буття. Так само людські стосунки, що ґрунтуються на злагоді, толерантності, взаєморозумінні, постають органічною людині формою відношення і для свідомості, й для практики самоздійснення у стосунках. Естетика, яка досліджує ці закономірності, дає об'єктивні висновки стосовно формуючої ролі естетичного, тобто переживаюче-небайдужого ставлення до світу.

На основі об'єктивного процесу формування (вдосконалення) духовних структур особи відбувається здатність гармонійної взаємодії різних граней її особистості: почуттів, уяви, фантазії, розсудку, даючи змогу вибудовувати асоціативні ряди відношення якостей, форм та їх сторін у творчо-формуючому ставленні до світу. Вміння сприймати предмет цілісно й утримувати його складники, тобто його структуру, будову, формує увагу, образну пам'ять, що є особливістю художнього типу мислення. За умови систематичного спілкування з предметами небайдужості художня пам'ять здатна розвиватися й удосконалюватися, утримувати образ предмета небайдужості в його найдетальніших життєвих виявах, отже, має асоціативні властивості. Стикаючись з іншими предметами, явищами, художніми феноменами пам'ять не лише підказує їхню

подібність або відмінність, вона надає їм символічних значень, залучаючи уяву, фантазію, асоціативну пам'ять. Творчі вміння щоразу вдосконалюються, збагачуючись досвідом, що породжений почуттям небайдужості й мобілізує пам'ять на їх закріплення, зберігання та подальшу активізацію у творчому процесі. Це тим паче важливо й актуально, оскільки людський розум постійно перебуває в стані творення образів реальності, що входять у нашу свідомість не як фізична реальність, а як символічний світ. Адже діяльність інтелектуальних структур людини — це перетворення, переформування реальності завдяки її символізації. Сучасна наука, досліджуючи природу мисленневих здібностей людини, розглядає символізацію як основну потребу людини, властивість, притаманну лише людині. Мозок постійно перебуває у стані формування ідей — переробки з матеріалу чуттєвих вражень, попередніх знань і уявлень, нових образів-символів [6, с. 41]. Процес становить собою творення специфічної людської реальності, тобто ідеальних образів реальності поряд із фізичною реальністю природного світу як такого.

Виразні форми дійсності є джерелом *формування* символічних образів реальності, тобто процесом творення *духовних феноменів* — *духовної реальності як істинного джерела людської життєвості*. Це логічні образи науки, що символічною мовою знаків “кодують” знання об'єктивних законів реальності. Інший тип формування — творення *чуттєвих, цілісних образів-символів* — художніх образів мистецтва. Символізація дійсності у логічних та чуттєво-образних формах — джерело організації духовних структур людини: почуттів і мислення суб'єкта сприймання, а також переживання ідеальної життєвості предметів небайдужості. Як такі, вони активно впливають на всі духовні структури особистості, слугуючи джерелом (“матеріалом”) для подальшої формуючої діяльності, оскільки своєю доцільністю та виразністю активізують творчо-формуючі вміння суб'єкта. Відтак сприйняті образи своїми *якостями* зумовлюють гармонізацію духовних структур, у тому числі постають умовою актуалізації інтуїції, уяви, асоціативного мислення, й інколи видається ніби ідеї та образи виникають неусвідомлено, є наслідком своєрідного осяяння. Саме така особливість організації духовних структур особистості характерна для генія і таланту. Вони осягають логіку (ідею) життєвості явищ світу в усьому багатстві його виявів як доцільну в собі, надаючи їм ідеальної досконалої життєвості в поняттях науки та досконалих художніх образах мистецтва. За умови формування і розвитку духовних структур особистості здатність сприймання доцільної життєвості явищ світу відкриває поняття *закономірного* в ньому і є здатністю, властивою більшою або меншою мірою кожній людині.

Свідомість володіє здатністю сприймати явища в їх життєвості саме в зв'язку і на основі осмислення їх у *контексті культури*, тобто як людське бачення реальності та людське ставлення до неї. Пам'ять, утримуючи логіку цілого та доцільність його складників, дає змогу формувати нові образи, дотримуючись цієї логіки єдності цілого і частин як внутрішньо визначеного у собі цілого. Сказане дає змогу зрозуміти, що на цих засадах ґрунтуються закони

формування: художнього, наукових теорій — закони логічної побудови теорії, закони предметного формування, зрештою, закони людських взаємин.

Виникає питання: якщо такі потужні формуючі потенції естетичних феноменів, зокрема мистецтва, то чому реальний його вплив не настільки ефективний, щоб бути основною або вагомою засадою формування творчої людської особистості, постаючи закономірним явищем? Назвемо дві основні причини. *Перша* — відсутність розвинутої культури переживаючого відношення, що є початком і умовою будь-якої інтелектуальної діяльності, зокрема розвинутої культури спілкування з художніми феноменами. У сучасному світі вони загалом відійшли з культури, втратили колишнє формуюче значення, що спричиняє значну втрату потенціалів духовності. Нині їх змінили сурогати мистецтва, явища, котрі не мають жодного відношення до художньо-образної мови мистецтва. Насправді, не можна говорити про мистецтво, коли мовиться про “популярну” музику, адже їй не властива художня образність мови, а відтак внутрішня логіка, яка визначає зміст поняття “музика”. У поп-культурі відсутня гармонійна врівноваженість звукових модуляцій, відповідність слів і музики для взаємного підсилення та поглиблення почуттів та настроїв, що становлять зміст музичного твору, адже музика — це передання засобами звуків, їх висотності, ритму, гармонії, мелодії — почувань, закономірного в переживаннях. Отже, музика — це символічна мова почуттів. Співак — той, хто не лише має голос, а й голос сформований, володіє умінням почути (відчути) настрій (дух), що випромінює музичний твір, і адекватно передати те внутрішнє переживання, яке вилилося у музичні звуки і постало духовною цілісністю почуття й інтелекту. Злиті у творі в цілісність почування, вони потребують адекватного передання засобами вокалу.

Друга причина — відсутність цілісної системи формування естетичного досвіду особистості, що зумовлено споживацьким характером культури. Поняття “формуючі уміння й потреби” означає розвиток небайдужості до світу, який об’єктивує себе у вигляді творення предметів небайдужості через надання їм образу власного переживання. Способи формування такого образу — прищеплення культури відношення та культури формування образів (творчих умінь). Тут існує декілька важливих моментів. По-перше, це *відбір творів* мистецтва, котрі відповідають критерієві художності, тобто мають виразну внутрішню життєвість, створену з допомогою виразально-зображальних засобів відповідного виду мистецтва, постаючи настільки переконливими, що досконалою життєвістю мобілізують сприймаюче переживання і карбуються пам’яттю почуттів, уявою, аби жити у свідомості, пронизуючи всі її структури. По-друге, не епізодичність, а *системність* спілкування з мистецтвом. Ідеться про різні види мистецтва, задіяні у виховний процес як його основа. Поряд з ними будується система спілкування з формами, кольоровими сполученнями, звуковими відношеннями у природному світі, у предметності, що є світом людської життєвості, наслідком формуючих умінь людини. У такий спосіб відкриваються зв’язки духовних феноменів із довкіллям. Це допомагає уникати протиставлення художніх цінностей і предметно-речового світу. Окрім того, система виховання передбачає необхідність художньо-формуючої та

художньо-конструюючої активності особистості. Цей аспект постає центром, навколо якого “будуються” всі інші її аспекти.

Дослідники, котрі вивчали найцікавіші системи естетичного виховання минулих десятиліть, дійшли висновку: найперспективнішою в сенсі духовного формування особи є система, що поєднує: оволодіння знаннями у галузі техніки художнього формування та художнього конструювання; здобуття знань історії мистецтва; розвиток художнього почуття, тобто вміння насолоджуватися красою, а отже, відчувати її. Такою є система японського виховання, колись запозичена у Радянського Союзу та послідовно впроваджена у навчальний процес. Зупинимось на окремих її аспектах з огляду ролі, яку вона відіграла у розвитку інтелектуального потенціалу японської нації й продовжує відігравати донині. Система ґрунтується на вихованні *колеристичної культури*. Цей вибір зумовлений національною культурною традицією та вимогами сучасного виробництва, що диктує виховання художньо розвиненої особистості. В японському виробництві діє кольорова система “Іроритай”. На її основі Інститут кольорознавства розробив систему на 240 кольорів, обов’язкових для знання школярів. Уже до *сьомого* класу здібності ока кожного учня розрізняти кольори доводяться у японських школах до цього рівня [9, с. 52]. Окрім того, учні формують красиві кольорові сполучення. На спеціальних уроках, що мають назву “милування”, де відбувається спостереження, зображення, осмислення краси різних предметів та явищ, учні навчаються відчувати та розуміти красу. Це переживання й розуміння краси кольорових сполучень, форм, пропорцій найрізноманітніших об’єктів та формування предметів, котрі уособлюють красу. Творчо-конструюючі завдання посідають провідне місце у цій системі. Важливо, що система всеохопна. У 1—9 класах уроки “образотворчого мистецтва і праці” — 2 год. на тиждень, а в 10—12 класах — 6 уроків на тиждень зі зростанням рівня складності творчо-конструюючих завдань [9, с. 50]. Основна мета художнього виховання — формування *мислення людини*. Об’єктивні засади активного впливу художніх умінь і знань на мислення зумовлені розвитком *асоціативних форм мисленнєвої діяльності*. Образне асоціативне мислення сприяє швидшому та ґрунтовнішому опануванню нових знань у галузі техніки і точних наук.

Безперечно, виховання можна будувати і на системі звукових відношень (музика, поезія), де асоціативний ряд має особливості, й не менш ефективні для виховання асоціативних форм мислення. Відома думка П. Чайковського: “Я бачу світ звуками” — підтверджує це. Художньо-естетичне виховання з необхідністю творить *культуру переживання*. Вона здобувається через обговорення творів, обмін враженнями від їх сприймання. У цьому процесі відбувається формування здатності об’єктивної оцінки, яка є наслідком поєднання переживаючих вражень та осмислення причин власного переживання. Спільне у досвіді співпереживаючого відношення засвідчує, що почуття піднялися до рівня всезагальності переживаючого досвіду, причому зберігаючи неповторність. І. Кант, аналізуючи діалектику об’єктивного та суб’єктивного в досвіді переживаючого відношення, зазначав: “Уявлення, яке як одиничне

і без порівняння з іншими все ж узгоджується з умовами всезагальності — у чому і полягає справа розсудку загалом, — приводить пізнавальну здатність до тої гармонійної налаштованості, яку ми вимагаємо від будь-якого пізнання і яку ми тому вважаємо вагомою для кожного, хто покликаний виносити судження з допомогою розсудку сукупно зі зовнішніми почуттями (для кожної людини)” [5, с. 1067]. Підстави збігу відношення зумовлені якостями предмета переживання, що як такі спричиняють спільність людського реагування на красу, доцільність, логіку художнього цілого і под. Індивідуальна неповторність переживання та своєрідність реагування залежать від розвитку пам’яті, уяви, фантазії, асоціативних здібностей мислення.

Наголосимо на важливості фактора, на який зазвичай не звертають уваги, хоча його можна вважати вирішальним. Ідеться про загальну атмосферу ставлення до мистецтва й естетичних явищ загалом, що панує у певному соціальному середовищі й — ширше — у суспільстві. Усвідомлення їх цінності, турбота суспільства про розвиток художніх талантів, актуалізація питань художнього виховання на всіх рівнях системи освіти, поширення принципів естетичного формування на сферу виробництва, організацію довілля, оформлення середовища створюють у суспільстві атмосферу пошани до краси.

У сучасних умовах, коли мистецтво перетворено культурою постмодерну лише на товар, а цінність його вимірюється ринковою вартістю, яку здійснює реклама, про творення стилю постійного творчого спілкування з мистецтвом говорити складно. Однак, попри домінування псевдокультури, все-таки можна розглядати можливості духовного протистояння знеособленню особистості сурогатами масової культури. Це система сімейного, шкільного і загалом — державного виховання молоді. Річ у тому, що елітні школи, багаті аристократичні сімейства виховують власних дітей не на масовій культурі, а на мистецтві класичному, прагнучи сформувати свідому особистість із виробленим почуттям міри, розвинутим смаком, власним стилем. Варто мати на увазі, що в сучасному світі поділ суспільства на “еліту” та “маси” здійснюється не лише залежно від майнових статків, родовитості (матеріальні, біологічні чинники), а й на духовній підставі: рівня володіння культурою спілкування з художніми скарбами людства.

І ще один вагомий аспект цінності формування здатності переживаючого відношення до світу та виховання формуючих умінь і потреб. Учені, котрі досліджують вплив мистецтва на психічні структури особистості, зазначають: “Художнє виховання дає не пізнання і не стільки навички, скільки саме тон життя або, мабуть, правильніше сказати, — фон життєдіяльності. Переконавання, які ми можемо прищепити в школі через знання, лише тоді корінням врастають у дитячу психіку, коли ці переконання закріплені емоційно” [1, с. 50].

Отже, естетичне — не тільки чинник формування духовності особи. Воно — вихідна ланка й одночасно завершальна, адже небайдужість до світу — основа пізнавальних потреб і підстава їх розвитку. Естетичне також — це цілісність

духовних чинників, що є поєднанням у гармонійному зв'язку таких складників: сприймання явищ, діяльність розсудку, який оперує поняттями, активність уяви, пам'яті, формуючих здібностей мислення. Розвиток особистості, що постає творчим началом дійсності, — наслідок *формування* здібностей інтелекту та почуттів, творчих умінь і переживаючого відношення до світу.

Список літератури

1. *Выготский Л. С.* Воображение и творчество в детском возрасте. — М.: Просвещение, 1967.
2. *Естетика: Підруч.* / За заг. ред. Л. Т. Левчук. — К.: Вища шк., 2006.
3. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* — М.: Искусство, 1964. — Т. 2.
4. *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса. — К.: Вища шк., 1979.
5. *Кант И.* Критика способности суждения // И. Кант. Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.
6. *Лангер С.* Философия в новом ключе. — М.: Республика, 2000.
7. *Лосев А.* Держание духа. — М.: Политиздат, 1988.
8. *Лосев А.* Эстетика // Философская энциклопедия: В 5 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1970. — Т. 5.
9. *Неменский Б. М.* Мудрость красоты. — М.: Просвещение, 1981.
10. *Шестаков В. П.* Эстетические категории. — М.: Искусство, 1983.

Запитання для самоперевірки

1. *Визначте специфічну галузь духовного досвіду людства, що є предметом осмислення науки естетики.*
2. *Яке місце естетики в системі філософського знання?*
3. *Розкрийте історію становлення поняття “естетика” й основну проблематику науки, сформульовану О. Баумгартеном.*
4. *Проаналізуйте проблеми, котрі досліджує естетика як своєрідна галузь наукового знання.*
5. *Охарактеризуйте об'єктивні підстави зародження естетичних ідей в добу античної Греції.*
6. *Розкажіть про становлення основної проблематики естетики в історико-філософському знанні (від античності до сьогодення).*
7. *Назвіть основні завдання естетики як особливої сфери духовного досвіду.*
8. *Обґрунтуйте методологічну функцію естетики як філософської теорії естетичного виховання.*

Розділ I

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

- Тема 2. Витоки та джерела найдавніших естетичних уявлень**
- Тема 3. Антична естетика: закономірності розвитку, основні ідеї**
- Тема 4. Естетика Середньовіччя**
- Тема 5. Естетика доби Відродження**
- Тема 6. Естетика доби раціоналізму та Просвітництва в Європі**
- Тема 7. Німецька класична естетика**
- Тема 8. Естетика ХІХ—ХХІ ст.: закономірності розвитку**

Тема 2

ВИТОКИ ТА ДЖЕРЕЛА НАЙДАВНІШИХ ЕСТЕТИЧНИХ УЯВЛЕНЬ

- 2.1. *Метафізика естетичного*
- 2.2. *Становлення історії естетики та її основні проблеми*
- 2.3. *Естетичні елементи в культурі первісної доби*
- 2.4. *Естетичні уявлення народів Давнього Сходу*
- 2.5. *Праукраїнці про красу світу: генеза уявлень*

2.1. Метафізика естетичного

Сучасна культура втратила цілісність образу світу. Його бачення розпалося на фрагменти, локалізувалося у русло конкретних людських потреб: світ почав розглядатися у його корисності для людини, а не в об'єктивній визначеності його буття. Таке розуміння зумовлює неадекватність відношення до дійсності, що шкодить не лише природному світові, а й людським стосункам і внутрішньому світові людини. Вона звикає дивитися на світ лише прагматично.

Людство формувалося як вид розумного життя, створюючи предметність, — її образи символізували його якісну відмінність від інших природних видів. Надприродні — духовні феномени, є символами метафізичної, духовної сутності людини як виду. Формувалося людство саме у процесі творення таких феноменів, чуттєво даних, народжених уявою та практичними уміннями й здібностями. Процес духовного самостановлення людства, здійснюючись у формах об'єктивації духу в матерії природи, рухався від найпростіших, примітивних уявлень та їх втілення в образи (початки становлення людини розумної) до неухильно зростаючих умінь, ускладнення образності, зростання її символічної навантаженості. Поза такою здатністю символізації — об'єктивації духу в матерії формування й об'єктивації його образу — людство не утвердилося б як вид.

Опанування світу та власної природи здійснювалося через об'єктивацію духу в образи, тобто дистанціювання від себе, “виведення назовні”. Утілені в матеріалі формування, а отже, чуттєво й інтелектуально осяжні, вони постають спільним духовним надбанням людства — джерелом удосконалення (принайм-

ні, в потенції) кожного суб'єкта життєвості. Осмислення та переживання їх доцільної у собі життєвості має духовний характер, оскільки сама предметність, що створюється, концентрує всезагальний духовний досвід. Це досвід *небайдужості*, який якісною визначеністю відкривається у формах життєвості, наданих йому свідомістю, ідеальні образи предметів небайдужості — тварин, людини, природних сил і под. Вони постають символами стосунків людини зі світом і своїми якостями наочно виявляють рівень досконалості й повноти цих стосунків. Інакше кажучи: цілісність світобачення, світорозуміння та світовідношення відображається у *художніх феноменах*, постаючи реальним свідченням небайдужості, цілісності відношення до світу.

Міфологічні уявлення про світ, релігійна свідомість, моральні уявлення та досвід стосунків у їх закономірних виявленнях, саме як *людяність* стосунків, стають реальністю за умови надання їм чуттєвої образності, природа якої естетична. Символи віри в міфології та релігії отримують реальну життєвість за умови, що здобули *образ*; образи живлять почуття і свідомість віруючих. Міфологічна образність осягає собою всесвіт як сферу людської життєвості: стосунки людини з природними силами, стосунки усередені родових спільнот, світ “надприродних” сил. Форми образності, урізноманітнюючись, відображають історію зростання досвіду світобачення та світорозуміння в процесі накопичення досвіду відносин людини зі світом.

Художньо-образний спосіб втілення духовного досвіду відносин зі світом засвідчує невідчужений його зміст і характер, а відтак — потребу постійно утримувати предмети, що визначилися як небайдужі, здобувши своє ідеальне життя в образах. Названий спосіб їх буття — чуттєво-образний — також можливість постійного “відновлювання” стосунків людства з ними й у філогенезі (для роду людського), і в онтогенезі (для окремої особи). Отже, естетичне — це універсальна форма закріплення досвіду відношення людини до світу, універсальне джерело живлення людського духу.

Ідеальна предметність — поліфункціональна. Вона поєднує ідеальні функції (задовольняє конкретні духовні запити), слугує практичному (в ідеальних формах) опануванню реальним світом і своїми естетичними якостями формує гармонійність духовних структур людини.

Історія естетики дає змогу виявляти цілісний образ часу: своєрідність його у конкретні історичні періоди залежно від кола проблем, котрі вона досліджувала на тому чи іншому етапі духовного поступу людства. Тому історія естетики — необхідна складова естетичного знання, що допомагає простежувати його як історію розгортання творчих умінь та духовних зв'язків зі світом, котрі постають в естетичному *самоцінно*.

2.2. Становлення історії естетики та її основні проблеми

Історія естетики — особлива галузь естетичного знання, що вивчає генезу, розвиток і функціонування в суспільстві естетичної думки, естетичних теорій, естетичних учень. Як самостійна наука історія естетики склалася у ХІХ ст. — у період, коли історіографія культури отримала фундаментальну підставу свого розвитку на ґрунті становлення філософії історії, насамперед завдяки працям Г. Гегеля. Закономірності історичного розвитку людського духу, що філософ вбачає способом виявлення абсолютного духу в суб'єктах творчої діяльності, спричинила виокремлення історіографії естетики в особливу галузь естетичного знання. Це дало змогу систематизувати здобутки у названій сфері попередніх етапів історії, простежувати витоки основної проблематики науки та зміну і розширення кола її основних проблем. Естетична теорія не завжди виражена в адекватній теоретичній формі. Часто вона міститься у міркуваннях філософів або митців з приводу засад художньої творчості, особливостей художнього формування залежно від видової специфіки мистецтва, розуміння краси та ін. Важлива роль у поглибленні естетичної теорії належить працям з мистецтвознавства, літературознавства, художньої критики і под. Призначення історії естетики — не в описі окремих естетичних поглядів, а в тому, щоб виявляти закономірності розвитку естетичної думки в історичному поступі людства. Складність дослідження проблеми пов'язана з тим, що тривалий період історії художнього розвитку людства естетичні знання тісно поєднані з міфологічними, релігійними, моральними уявленнями, формуванням предметності практичного та культового призначення.

Увага до естетичної проблематики, прагнення систематизувати її здобутки починається ще з доби античності. Скажімо, Платон у діалогах викладає ідеї естетики Сократа, софістів. Арістотель у працях з естетики використовує ідеї Платона та Демокріта. У працях середньовічних філософів розроблення естетичної проблематики своїм корінням сягає Платона та його ідеї краси (Плотин, Августин, Боецій та ін.). Широко оперують ідеями естетики Арістотеля художники та теоретики естетики й мистецтва доби Відродження. Леонардо да Вінчі у наукових записах зазначав таку важливу подію: “У мессера Вінченцо Аліпландо, що проживає поблизу готелю Корсо, є Вітрувій Джакомо Андрео” [6, с. 27]. Йдеться про видатного римського архітектора й теоретика архітектури I ст. до н. е., автора знаменитої праці “Десять книг про архітектуру”. Очевидно, мовиться саме про цю книгу. Подібні записи існують про Арістотеля, Архімеда та ін.

Інтенсивніше розроблення історії естетики розпочинається з ХVІІ ст. Характерним у ХVІІ—ХІХ ст. є розпочинати трактати з естетики ґрунтовним аналізом її історії. Зокрема, класичним взірцем слугує “Вступ” до праці “Естетика” Г. Гегеля. У ньому подано методологію наукового вивчення краси та

художньої творчості, критично проаналізовано теорії краси, ідеалу, художньої творчості в історії естетики від часів Платона до сучасників Г. Гегеля — І. Канта, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга [1, с. 7—96].

Першою книгою з *історії естетики* стала тритомна праця австрійського дослідника Роберта Ціммермана “Історія естетики як філософської науки” (1858). Автор досліджує естетичні ідеї античної Греції та періоду християнської філософії аж до Плотина й Августина (кн. I), естетичну теорію XVIII ст. у Німеччині, Англії та Франції (кн. II), естетику німецької класичної філософії — І. Кант, Й. Гердер, Ф. Шіллер, Ф. Шеллінг, К. Зольгер, Г. Гегель та ін. (кн. III). Невдовзі з’явилися інші праці з історії естетики: “Критична історія естетики” М. Шаслера (1872), “Німецька естетика, починаючи з І. Канта” Е. Гартмана (1886), “Основи психології та естетики, починаючи з Вольфа — О. Баумгартена і закінчуючи І. Кантом — Ф. Шіллером” Р. Зоммера (1892), “Історія естетики в Німеччині” (1913), “Дослідження з теорії та історії естетики” Г. Шнітцера (1913) та ін.

Новий підхід до дослідження історії естетики запропонував відомий німецький теоретик Е. Панофський. У праці “Ідея. Історія понять старої історії мистецтва” (1932) розглянута історія естетичних *понять та категорій*, тобто запропоновано *проблемний* підхід до дослідження історії естетики. Скажімо, простежено історію становлення та зміни поняття “мімесіс” від античності до періоду маньєризму. Таких позицій дотримується й інший відомий німецький дослідник Е. Утіц у праці “Історія естетики” (1932), з’ясовуючи зміст та історію понять “наслідування”, “катарсис”, “форма”, “єдність у багатоманітності” тощо. У 1939 р. побачила світ книга американських учених К. Гілберт і Г. Куна “Історія естетики”, яка також ґрунтується на проблемному підході.

На вітчизняному ґрунті цікаві дослідження професора Харківського університету І. Кронеберга “Історичний погляд на естетику” (1830) та “Матеріали з історії естетики” (1831) [13, с. 289—334]. Згадаємо також видану 1913 р. працю А. Миронова “Історія естетичних учень” — конспект лекцій, прочитані у Казанському університеті, та працю М. Самсонова “Історія естетичних учень” у трьох частинах (1915). У певному сенсі до цієї низки досліджень можна віднести книгу І. Мірчука “Естетика”, що вперше побачила світ у Празі (1926).

У радянський час з’явилося чимало праць з вивчення проблем історії естетики, наприклад, “Історія естетичних категорій” О. Лосева та В. Шестакова (1959). Вона поєднує проблеми історії естетики з питаннями методологічного характеру, зокрема методами вивчення естетики як системи понять і категорій, котрі розвиваються. Фундаментальним дослідженням античної естетики є багатотомний цикл праць О. Лосева “Історія античної естетики. Рання класика” (1963), “Історія античної естетики. Софісти. Сократ. Платон” (1969), “Історія античної естетики. Висока класика” (1974), “Історія античної естетики. Арістотель і пізня класика” (1975), “Історія античної естетики. Ранній еллінізм” (1979), “Історія античної естетики. Пізній еллінізм” (1980).

У 60-х роках ХХ ст. вийшли друком книги І. Маца “Історія естетичних учень” (1962), М. Овсяннікова й Е. Смирнової “Нариси з історії естетичних учень” (1963). У 70-х роках — праця “Лекції з історії естетики” за редакцією М. Кагана (1973—1980, кн. 1—4). У 1978 р. побачили світ праці М. Овсяннікова “Історія естетичної думки” та В. Шестакова “Нариси з історії естетичної думки”. На особливу увагу заслуговує “Історія естетики. Пам’ятники світової естетичної думки” (1962—1970, т. 1—5), що містить тексти праць найвидатніших філософів-теоретиків естетики від античності до ХХ ст. Із 70-х років ХХ ст. здійснюється багатотомне видання “Історія естетики у пам’ятниках і документах” з багатой спадщини історії естетики у її найвідоміших персоналіях, а також україномовне видання вагомих творів з історії світової естетичної думки “Пам’ятки естетичної думки”.

Отже, аналіз становлення історії естетики — особливої галузі естетичного знання — засвідчує, що естетика як філософська наука поєднує історію становлення її проблематики та теоретичного осмислення проблем, котрі утворюють специфічно естетичне знання.

2.3. Естетичні елементи в культурі первісної доби

Систематизація закономірностей художньої діяльності й аналіз виразних форм дійсності розпочинається як наукова проблема в античній Греції. Однак уявлення про доцільні форми, виразність цих форм, цінність естетичного в людському житті має значно давнішу історію. Естетичне формування, творення виразних форм відоме з глибини віків. Воно розпочалося у часи верхнього палеоліту, близько 35—40 тис. років до н. е., а рефлексія над явищами естетичного фіксується вперше у країнах давніх цивілізацій Близького Сходу. Сучасна наука виявляє величезний інтерес до історичного минулого людства, зокрема в плані становлення формуючих умінь та уявлень про довкілля і місце людини у ньому. З глибокої давнини дійшли численні зображення тварин, залишені на стінах печер — жител палеолітичної людини (печери Ляско та Труа Фрер — у Франції, Альтамир — на півночі Іспанії, Капова печера — на Уралі, Кам’яна Могила — в Україні та ін.). Сучасну людину вражає тонке, зі знанням анатомії моделювання фігур і передання психічного стану зображень. З-поміж них є поліхромні, що засвідчує добре володіння кольором. Простежується зростання умінь (зображувальної техніки), композицій, а також урізноманітнення сюжетів. У ХХ ст. склалася гіпотеза про роль численних зображень руки. Деякі дослідники (А. Брейль, А. Люке) вбачають у зображенні силуету руки початки становлення образотворчості. Поширена гіпотеза обрядовості зображень тварин, призначених для культових церемоній. Цілком зрозуміло, що зображення багатофункціональні. У них неможливо відокремити магічний і міфічний досвід від досвіду практичного, оскільки свідомість людини має *синкретичний* характер. Дані сучасної антропології,

археології, палеоантропології підтверджують: мистецтво розвивалось на ґрунті колективного досвіду і з потреб колективних магічно-ритуальних дій, що мали характер духовно-практичного стимулятора, побудника розвитку свідомості. “Реальна свідомість людини, — зауважує відомий психолог С. Рубінштейн, — на відміну від теоретичної абстракції свідомості загалом — це завжди практична свідомість; у ній суттєву роль відіграє відношення речей до потреб і дій суб’єкта як суспільного індивіда та його ставлення до навколишнього світу” [12, с. 158].

Незважаючи на справедливість цієї думки, не менш важливо те, що людина чітко відокремлює себе від світу навколо неї і створює іншу — *символічну* реальність як властиве їй середовище життя. Це *антропоморфізація*, тобто олюднення природних сил і творення стосунків з ними, що мають визначений людиною, а не природними силами, характер. Е. Кассіер, досліджуючи ранні форми мислення (міфологічний період), доходить висновку: міф не є відображенням наявного буття, а постає особливим способом формування образу, який сягає за межі простих чуттєвих сприймань реальності. Філософ вважає міф найраннішою формою естетичної фантазії. Функція її — “побудова” світу — творення його образу з допомогою символічних форм (мови, виразної предметності, ритуалів, образотворчості). Саме цей світ і є предметом освоєння людини, що має *естетичний* характер, оскільки це — *світ* сформованих уявою *образів*, котрі мають бути пережиті й випробувані. Людина визначається у статусі людини, якщо вона оволоділа людським досвідом стосунків, що набув оформлення в образах і закріплений як здобуток свідомості у міфах, ритуалах, способах організації життя та спілкування, численних видах предметно-практичної діяльності. Стосовно природного світу, всі названі здобутки людської свідомості постають *символічним* світом. Міф щодо реальності — природної даності світу — є діяльністю її *формування*, творчим актом. Це формування чуттєво-даних *образів* природних сил, котрі уособлюють людське ставлення до них, об’єктивовані й образи страху, схиляння і шанування, або єдність того й іншого (боги, демони, упирі, водяні та ін.). Е. Кассіер доходить висновку: “Міфологічний світ не тому “конкретний”, що він має справу з чуттєво-предметними елементами свідомості й відкидає, відштовхує всі суто “абстрактні” моменти, все, що є винятково смислом і знаком, — він конкретний тому, що у ньому обидва моменти, момент речі та момент смислу, можуть без розрізнення перетворюватися одне на інше, зростаються тут у безпосередню єдність, стають “конкретцією” [3, с. 36]. У цьому зв’язку простежується типове для міфологічної свідомості перетворення виконавця ритуальної дії (міфологічна дія) на бога або демона, котрих він зображує, тобто матеріальне, тілесне буття перетворюється свідомістю на деяку ідеальну сутність. Ця закономірність, зауважує Е. Кассіер, простежується “від найпримітивніших виявів магічних поглядів на світ до вищих маніфестацій релігійного духу” [3, с. 53]. Життя свідомості у міфі — в його образній структурі — постає самодостатнім. З посиланням на Леві Брюля, Е. Кассіер доходить висновку: для міфологічного мислення ще

не відбулося розділення загального уявлення на окремі елементи, зокрема на об'єктивні моменти сприймання та суб'єктивні моменти емоційного відношення. Світ у міфології постає як цілісність, сформована фантазією, пов'язана внутрішніми зв'язками, що впливають із наданих об'єктам якостей і функцій. У цьому сенсі міфологічна свідомість — продукт *естетичного* “обробітку” дійсності в уяві. Конструювання предметності в контексті міфологічної свідомості є процесом надання речам магічних сутностей, завдяки котрим вони здатні впливати на тих, хто з ними спілкується, тобто їм “задаються” певні функції духовного плану (магічні властивості). Тут міститься начало естетичного, що визначається як здатність реальної предметності завдяки наданим їй символічним значенням реально впливати на психічні структури суб'єкта сприймання, постаючи організуючим началом.

Естетичні властивості має практична предметність, створена людьми найвних культур. Адже доцільність форми в ній набуває універсального символічного навантаження. Наприклад, дикуни у різних куточках планети створювали з давніх-давен доцільні форми, беручи за прообраз людську фігуру, стовбури дерев, форми рослин, плодів і под. Причому в зображеннях простежується не лише форма, а й ритм, сила, тобто динамічні форми життя, тому вони сповнені внутрішньої життєвості та грації, про що наголошують дослідники ранніх культур [5, с. 224].

Завершення палеоліту і час неоліту — період становлення землеробства, розвитку ремесел, будівництва жител та культових споруд — характерні розширенням тематики зображення й урізноманітненням техніки. Зв'язок із тваринним світом (основа життя первісної людини) поступається зв'язку з “надприродними силами”: сонце, місяць, дощ, вітер, котрі набувають людської подоби, стають богами — предметом поклоніння і задобрювання. Міфологічні герої вступають у зв'язки з надприродними силами, демонструючи можливості людини. Цьому періоду притаманні індивідуалізація духовного, в тому числі художнього досвіду різних племінних, етнічних утворень. Художній досвід має провідне значення, адже він пов'язаний із “формуванням” навколишнього світу (надання образів природним силам) і творенням предметності, що відображає активні зв'язки з природою, надаючи їй предметам нового образу. Це також творення відношень у вигляді ритуально-обрядових дій і стосовно природних явищ, і стосовно людського життя (наприклад, поховальні обряди, обряди шанування вождя, правителя та ін.).

Отже, символічно-образний характер світу, що його формує свідомість людини ранніх періодів історії, — це явище творення ідеального (духовного) образу природного світу як особливого середовища специфічно людської життєвості.

2.4. Естетичні уявлення народів Давнього Сходу

Найдавніші цивілізації, відомі людству, — цивілізації Близького Сходу, де склалося розвинуте зрошувальне землеробство, утворилися перші держави, були збудовані міста, що мали символічне призначення, розвивалися художні ремесла, пов'язані з потребами державно-культурного характеру. Це території Нільської долини (Єгипет) і Межиріччя (Близький Схід). До найдавніших належить також давньоіндійська цивілізація. Ми простежимо естетично-художні уявлення й особливості художнього формування, характерні для близькосхідних цивілізацій, зокрема єгипетської, а також звернемося до давньоіндійської, оскільки саме у Давній Індії був складений найдавніший трактат з теорії мистецтва.

Перші міста у районах Близького Сходу виникли у VI тис. до н. е. (Ніневія, Ієрихон). У IV—III тис. до н. е. відбулося спорудження грандіозних єгипетських пірамід — диво будівельної техніки, що вражає навіть сучасну людину. Найвеличніші — піраміди Хеопса та Хефрена. Усередині — це спланована система приміщень, призначених для “потреб” померлого фараона. Вражають майстерністю речі: меблі, посуд, прикраси тонкої художньої роботи. Не менш вражаючі будови III—II тис. до н. е.: підземні усипальниці й величні храми, зокрема Карнакський і Луксорський. Перший, присвячений богові Амону, — величезний архітектурний комплекс із гігантськими статуями фараонів та лісом могутніх колон. Виникли й інші види образотворчості: портретні зображення, зокрема психологічні портрети фараона Ехнатона та цариці Нефертіті, фресковий живопис у храмах і пірамідах. На той час склалося музичне мистецтво (фараони оточували себе музикантами, співаками, акторами, танцюристами), різні жанри літератури: міф, епос, оповідання, казка, повість, дидактичні твори, філософські діалоги, ліричні твори. Пам'ятки, що збереглися, дають уявлення про розуміння краси людиною ранніх цивілізацій. Переважне їх призначення — для уславлення богів і правителів, для культових церемоній на їх честь. Розуміння краси пов'язується зі сяйвом (сонячне проміння, сяйво золотих прикрас), величиною (ритуальні процесії на честь богів, величні архітектурні споруди, статуї богів, фараонів). Боги давніх єгиптян мали здебільшого тваринну подобу (вплив первісного тотемізму): бик, корова, шакал, баран. Їм поклонялись, приносили жертви, але справжнім предметом поклоніння була краса людини. Основне поняття, що відображало уявлення про приємне для зору та слуху — “нефер” (красиве, прекрасне). Епітет “нефер” стає постійною характеристикою богів і богинь. Розуміння жіночої краси відображено у скульптурах: обличчя з правильними рисами, струнка постать, граціозна постава. Бог Сет в образі юнака характеризується як “прекрасноликий”. Бог Осіріс оспівується таким, що прекрасним ликом освітлює підземний світ. Краса богів ототожнюється найчастіше зі світлом і благами (моральний чинник), котрі вони несуть людям.

Взірець жіночої краси, оспіваний у давній єгипетській поезії, дає змогу зрозуміти її образ. Поезія “Напис на стовпі (хвала царівні)”, у перекладі Лесі Українки, оспівує:

*Мила вона перед всіма жінками!
Люба в коханні царівна!
Ні з жінок, ні з дівчат щонайкраща не буде їй рівна!
В неї коси від темряви ночі темніші,
від ягід тернових чорніші.
В неї зуби міцніші від зубців кременних в серпочка,
а рукою прислонені груди — немов два квітчасті віночки... [7, с. 291].*

Краса в єгиптян, як засвідчують наведені рядки, пов’язувалась із насолодою. Богиню любові Хатор називають “солодкою коханням”, “найпрекраснішою з жінок”.

Єгиптяни славили красу природного світу та щедрість землі, яка дає людям плоди, фрукти, овочі. В уявленнях про красу формувався *канон кольорів*, поєднуючи білий, червоний, зелений. Особливо цінувались кольори золота та лазуриту (синій мінерал з багатьма відтінками, оброблений, він слугує прикрасою). Сформувався канон пропорцій людської фігури для скульптурних та живописних, зокрема фрескових зображень [10, с. 37—38]. Важливо також, що у давніх єгиптян виникло поняття образу (кедут), зображення. Свої уміння вони вважали дарунком богів. Бог Ра, скажімо, запровадив зображення. У Геліопольському міфі про створення світу йдеться: “Я розмислив у своєму серці... і створив усі образи” [9, с. 83]. Ра творить образи; здатність людей робити зображення — його дарунок. Художність насичувала життєвий простір Давнього Єгипту, а тогочасні художні уявлення і творчі уміння засвідчують високий розвиток чуттєвої культури людини, високий рівень художніх смаків.

Мистецтво Індії належить до найдавніших. Уже в III тис. до н. е. майстри створили надзвичайно виразні твори різноманітної та складної техніки. У них органічно поєднані, з одного боку, канонічні прийоми, а з іншого — надзвичайне багатство образів, форм, сюжетів. Вони сповнені глибокої символіки, яка у видимих образах розкриває уявлення тогочасної людини про будову світу, етичні й релігійні норми, уявлення. Канони та символіка шліфувалися впродовж тисячі років, допоки не склалися *канони пропорцій* і ставала зрозумілою система пропорційних відносин, надаючи зображенням максимальної виразності. Важливо, що у зображенні природних форм відсутній натуралізм, натомість подана *символічна образність* (зазвичай, ірреальна), покликана передати певну ідею. Особливо це характерно для зображення богів.

Розвиток мистецтва був зумовлений не лише культовими потребами, а й художнім баченням світу давніми індійцями загалом, тому художність проникала у найширші верстви населення. Особливо розвивались архітектура (складні храмові комплекси, зокрема, підземні), поезія (ведична літерату-

ра), музика (у Давній Індії музика набула статусу професійної), скульптура та живопис. У I тис. до н. е. живопис вважався дуже поважним заняттям, і *кожна грамотна людина* повинна була мати у своєму домі фарби, пензлі й інше приладдя, необхідне для малювання. Стінними розписами прикрашали палаци та храми, житлові будинки. Розрізнялися техніка, тематика зображень, а також настрої (дев'ять настроїв): патетичний, героїчний, несамовитий, відштовхувальний, застрашуючий, еротичний, жартівливий, дивний, мирний. Наведений ряд важливий тим, що показує розгорнутість нюансів передання психічних станів людини. До речі, в європейському мистецтві жанри живопису складуться лише у XVI — на початку XVII ст. Особливе значення живопису пояснюється міфологічними віруваннями давніх індійців. Згідно з ними, намалювати людину — означало створити її (такі ж уявлення характерні для інших народів Давнього світу: єгиптян, вавилонян, шумерів), хоча корені цих уявлень пов'язані з раннім неолітичним періодом історії людства.

Найдавніша відома пам'ятка з питань *теорії мистецтва* належить індійській культурі. Трактат “Читралакшана” (“Характерні риси живопису”) створений у дуже давній період. Достатньо сказати — у добуддистські часи (буддизм сформувався як вид релігії давніх індійців у VI — V ст. до н. е.). Зміст пам'ятки засвідчує добуддистську традицію. Він повторює сюжети ранньої індійської міфології. Буддійський енциклопедичний трактат “Махавьютпатті” цитує великі уривки з цього трактату — авторитетне, канонічне джерело зображень Будди. Трактат складається з трьох частин і написаний віршованою формою. Третя його частина містить *естетичні* настанови про способи зображення людей, царів, богів та інших істот. Здивування і захоплення викликає точність пропорцій у найдетальніших елементах. “Брахма намалював усі форми всіх тіл як символи благополуччя віруючих у всіх світах і передав їх мені першому... Для яких речей які варто вживати пропорції, які предмети і способи їх зображення вважаються красивими — всі ці відомості я отримав від Брахи: найпрекраснішими картинами зобов'язаний я милості святого повелителя, і завдяки йому ж я створив усі твори мистецтва” [8, с. 29]. Звернемо увагу на розвинену понятійну систему художньої творчості. Тут використовують поняття “символ”, “пропорції”, “прекрасне”, “предмети та способи зображення”, “картина”, “мистецтво”. Акцентується на переданні психології та психічних станів зображених: “Коли зображують очі богів, то з них на царів і на всі живі істоти сходить благо. Очі богів блискучі, за кольором подібні до молока, маслянисті, з прямими віями; сяйвом вони нагадують пелюстки лотоса падма; блакитна райдужна оболонка переливається всіма кольорами; очне яблуко — чорне і велике. Зображення подібних очей приносить багатство та щастя” [8, с. 31]. Наведене цитування засвідчує поважне ставлення до мистецтва зображень як суспільно цінної праці, що “приносить багатство та щастя”.

На особливу увагу заслуговує також давньоіндійська література. Період її зародження — II тис. до н. е. Тексти написані мовою, названою “санскрит” (*sanskṛta* — довершений). Початки літератури — це *веди*: гімни на честь

богів у віршованій формі, звернені переважно до богів: Агні, Індра, Савітар, Варуні. Гімн Агні, наприклад, проголошує:

*Тебе, о Агні, установив Ману, як світло для безконечного роду (людського)
 Ти сяяв у Канви, народжений законом, окроплений (маслом),
 Той, кому поклоняються народи [11, с. 48].*

Вживані епітети до богів, зокрема Агні: чарівний (дивний, надзвичайний), сяючий, бездоганний, чистий, яскравополум'яний. Видом ведичної літератури є *упанішади*, час виникнення яких — VIII—VI ст. до н. е. Це релігійно-філософська література. Основна її проблематика — вчення про Брахмана. Давні поети-мудреці співали про “вищого Брахмана”. Багатозначність поняття “брахман” (гімн звеличення, сила заклинання, священне знання, блаженне звільнення, цнотливість, багатство) давали упанішадам змогу проголошувати: Брахман — усе. Брахман — універсум, єдиний початок усього сущого, абсолют. Він — джерело знання, досконалості, вищої мудрості. Брахман — універсальний *ідеал досконалості*. Уявлення про нього асоціювалось зі світлом та сонцем, його життєдайними променями і теплом, вогнем багаття, сяйвом місяця, блиском золота й коштовних прикрас. “Світлосорові асоціації, підтвержені внутрішньозоровими образами яскравих споглядань, посідали перше місце у символіці вищих переживань, поетично описаних і філософськи осмислених в упанішадах...” [2, с. 121]. Поняття “сяючий” і “безсмертний” — найпоширеніші характеристики Брахмана. Естетичні характеристики має також пізнання Брахмана. Слово “пізнання” (*vid*) у цьому контексті означало: розглядати, випробовувати, переживати. Тут досягнуті основні аспекти знання-мудрості, знання тісно пов’язується з переживанням буття. Естетика та символіка упанішад значно вплинули на індійські епічні поеми “Махабхарата” і “Рамааяна”. Час створення “Махабхарати” — V ст. до н. е. Стиль твору характерний гіперболічністю образів, складною системою епітетів і метафор, чіткою метричністю побудови віршів. “Рамааяна” — пізніший твір (IV ст. до н. е.) — вирізняється великою художньою насиченістю, естетичною виразністю художньої характеристики героїв. Особива увага приділена естетиці світла, ототожненню сяючого та прекрасного. В описах жіночої краси часто використано епітет “луннолика”, а чоловічої — “великоблискучий”. Прекрасний світ в епічних описах “Рамааяни” утворює єдність двох начал: божественно-небесного і внутрішньодуховного. В естетичних характеристиках вони постають як світлозарність (божественні сили) і вогнезарність (світ людини).

Краса в індійській естетиці — єдність характеристик природного світу і людини, характеристика зовнішнього вияву життєвості (краса) та внутрішнього світу (духовне начало).

Отже, в культурах Давнього світу відображені творчі вміння людей, закріплені у пам’ятках мистецтва. Вони засвідчують, що досвід взаємодії людини з природним світом та усередині спільнот здобуває визначеність в естетичних характеристиках. Осмислення закономірного в художніх зображеннях

предметів всезагальної небайдужості утверджується в теорії художніх форм — естетичні канони зображень — покликані закріпити досвід бачення цінностей і способи їх формування, досвід ставлення людини до зображуваних явищ.

2.5. Праукраїнці про красу світу: генеза уявлень

Цікаво й важливо простежити витоки естетичних уявлень наших пращурів, рівень їхніх творчих умінь і закріплення у зображеннях досвіду ставлення до явищ дійсності (природних сил) та людей до себе самих. Пам'ятки культури на землях сучасної України дослідники відносять до доби верхнього палеоліту. Саме в цей період виникає примітивна ліпна скульптура з глини: тривимірне зображення тварин, що засвідчує володіння анатомією тіла й уміння передати його пропорції. Тоді також з'являються ліплені жіночі зображення, в котрих акцентовано на дітородних частинах тіла (часто голова і ноги відсутні, є лише торс). Це підтверджує усвідомлення ролі жінки у примноженні роду. Чоловічих зображень палеолітичної епохи значно менше. Особливості пластики — поєднання умовних і натуралістичних тенденцій у зображеннях. Жіноча тема відображала зв'язки первісного колективу з природним світом: тотемічні вірування у спорідненість людини та тварини (спільний предок), родючість і магічний вплив на неї. Звідси й символіка “ялинки” — ритмічно повторюваних “трикутників”, “кутів”, що символізували жіноче черво — місце таємничого зародження життя [4, с. 25—26].

Розгортання символіки образу відбувалося в добу неоліту. Жінка (мати) посідала провідне місце у соціальній структурі. Її образ є водночас символом матері-землі (розвиток культу матері збігається з розвитком землеробства). Набагато пізніше починають переважати чоловічі зображення.

Люди створюють власні образи, осмислюючи їх функції, ставлення до цих функцій, тобто складається емоційно-небайдуже ставлення людини до власної подоби, що об'єктивується завдяки формуванню її образу і відтак постає предметом осмислення та переживання. Зростання складності символу материнства пов'язано з ускладненням практичного досвіду людей у процесі переходу від скотарства до землеробства. Жіночі божества (Мати-прародителька) — носій двох образів: богині землеробства та скотарства. Такі образи поширені в культурі Трипілья — однієї з давніх цивілізацій на території Східної Європи, яка виникла й утвердилася в III—II тис. до н. е. у районах середньої течії Дніпра та по Дністру. Поширеним символом для зображення жіночого начала у трипільській культурі був ромб. Він означав жінку-матір, землю, рослини. Варіантів ромба існує чимало, і завжди він символізує родючість, дерево життя, початок усього суцього. Кружечки — символ сонця — означали чоловіче начало. У цей період складається система планування житла всередині та будівель між собою: вони утворювали концентричне коло, а входи були розташовані до центру кола (відображення родинності зв'язку спільноти). Дуже поширені у цій культурі схематизовані жіночі статуетки —

символ богині землі й родючості. Це ліплені з глини зображення, для котрих характерне символічне трактування образу за більшої умовності у переданні пропорцій і форм тіла, порівняно з палеолітичними зображеннями.

Урізноманітнювалися художні знання й уміння. Людина ранніх культур оволоділа технікою виготовлення зображень із кістки та рогу з достатньо філігранним їх обробітком. У культурі Трипілля чільне місце посідають виготовлення посуду, статуєток тварин і птахів. Великого розвитку набули орнаментальні зображення, характерні для всього періоду розвитку образотворчості, починаючи від доби палеоліту. Особливо поширені орнаментальні зображення у наступників трипільської культури — східнослов'янських племен, становлення яких відбулося близько V—III ст. до н. е. і пов'язане з індоєвропейською, арійською культурою. Це культура вихідців із Центральної Азії, культура скотарів і землеробів. Розвиток орнаменту в цей період характерний урізноманітненням ліній, нарізок, начерків. Їх наносили на всі предмети, виготовлені людиною, — керамічні вироби, бойові сокири, мечі, ножі та ін. Лінії були символами простору, визначали відстань, місце розташування і відмежування речей одних від інших, тобто були способом фіксації та передавання інформації про речі, їх розташування. Символіка ліній мала й естетичне спрямування. Предмети, позначені лініями, щоразу неповторними, набували своєрідності образу, індивідуальної його визначеності — “душі”. Лінія, покладена в основу всіх художніх зображень, — це також мова жестів. Лінії мали й магічний характер: окреслені лінією предмети (огорожені) потрапляли у символічне коло, недосяжне для злих сил. Відтак, саме звідси складається традиція огороджувати помешкання, а згодом міста обносити мурами.

У I тис. до н. е. зростала кількість скульптурних зображень людини. Це стели-обеліски кімерійців на степових територіях Північного Причорномор'я, кам'яні статуї скіфів. Чимало з них було поставлено в цих самих районах у VI—III ст. до н. е. — переважно зображення скіфських воїнів з атрибутами їх фаху: мечі, сагайдаки, бойові молоти, нагаї. Часто зображали риг достатку. Скіфи залишили шедеври образотворчої культури: золота пектораль із Товстої Могили, численні зображення людей і тварин надзвичайно тонкої роботи; золотий гребінь із Солохи, прикрашений зображеннями людських фігур, і низка інших знахідок з Куль-Оби, Чортомлика, Гайманової Могили та ін.

Широко відомі численні антропоморфні статуї половців — “кам'яні баби”, поставлені на цих же землях. Вони були не просто “слідами” присутності народу, а й утверджували його укорінений образ у цьому просторі. Ідеоластика слов'ян на наших землях відома з III—IV ст. н. е. Слов'яни Подніпров'я й Прикарпаття поклонялися ідолам, зокрема чотириликим людським статуям. До них належить знайдений у XIX ст. Збруцький ідол — чотирикутний кам'яний стовп, з усіх боків якого висічені картини людського життя та космогонічних уявлень давніх слов'ян. На ньому зображений складний комплекс, що поєднує три сфери буття світу: боги (верхній ряд зображень), люди

(середній ряд), підземний світ (нижній ряд). Образність їх значно ускладнена, адже в цілісному бутті переплелись реальне й уявне, небесне, земне й підземне. На верхньому ярусі стели — ряд слов'янських богів. Складна композиція, продуманість образів, виражена символічність зображень засвідчує: період створення ідола — це час розвинутої міфології зі стійким розумінням функції божеств та їхніх “стосунків” з людьми. Названі зображення — символічне уособлення цілісних космогонічних уявлень давніх слов'ян про світ. Це та система, на яку згодом наклалась однобожна віра — християнство. Воно народжує іншу образно-символічну систему, що відображає інші погляди на світ та ставлення до нього.

Отже, естетична предметність є символічним уособленням потреб, умінь, уявлень про світ людей ранніх культур. Практичне формування з наданими йому символічними значеннями — це спосіб творення духовності стосунків з природними силами, вияв активного образно-формуючого ставлення людини до природи. Естетичне начало (“творення” світу в образах) постає універсальною формою взаємодій з навколишнім світом та основою творення сталості досвіду взаємодій у межах спільнот.

Список літератури

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969. — Т. 1.
2. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. — М.: Искусство, 1985.
3. Кассирер Э. Философия символических форм: В 2 т. — М.; С-Пб.: Универс. кн., 2002. — Т. 2.
4. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черепанова С. О. Українське мистецтво: У 3 т. — Л.: Світ, 2003. — Т. 1.
5. Лангер С. Философия в новом ключе. — М.: Республика, 2000.
6. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. — Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000.
7. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Наук. думка, 1975. — Т. 2.
8. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1.
9. Матье М. Э. Древнеегипетские мифы. — М.; Л.: АН СССР, 1956.
10. Михайлов Б. П. Витрувий и Эллада. — М.: Изд-во лит. по строительству, 1967.
11. Ригведа. Мандалы I—IV. — М.: Наука, 1989.
12. Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии. — М.: АН СССР, 1965.
13. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. — М.: Искусство, 1974. — Т. 2.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте витоки здатності людини до предметного формування й об'єктивації відносин зі світом в естетичних формах.
2. Проаналізуйте закономірності становлення естетичного знання як особливої сфери духовного досвіду в історичному поступі людства.
3. Визначте об'єктивні підстави формування символічної предметності та розкрийте її функції у найвних культурах.
4. Поясніть поняття "символізація" світу, обґрунтуйте її витоки і підстави у ранніх культурах.
5. Охарактеризуйте основні ідеї давньоіндійського трактату з естетики "Читралакшана".
6. Наведіть найтипівіші естетичні характеристики богів і героїв давньоіндійського епосу.
7. Розкрийте символічно-образну систему антропоморфних зображень у культурі праукраїнців.
8. Який взаємозв'язок практичних і символічно-естетичних значень побутової та культової предметності у найвних культурах?

Тема 3

АНТИЧНА ЕСТЕТИКА: ЗАКОНОМІРНОСТІ РОЗВИТКУ, ОСНОВНІ ІДЕЇ

- 3.1. *Об'єктивні підстави становлення античної естетики*
- 3.2. *Основні закономірності розвитку естетичної теорії*
- 3.3. *Ідеї естетики античних натурфілософів*
- 3.4. *Естетика софістів і Сократа*
- 3.5. *Естетика Платона*
- 3.6. *Естетика Арістотеля*
- 3.7. *Естетика доби еллінізму*
- 3.8. *Естетика неоплатонізму*

3.1. Об'єктивні підстави становлення античної естетики

Наукова теорія естетичного знання складалася в античній Греції від VI до IV ст. до н. е. Витоки естетичних уявлень давніх греків пов'язані з міфологічними віруваннями, що набули в гомерівську епоху систематизованого характеру, поетичного вираження і стали джерелом формування цілісного, художньо-образного погляду на світ як гармонійну, в собі завершену досконалість. Космос постає основним поняттям, що уособлює гармонію, співмірність, правильність процесів, котрі в ньому відбуваються. Ритмічна оформленість, структурованість зумовлює основну його характеристику: він є втіленням найвищої краси та величі. Усяке буття розглядалося на його відповідність гармонії й урівноваженості космічного цілого. Пізнання законів досконалого буття космосу, ідей, на котрих воно ґрунтується, стимулює розвиток природничо-наукової теорії, в надрах якої розвивається естетика. Вона, у свою чергу, зумовлює розвиток природничо-наукових знань, оскільки задає їм естетичну парадигму: космос — це досконале буття, оперте на розумні засади. Людські стосунки мають поставати з *розумних* засад, — моральних, — щоб не порушувати гармонійність космічного цілого. Тих самих засад має дотримуватися людська діяльність. Її доцільність пов'язувалася з наслідуванням краси та гармонії космічних виявів буття світу. Звідси характерна риса античної формуючої діяльності: дотримання принципів гармонії, міри, порядку, врівноваженості, співвіднесеності частин і цілого.

Художня предметність насичує собою простір античного світу, причому набуває всеохоплювального характеру. Звичайні ужиткові речі уособлюють внутрішню досконалість її творців (володіння мірою, почуття ритму, пропорцій). Гармонійність образності характерна для культової предметності, архітектурної забудови, образотворчості, поезії, музики, театру. Однак це лише перша причина того образу космічної цілісності буття, осмислення та відображення якого стало підставою розвитку естетики.

Друга, не менш важлива причина, — формування *людської індивідуальності*, дух якої визначався, живлячись ідеєю досконалості світу. Творення полісної системи, заснованої на принципах рабовласницької демократії, стимулює змагання вільних громадян у чеснотах та уміннях, що зумовило швидкий і блискучий розквіт усіх сфер духовного життя. Індивідуалізація досвіду ставлення до світу та творення його образу в системі понять — становлення натурфілософії — органічно пов'язане з естетично-художнім образом світу. Тому філософи античності, аж до часів Арістотеля, мислять космос *естетично-художніми* категоріями, а не логічними. Ще точніше — естетично-художні поняття стають першими логічними категоріями, що служать опису законів буття космічного світу.

Індивідуальність, прагнучи налагодити відносини з космічним світом, аби утвердити себе згідно з його законами, укладає світ в образи, надаючи йому тим самим визначеності, що відповідає мірі естетичного. Особа, яка формувалася саме в Давній Греції, усвідомлює себе відповідальною за збереження гармонійної краси космічного світу, а власне призначення вбачає у формуванні його образу та способі життя згідно з досконалим образом. Тому філософія, міфологія, мистецтво, естетична теорія, моральні уявлення, закони суспільного життя утворюють тут органічні взаємозв'язки. Вони випливають з єдиної логічної підстави: життя відповідно до законів космічної гармонії. Саме тому Давня Греція стала батьківщиною становлення філософії як науки, теорії права (полісне законодавство), теорії етики, естетичної теорії, науки логіки та наукового природознавства. На ґрунті античного ідеалу досконалості сформувалася поетична творчість Гомера, Гесіода, Архілоха, Анакреонта, Сафо; драматургія Есхіла, Софокла, Еврипіда, Арістофана; архітектурні вміння Іктіна, Каллікрата; геній скульпторів Фідія, Праксителя, Скопаса; були сформульовані філософські системи Геракліта, Демокріта, Платона, Арістотеля.

3.2. Основні закономірності розвитку естетичної теорії

Аналізуючи історію античної естетики, О. Лосєв вважає єдиним її предметом видимий, даний слуху і відчуттям “чуттєвий космос” [11, с. 135]. “...Чуттєвий космос (з його землею і небом, з його підземним царством і морями, з його повітряною атмосферою, метеорологією й астрономією) був самодостатнім твором мистецтва та природи водночас; усюди він виступав як числова гармонія...” [11, с. 135]. Тобто бачення світу в давніх греків було естетично-художнім.

Перші естетичні уявлення греків витворювалися у межах міфологічної свідомості, що мала поетичний характер, і релігійної обрядовості з вираженим естетичним навантаженням. Вона охоплювала пісні, танці, декламації, музику, поезію. Мистецтва, що становилися на ґрунті обрядовості та з її потреб, мали синтетичний характер, оскільки поєднували поезію, музику, танець. Ф. Ніцше у праці “Народження трагедії, або еллінство і песимізм” поділяв давньогрецьке мистецтво на два типи: діонісійське та аполонівське [12]. В. Таркевич увів поняття “експресивні” й “конструктивні” мистецтва, відповідно це: поезія, музика, танець (експресивні), архітектура, скульптура, живопис (конструктивні). Початково експресивні, об’єднані в певну цілісність, вони утворювали хорею (від слова “хор”), для означення цілісності виразу почуттів його учасників.

Розкинута система *естетичних уявлень* давніх греків з усією можливою повнотою вперше виразно зафіксована в епосі, насамперед в епічних поемах Гомера “Іліада” й “Одіссея”. Виражений поетичний характер мають описи природи, космосу, людського життя, ремесел і практичних умінь, якостей людської індивідуальності. Картини природи постають радше вільним виявом поетичної фантазії, аніж міфологічним розумінням природи як одушевлених і хаотично діючих природних сил. Поезія Гомера відображає “пластичне” бачення природи — пластичну матеріальну “обробленість” світу. Визначаючи провідний принцип характеристики картин природи у Гомера, О. Лосєв зауважує: це принцип зображення, який робить картини природи “структурно-зоровими і пластично-вагомими, але все ж по-людськи зрозумілими, переконливими, а інколи й грандіозно драматичними, приголомшливими і водночас утихомирено спокійними і рівноважними” [11, с. 167]. Таке бачення природи має особливе значення тому, що воно *естетичне*, а не міфологічне. Отже, це сформований свідомістю людини в адекватно вираженій формі образ величі та життєвої сили природи, що постає пластично оформленою і довершеною у виявах. Поетичність бачення Гомера виявляється в порівняннях і чуттеводосконалому поетичному “живопису” картин природи. Космос у його творах — космос естетичної, а не міфологічної свідомості. Характеристики героїв піднесено епічні. Герой — це людина обов’язково благородна: “божественна”, “богоподібна”, “славна”, “яскрава”.

У Гомера наявні образи богів — покровителів мистецтва. Це насамперед Аполлон — бог світової гармонії та художнього оформлення світу і життя, образи Афіни й Гефеста. Афіна — здійснена думка Зевса (вийшла з його голови) — покровителька і наставниця у мистецтві. Бог Гефест — божественний коваль, майстер роботи з металу, характеризується “знаменитим у мистецтві”. У поезії Гомера відображено естетичне розуміння світу як доцільна його життєвість у виразних формах і внутрішній гармонійній урівноваженості.

Видатний епічний поет VII ст. до н. е. Гесіод прославляв не лише військові доблесті героїв, а й оспівував цінність праці. У добу архаїки складалася лірична поезія, відомими представниками якої були Анакреон, Архілох, Сапфо (Сафо), Піндар. Розвитку поезії сприяли конкурсні змагання поетів під час

свят на честь богів. Вони визначали поширення поетичного способу мислення та вираження колективних почуттів і думок. Період VI ст. до н. е. — час становлення професійної архітектури з розробленням *архітектурного модуля*, в основу якого покладено принцип “золотого перерізу”. Архітектура, зокрема культові споруди (храми), характерні гармонійною врівноваженістю частин і цілого, підтверджуючи, що принципи архітектурної забудови споріднені з принципами музичної гармонії. Скульптурний канон пропорцій людини, введений Поліклетом, засвідчив естетичну потребу відобразити пластичність фігури, виразну досконалість будови людського тіла. *Пластичність* постає загальною характеристикою всіх “конструктивних” видів мистецтва.

На ґрунті розвинутої художньо-образної системи світобачення, втіленої у різних видах мистецтва, виникла низка основних *понять естетики*: “краса” (*kalon*); “катарсис” — вираження почуттів через мистецтво; “мімесіс” — наслідування (початково — виявлення почуття в процесі виконання творів, згодом — відтворення дійсності мистецтвом), а також поняття “гармонія”, “міра”, “ритм”. Склалось поняття “мистецтво”, увібравши в себе предметність, що уособлює формуючі здібності людини.

Отже, естетично-формуюче ставлення античних греків до світу визначило домінування *художності* в усіх сферах діяльності, стосунків, відносин до природного та соціального світу, естетичне бачення людини як пластично довершеної, одухотвореної істоти.

3.3. Ідеї естетики античних натурфілософів

Початки становлення *естетичної теорії* Давньої Греції пов’язані з архаїчним періодом (VI ст. до н. е.). Це час формування античного логосу, що постає єдністю чуттєвого та розумного начал людської природи. Ф. Кессіді характеризує філософське пізнання як “засноване одночасно на почутті й розумі, на інтуїції та логіці — на просвітленому почутті й “чуттєвому” розумі” [8, с. 110]. Цілісне бачення світу як досконалого й одушевленого космосу — естетичне бачення — визначило також потребу *пізнати закони* його будови. Формуюча здатність свідомості розвивалася від чуттєво-образних до понятійних форм відображення явищ. Прагнення пізнання й опису цих законів знаменує початок розвитку натурфілософії. О. Лосев, визначаючи філософію античності в своєрідності її рис, зауважує: “Вся антична філософія є в кінцевому підсумку ніщо інше, як естетика” [10, с. 184]. Найвидатніші представники античної натурфілософії — Піфагор (582 — початок V ст. до н. е.), Геракліт Ефеський (бл. 530—470 до н. е.), Емпедокл (бл. 490—430 до н. е.), Демокріт (бл. 460—370 до н. е.) були засновниками античної естетики.

Піфагорійці (піфагорійський союз, заснований у VI ст. до н. е.) були відомими теоретиками мистецтва й естетики, зокрема музичної. До їхнього творчого доробку належить *теорія числа* як сутності речей. Пізнання світу вони

пов'язували з пізнанням числових відношень. Гармонію піфагорійці вважали об'єктивною закономірністю, що визначає життєвість усіх явищ, у тому числі й мистецтва. Їм належить ідея *гармонії як єдності протилежностей* (поняття “гармонія” простежується вже у творах Гомера й означає зв'язок, поєднання частин).

Піфагорійці розробили *естетику музики*, відкрили залежність висоти звуку та довжини струни, що звучить, виявили числові відношення, котрі утворюють гармонійність музики: октава — 1 : 2; кварта — 3 : 4; квінта — 2 : 3. Піфагорові належить обґрунтування *теорії музичного виховання*, що є основою морального, душевного та фізичного здоров'я. На думку античного філософа-неоплатоніка Ямвліха (бл. 245 — бл. 330), Піфагор “встановив якнайперше — виховання з допомогою музики, тих чи інших мелодій і ритмів, звідки походить лікування людських норовів і пристрастей та встановлюється гармонія душевних здібностей у тому вигляді, якими вони були спочатку” [6, с. 82].

Подальше розроблення поняття “гармонія” міститься у філософсько-естетичному вченні *Геракліта Ефеського*. Гармонію філософ розглядає як внутрішню єдність, узгодженість, урівноваженість протилежностей, що становлять ціле (космос або окремий предмет). Гармонія надає речам визначеності, сталості та міцності. “Те, що розходиться, — сходиться і з різних (тонів) утворюється прекрасна гармонія, і все виникає через боротьбу”, — таку думку Геракліта підтверджує Арістотель. “Прихована гармонія сильніша за явну” (свідчення Іпполіта) [6, с. 84]. Водночас ця сталість відносна, адже гармонію щораз порушує боротьба протилежностей, унаслідок чого відбувається процес постійних змін — “панта рей” — все тече. За Гераклітом, не існує музичної гармонії без сполучення високих і низьких звуків. Немає добра без зла, прекрасного без потворного, здоров'я без хвороби [9, с. 74]. Гераклітові належить розроблення поняття логосу (“єдине, єдино мудре”) — того, що забезпечує єдність усього розмаїття світу, і постає єдністю протилежностей. Ідеться про *красу мислення* стосовно світу, який є живим, рухливим цілим. У світобаченні Геракліта яскраво відображений той тип мислення, що був характерною рисою всього античного філософського мислення, — інтелектуальне споглядання. У ньому органічно переплітаються “художній образ із науковим поняттям, естетичне споглядання з філософським осягненням світу” [9, с. 97]. Логос, за Гераклітом, — це незмінний закон, міра речей, які змінюються; логос — незмінне відношення матеріального начала (вогонь) до своїх різноманітних станів. Пізніше Платон визначить цю незмінну сутність з допомогою поняття “ідея”.

Подібно до піфагорійців, Геракліт визнає об'єктивну основу прекрасного, але вбачає її не у числових відношеннях, а в *об'єктивних* властивостях матеріальних речей, котрі постають модифікаціями вогню (“усе з вогню”). Йому належить також формулювання відносності *прекрасного*. Платон у “Тіппії Більшому” наводить таку думку філософа: “Найпрекрасніша мавпа потворна порівняно з родом людей”.

Естетичними елементами просякнута натурфілософське вчення *Емпедокла*. Він приділив основну увагу розробленню проблеми діалектичного зв'язку протилежностей у гармонійно облаштованому космосі. Гармонія (поєднання), на його погляд, — це зв'язок елементів, що утворюють увесь космічний світ, а розвиток природи пояснює боротьбою двох протилежних сил: Ворожнечі й Любові. *Мистецтво* філософ характеризує як *наслідування* природи. “...Люди, що глибоким умом ґрунтовно вивчили мистецтво, — беруть різноколірні фарби і, змішавши їх у відповідний спосіб — одних більше, інших менше, створюють з них подібні до усіх предметів зображення...” [6, с. 85]. О. Лосєв, характеризуючи естетику Емпедокла, зауважує, що вона “різниться від гераклітівської не лише диференціацією, внесеною у суцільне субстанційне становлення, а й органічно життєвою гармонією (або дисгармонією) цієї диференціації” [7, с. 169].

Особливе значення в становленні естетичних уявлень про гармонійну цілісність світу мала філософія *Демокріта*. Йому належить низка трактатів з естетики: “Про ритми і гармонію”, “Про поезію”, “Про красу слів”, “Про добре і погане звучання звуків”, “Про Гомера”, “Про спів”. Філософ досліджував також естетичні ідеї образотворчого мистецтва. Саме Демокріта пізніші грецькі філософи вважали *засновником естетики*. Він *досліджував проблеми зв'язку мистецтва та природи, виникнення мистецтва і його вплив на почуття людини, поняття естетичної міри та її вияви у мистецтві, розрізнення чуттєвого й логічного пізнання*.

Мистецтво Демокріт трактує як наслідування природі. Це новий аспект розуміння наслідування, порівняно з раннім, що пов'язувало його з наслідуванням акторської гри у танці чи музиці. Наслідування природі філософ вбачає у запозиченні від природних видів умінь будувати житло, ткати одяг... Здатність людей створювати красиві мистецькі твори філософ також вважав даром природи (проблема таланту, яка згодом набуде значення однієї з провідних в естетиці). Він увів поняття творчого “натхнення”, порівнюючи його зі своєрідним безумством. “...Без безумства не може бути жодного великого поета” [6, с. 87]. Інтерес Демокріта до проблеми творчого натхнення підтверджують численні свідчення (Цицерон, Горацій, Климент Александрійський). Демокріту належить розроблення ідеї цінності *сприймання та переживання* творів мистецтва, тобто ідея самоцінності художніх феноменів для суб'єкта естетичного відношення: “Споглядання прекрасних творів народжує великі радощі”. У його працях чільне місце посідає поняття *міра*, що розглядається основою гармонійної життєвості кожного явища, у тому числі й мистецтва. “Якщо порушена відповідна міра, то найприємніше може стати найнеприємнішим”.

Демокріт, як і його попередники (Піфагор, Емпедокл), розмежовує *чуттєве та логічне пізнання*. Цінність його — не у протиставленні цих форм, а у *виділенні* однієї та іншої форм. Демокріт розглядає істинний і “темний” вид пізнання і відносить до останнього зір, слух, смак, нюх, дотик, — тобто органи чуттєвого сприйняття, що народжують образи. Ці образи “приходять

ззовні” (наслідок відображення) і “становлять копії тіла (з якого вони виходять)” [15, с. 42]. Тут має місце розмежування логічного та чуттєвого пізнання і розкриття різних типів образу: логічного й чуттєвого. О. Лосев розглядає чуттєве та логічне як єдність протилежного, необхідний момент діалектики атомістів. “...Єдність протилежностей розуму і чуттєвого сприймання... є корінним принципом усякої естетики” [10, с. 458]. Демокріту належить також розроблення окремих аспектів естетики у вузькому смислі: питання походження мистецтва і мови, роль мистецтва в естетичному вихованні, вчення про кольори (кольорознавство) та ін.

Давньогрецькі натурфілософи обґрунтували закономірності буття природного світу, визначивши їх принципи заснованими на засадах естетичного. Це розумно упорядкований світ на основі гармонії, міри, порядку, врівноваженості частин. Він перебуває у вічному русі, що постає як єдність і боротьба протилежностей, а тому є іманентною життєвістю.

3.4. Естетика софістів і Сократа

Грецькі софісти (*Протагор, Горгій, Продик, Фразимах, Гіппій, Антифонт*) — філософи V ст. до н. е. — засновники нового напрямку в естетичному освоєнні світу: *суб’єктивно-антропологічного*. На противагу об’єктивному космологізму натурфілософів софісти навчали: у природі немає жодного порядку і жодних законів. Відійшовши від питань космології, софісти зосереджували увагу на питаннях мистецтва. Їм належить *виокремлення мистецтва* в особливу сферу духовного досвіду, по-перше, завдяки тому, що вони відокремили художню діяльність від усіх інших її видів на підставі не випадковості творення. Лише той витвір людських рук, який є наслідком *свідомого задуму* та виконання, згідно зі *загальними принципами*, покладеними в основу такого виду діяльності, є мистецтвом. По-друге, мистецтво було протиставлене природі на тій підставі, що у природі панує випадок, а мистецтво є наслідком свідомого вибору. Уривки творів, які дійшли до нашого часу, засвідчують інтерес софістів до проблеми *суб’єктивних відчуттів*. Останнє зумовлене зосередженням уваги на проблемах суб’єкта й особливостях суб’єктивного сприймання явищ. На відміну від космологізму натурфілософів, котрі вважали прекрасне основою та сутнісною ознакою буття космічного світу, софісти розглядають *красу* як суто суб’єктивне поняття. Софістам належить визначення прекрасного: “Прекрасне є те, що приємне для зору і слуху”. В цьому визначенні наявний релятивізм (відносність) розуміння краси. Важливість їх позиції для естетичної теорії полягає в тому, що вперше був відкритий феномен *суб’єктивного переживання* естетичних цінностей. Вони визнавали великий вплив краси на людські почуття. Не менш актуальним було віднайдення *суб’єктивної міри краси*. Софісти розглядали її як *онтологічну* характеристику речі, якості котрої відповідають своєму призначенню.

Принцип естетичної відповідності утверджував: кожна прекрасна річ має власну форму, по-своєму прекрасна. Глибоке розв'язання така проблема отримала згодом в естетиці Сократа.

Важливе значення в ученні софістів про *мистецтво* мало виокремлення двох його типів за призначенням, а відтак і за особливостями впливу на суб'єкта сприймання. Це мистецтва *корисні* й ті, що *дають задоволення*. Так, згідно зі софістом Алкідамом, статуї дають задоволення, але не приносять користі. Ритор Горгій у праці “Захист Єлени” розкрив естетику слова, обґрунтував його вплив на людську душу, аналізуючи мистецтво трагедії, комедії та красномовства. “Художники, — писав Горгій, — чарують око, з багатьох кольорів і тіл утворюючи одне тіло, один образ” [14, с. 90]. Ця позиція в теоретичному сенсі цікава тим, що окреслює проблему специфіки естетичного переживання, хоча і не дає її розв'язання.

Естетика *Сократа*, як і його філософія загалом, дійшла до нас у цитуваннях та спогадах його сучасників, зокрема у працях його видатного учня Платона. Сократ (469—399) розвивав учення в усній формі, творячи його у вигляді запитань і відповідей. Тим самим він започаткував *діалектичний метод* побудови думки, в тому числі й у галузі естетики. Розробляючи переважно проблеми етики, Сократ упровадив *естетичні критерії* оцінки людини за об'єктивними її якостями — людськими чеснотами. Чесноти ж визначаються *знанням* людей про те, що таке добродієність, а отже, і діють на основі цих знань. Він вважав найголовнішими чеснотами людини поміркованість, хоробрість, справедливість, на знання котрих можуть претендувати лише “гідні люди”, поєднуючи в собі добро та красу (“калос агатос”). Отже, моральне осягається естетичним критерієм. У спогадах Ксенофонта про Сократа міститься, зокрема, таке висловлювання філософа: “А ти думаєш... що хороше — одне, а прекрасне — інше. Хіба ти не знаєш, що все стосовно одного і того самого прекрасне і хороше? Так, насамперед про духовні чесноти не можна сказати, що вони стосовно одних предметів — дещо хороше, а стосовно інших — дещо прекрасне; потім, люди називаються і прекрасними, і хорошими в одному і тому ж сенсі стосовно одних і тих самих предметів...” [6, с. 89]. В основу теорії прекрасного Сократ поклав принцип доцільного: прекрасне те, що розумне, має смисл. Цю думку не варто, однак, сприймати вузькорационалістично. Сократ акцентує на *двох моментах* прекрасного. Перший споріднює його з попередньою філософською традицією — це думка про внутрішню доцільність предмета, явища, тобто його життєвості, виразність якої і є *об'єктивною* підставою краси. Другий момент пов'язаний з розумним осягненням сутності явища, що постає для сприймання як прекрасний. Тобто йдеться про культуру мислення стосовно предмета відповідно до логічних принципів його доцільності.

Сократ уперше вирізняє *загальне поняття* “прекрасне”, що постає як характеристика низки явищ: прекрасна предметність, прекрасна думка, прекрасне людське тіло і под. Він розкриває діалектику об'єктивного та суб'єктивного в понятті “прекрасне”: краса може бути фактом свідомості й од-

ночасно фактом матеріального світу. “...Краса у Сократа не просто різниться від прекрасних речей, вона є їх принцип (*arche*), їх основна думка (*hypothesis*), їх індуктивно визначений смисл (*logos*), їх смислова “спільність” (*to catholoy*)”, — зазначає О. Лосев [7, с. 176].

Важливою складовою естетики Сократа є обґрунтування принципу *ідеалізації* в мистецтві. У бесідах живописця Паррасія та скульптора Клітона Сократом розкривається поняття узагальнення в художньому образі та віднайдення найсуттєвіших рис зображеного. “Малюючи гарні людські образи, ви берете у різних людей і сполучаєте разом найкрасивіші риси і в такий спосіб досягаєте того, що все тіло здається красивим”, — каже Сократ художнику. Особлива ж увага приділена переданню духовних якостей людини у мистецтві: “...Скульптор має виражати у своїх творах стан душі”, — зауважує він Клітону [6, с. 90—91].

Естетика Сократа започаткувала естетичні ідеї класичного періоду античної Греції — естетику Платона й Арістотеля.

3.5. Естетика Платона

Творчість Платона (427—347 до н. е.) відкриває нову епоху в історії античної естетики та філософії загалом — період *високої класики*. Основні праці філософа, що містять виклад теорії естетичного — “Іон”, “Гіппій Більший”, “Банкет”, “Федон”, “Федр”, “Філеб”, “Софіст”, “Держава”, “Республіка”. Естетичні проблеми тісно пов’язані у філософії Платона з проблемами метафізики й етики. Саме в його філософії естетичні поняття були введені в систему понять філософії, а головним поняттям естетики постало *прекрасне*. У трактаті “Гіппій Більший” (перший період творчості) Платон розглядає багатовимірність поняття “прекрасне”. Діалог зосереджений на з’ясуванні цього поняття на основі зіставлення двох протилежних позицій: Сократа і софіста Гіппія. Діалог розгортає величезне багатство чуттєвих виявів краси, які, по суті, вкладаються у два визначення: прекрасне — доречне; прекрасне — задоволення, отримане через зір і слух. Жодного з цих визначень Платон не приймає. По-перше, доречне може бути засобом для блага, але власне благом може і не бути, а прекрасне — завжди благо. По-друге, поміж прекрасних форм і тіл є такі, котрі ми цінуємо тому, що вони доречні, а є такі, які цінуємо заради них самих. Платон відкинув суб’єктивістські погляди софістів на красу, адже вони тлумачили прекрасне як таке, що “приємне на зір і слух”. Він перший *розрізнув* істинну й удавану красу.

Поняття “прекрасне” у метафізиці Платона невіддільне від вчення про *ідеї*. Він почав розробляти поняття “ідея” з другого періоду творчості й продовжував до кінця життя (“Банкет”, “Федр”, “Федон” та ін.). “Ідея” постає в естетиці Платона *вічною умоосяжною сутністю, взірцем, принципом* породження, конструювання речей. Світ ідей — це надособовий світ, він втілює

закони, за котрими здійснюється світове космічне життя. Ідеї — ідеальні сутності, позбавлені тілесності. Вони є об'єктивною реальністю, яка перебуває поза конкретними речами та явищами. Ідея краси, що входить у цей ідеальний світ і виражає сутність прекрасного як такого, є *взірцем, принципом* творення прекрасних, чуттєво сприйманих речей. Звідси — прекрасним постає все те, в чому наявна *ідея* краси.

Найдосконалішим втіленням ідеї прекрасного Платон вважає умоосяжний космос. Космос постає облаштованим, естетично завершеним цілісним, тобто *ідеєю*. Згідно з Платоном, *космос* — максимальне здійснення ідеальних принципів буття. О. Лосєв зауважує: у Платона “формалізованому космосу повертається його “антропоморфність”, тобто “свідомість”, “душа”; космос знову стає особистісно-соціальним буттям, тобто міфом... Отже, його початки, його рушійні сили, його субстанційні форми тепер уже — не стихії, не числа і не форми, а боги, причому боги в аспекті логічно вибудованих смислових моделей і структур” [7, с. 179]. Платон розуміє космос як втілення максимально ідеального начала — божественних, діалектично сконструйованих ідей у максимально реальному (чуттєво даній матерії). Ідея та матерія постають як начала (*архе*); хоча матерія — нижча сходинка буття, обидві вони необхідні для творення світу. Матерія — це те, в чому виникає чуттєва подоба умоосяжного взірця [13, т. 3, ч. 1, с. 25]. Отже, космос постає найдосконалішим мистецьким витвором.

Платон не заперече краси в явищах реального світу, розглядаючи її підстави на ґрунті поняття “ідея”. У речах реального світу ідея є *субстанцією* речі, тобто її внутрішньою визначальною силою. Стосовно природного світу та людської творчої діяльності, реальним втіленням ідеї є *чуттєво дані* речі. Ідея здійснює і втілює себе у власному, також ідеальному тілі. Це специфічно здійснена доцільність, у “тілі” якої поєднані особливе й загальне.

Ідея краси має в естетиці Платона *всепроникний* характер. Вона виявляє себе красою в природі, душі, суспільстві. Усі людські творіння — наслідування космічного буття, а відтак і здійснених у ньому вічних ідей, хоча вони постають лише їх слабкими копіями. Без ідеї неможливе буття, неможлива визначеність речей, їх у собі виражена самоцінна життєвість, їх “душа” (в “Тімеї” — картина вічно сущого умоосяжного космосу доповнюється фігурою ума-деміурга, що поєднує обидва світи з допомогою “світової душі”). По суті, Платон прагне відповісти на запитання натурфілософів, котрі вважали космос упорядкованим цілим, розумним і визначеним у своїй життєвості.

Модифікаціями естетичного принципу в Платона є *різновиди* виявлення прекрасного, зокрема такі онтологічні категорії, як “число”, “міра”, “ритм”, “гармонія”. Число постає в естетиці Платона як те, що собою створює речі й визначає їх упорядкованість, воно дещо зовнішнє в речах і водночас — єдність внутрішнього та зовнішнього, сила, яка породжує все нові форми. За такого тлумачення ролі числа, буття, згідно з Платоном, є ніщо інше, як *буття естетичне*. Поняття “гармонія” (*harmonia*) — єдність протилежностей — це наявність цілого та поєднання в ньому елементів, що утворюють

його структурну цілісність. Гармонія постає у Платона і сутнісною ознакою речей (їх оформленість, визначеність), і духовним явищем (певна “однотуність” з цілим). Поняття *міри* (*metron*) — одне з визначальних в античній естетиці — Платон також розглядає в *двох аспектах*. Перший — об’єктивний принцип буття естетичного предмета. У діалозі “Філеб” висунута ідея міри як діалектичного синтезу межі та безмежного. Другий аспект — суб’єктивний принцип міри, пов’язаний з оцінкою доцільності предмета відповідно до його призначення або відповідно до його сутності: чи відповідають мірки цього предмета його сутності, тобто, чи відповідає предмет *ідеї* краси. Наявність такого критерію виміру Платон вважав підставою існування мистецтва. Естетичний принцип *ритму* (*rhythmos*) також постає в естетиці Платона у двох вимірах. Перший — онтологічний: ритм він розглядає як порядок руху, що є всезагальним принципом. Він охоплює ритми людського життя, суспільного й індивідуального, закони мистецтва, зрештою, є законом руху космосу. Другий аспект дії принципу ритму пов’язаний з психічними процесами людського життя [13, т. 2, с. 189]. Філософ розглядає різні типи реагування людей на явища: буйну вакхічну природу ритміки та врівноважену, обстоюючи ідею помірних і розмірених переживань. Платон наголошує на важливості істинного вживання ритмів і гармонії як умови виховання моральності й людського благородства загалом.

Важлива проблема в естетиці Платона — це проблема *художності*. Філософ трактує її значно ширше, ніж звичайно розуміють, пов’язуючи її не стільки з мистецтвом, яке він практично не відділяє від ремесла, скільки з *дійсністю* як такою. Осмислення цінності краси містить діалог “Бенкет”, що постає гімном прекрасному — найвищій цінності світу. Прекрасне в усьому його розмаїтті є найрозумнішим уособленням буття. Філософ стверджує, що всі форми дійсності мають естетичне навантаження, стають виявами художності, оскільки в них відсвічує ідея краси. Основною характеристикою художньої дійсності, згідно з Платоном, є те, що вона — вічно живий організм, у кожному органі якого відображається його ціле, тобто втілюється всезагальна *ідея життя*.

Оскільки краса має надчуттєвий характер, то й досягається вона не почуттями, а розумом — умоглядним спогляданням ідей. У діалогах “Бенкет”, “Федр”, “Федон” описано стан філософського екстазу в процесі містичного осягнення прекрасного. Платон вибудовує *щаблі* сходження до пізнання ідеї краси, що постає як процес долучення до мудрості: від чуттєво сприйманих досконалих тіл, до поняття “краса тіл”, а від нього — до ідеї краси. У діалозі “Тімей” красу людського тіла Платон вбачає наслідком поєднання гармонії тіла і душі [13, т. 3, ч. 1, с. 535—536]. У системі упорядкованої краси космосу відводиться місце й *мистецтву*. Однак Платон не вважає його своєрідним видом втілення ідеї краси. Мистецтво у його філософії нічим не відрізняється від природи, а отже, і художня творчість нічим не відрізняється від виробництва матеріальних речей. Тобто, мистецтво розглядається як майстерність, володіння ремеслом. Щоправда, оскільки природа, ремесло і мистецтво

постають тотожними, виникає питання щодо зв'язку ідеї та матерії в природі й у художній діяльності. Природа — єдність матеріального й ідеального (світової душі та світового розуму), відповідно, мистецтво — втілення ідеї у матерії формування, а отже, явище прекрасного. Красу мистецтва Платон розуміє у сенсі, близькому до сучасного абстракціонізму: він вважає красивими не форми, створені руками майстра-митця, а чисті кольори, запахи, звуки: все, в чому не помітні недоліки і де сприймання не пов'язано зі стражданням (“Філеб”) [13, т. 3, ч. 1, с. 65—66]. Таке розуміння мистецтва зумовлено ідеєю зв'язку духовного та матеріального в предметі формування. Чим менше матерії в предметі, тим він досконаліший. Основне призначення мистецтва він убаचाє в задоволенні, в грі: “Треба жити граючись” [13, т. 3, ч. 2, с. 282—283]. Щоправда, в праці “Закони” він інакше уявляє завдання мистецтва: тут воно тісно пов'язане з мораллю, державною та суспільною доцільністю.

В естетиці Платона відображена і така типова для античної естетики проблема, як *наслідування* (*mimesis*). Однак у Платона вона отримує суто негативне забарвлення. У діях митця він вбачає суб'єктивізм, прагнення догодити кожному зображуваному, а тому творчість постає “підробкою”. У X книзі “Держави” Платон загалом не знаходить місця митцям у державі, вбачаючи у їх діяльності лише наслідування божественного “першовзірця”, тому “наслідування є якась забава, а не серйозна справа”. Звинувативши митців у суб'єктивізмі, Платон вважає за краще надавати перевагу розумному пізнанню, а не мистецтву. Однак його позиція стосовно мистецтва неоднозначна. Він припускає доцільність тих його видів, де предметом постає прекрасне. Зокрема, це стосується музичних мистецтв, у тому числі таких, котрі позитивно впливають на мораль людини, формуючи морально добродішних громадян. Загалом перевага надається формуванню предметів (ремесло), а не творенню їх образів (мистецтво).

Відповідно до розуміння негативної ролі мистецтва у вихованні особи Платон критикує великих поетів Гомера та Гесіода, а також усіх ліриків і драматургів, які не завжди піднесено писали і говорили про богів, а отже, негативно впливали на благочестя громадян. Ідеальним у вихованні громадян, зокрема воїнів, Платон вважає поєднання гімнастики та музики: разом вони формують дух і тіло людини, а цінними — твори, де втілені ідеї вірності й справедливості громадян одне до одного у мирний і військовий час. Тут відображені соціальні ідеали філософа. В естетиці Платона вперше сформульована ідея єдності Істини, Добра та Краси, що постають розумною цілісністю буття. Тріаду — Істина, Добро, Краса — Платон обґрунтовує у “Федрі” та “Філебі”.

Отже, у філософії Платона на основі поняття “ідея” сформульована й обґрунтована цілісна концепція естетичного, основою якого є прекрасне, що набуває всепроникного характеру і постає визначальною характеристикою космічного буття, предметного світу, людини та її діяльності.

3.6. Естетика Арістотеля

Творчість *Арістотеля* (384—322 до н. е.) належить до періоду *пізньої класики*. Він був систематизатором знань доби античності в галузі природознавства, гуманітарних знань, логіки, філософії, етики, естетики. Так, в естетиці Арістотель сформулював цілісну *концепцію мистецтва* і постав *систематизатором* естетичного знання. Якщо взяти за відлік початку естетики V ст. до н. е. (перехід від практичного досвіду до теоретичних досліджень), то, за В. Татаркевичем, епохою, що відкриває історію естетики, можна назвати час Арістотеля, що запропонував замість більш або менш довільних теоретичних досліджень струнку наукову дисципліну [14, с. 130]. До праць ученого з питань естетики належать: “Про поетів”, “Гомерівське питання”, “Про прекрасне”, “Про музику”, “Питання поетики”. Вони відомі з античних бібліографічних джерел, хоча, на жаль, збереглася (і то лише частково) одна — “Поетика”. Вона має величезне значення для теорії естетики, оскільки це найдавніший і ґрунтовний трактат із проблем естетики. Ідеї естетики містяться також у працях “Риторика”, “Політика”. Окремі зауваження з питань прекрасного простежуємо в працях “Фізика”, “Метафізика”, трактатах з етики, зокрема у “Нікомаховій етиці” й “Евдемовій етиці”. Арістотель в естетичних побудовах використовував *дві* основні підстави. *Теоретичним* джерелом для нього слугували ідеї Платона: творче переосмислення ідей вчителя дало нове бачення низці основоположних ідей естетики: поняттю прекрасного, суті мистецтва, його місця в духовному досвіді. “*Матеріалом*” для формулювання ідей художньо-прекрасного, закономірностей творення мистецтва, становлення чуттєвої культури сприймання та переживання стало мистецтво класичного періоду (трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда, скульптура Фідія та Поліклета, живопис Полігнота).

Подібно до Платона, Арістотель прагне філософськи “конструювати” кожну річ як певну індивідуальність — аж до всього світу як цілості. *Ідею єдності* він формулює у “Метафізиці”, беручи за основу єдності поняття “*міра*”: “...Бути єдиним... означає — “бути цілим і неподільним”, а в найточнішому вислові — “бути вихідною мірою для кожного виду...” [2, с. 254]. Річ є ціле, яке вище від кожної окремої частини і суми всіх частин. У вченні про єдине закладені основи “онтологічної естетики Арістотеля” [7, с. 194—195]. Світ у Арістотеля постає естетично визначеним цілим, основою буття якого є краса. Найвищою красою філософ вважає Ум (грец. *noys* — розум, думка, дух) — певну вічну творчу сутність, цільову причину всього існуючого — “першодвигун”, “бог” [2, с. 332]. Це актуальний нус, для якого мислення і мислиме збігаються. Відтак, діяльність розуму — це життя, а він є сама діяльність і діяльність його, якою вона є сама по собі. Тобто саме діяльний Ум і є *прекрасне*. Ум постає самодостатньою цінністю і водночас *принципом* цінності для всього існуючого. Усе існуюче прекрасне завдяки своїй причетності до Ума. Речі постають як визначеність, оформленість унаслідок єдності

матерії та ідеї — форми, єдності внутрішнього змісту та зовнішньої сторони, що упорядковані й доцільно організовані. Кожна річ — єдність *чотирьох принципів* її будови: ідеї, матерії, причини, мети. Ідеальне та матеріальне утворюють смисловий зміст предмета і його чуттєво дане буття. Завдяки цьому речі постають предметом естетичного аналізу. Людський нус Арістотель бачить частковим і потенційним. У людини розум, мислення — не розсудкове, а *інтуїтивне*, божественне — вища цінність, джерело свідомості й само-свідомості та всіх творчо-формуєчих умінь.

Арістотель у поглядах на *прекрасне* розуміє його як чисте буття в собі й для себе (розумність, що передбачає матерію як необхідну умову народження і здійснення краси в її цілісному чуттєвому виявленні). З поняттям “прекрасне” поєднане поняття “благе”, разом утворюючи *калокагатію* (єдність доброго та прекрасного, етичного й естетичного). Цікаво, що поняття благого пов’язують переважно зі зовнішніми життєвими благами — владою, багатством, славою, а прекрасне — переважно з внутрішніми якостями людини (мужністю, справедливістю). “Хороший і прекрасний той, для кого все хороше — гарне, і його не псують такі речі, як, наприклад, багатство, влада”, — пише Арістотель [1, т. 2, с. 9]. Доарістотелева традиція розуміла відношення прекрасного та благого навпаки: прекрасне вбачалося у зовнішніх виявах життєвості, а благо поставало внутрішньою якістю людини (моральні чесноти). Зрештою, в естетиці Арістотеля вони постають як взаємоперехід прекрасного та благого.

На основі ідеї розумної упорядкованості й визначеності речей природного світу (*принцип* буття речей, що стають реальністю завдяки виявленню формувальних умінь розуму) твориться ідея Арістотеля про мистецтво як *наслідування* (мімесіс). Філософ відповідно до традиції вживає античне поняття “*techne*” стосовно науки, мистецтва та ремесла, однак саме він розмежовує їх. Науку та мистецтво він відділяє від ремесла на тій підставі, що в їх основу покладається *свідомий* принцип і метод побудови, а ремесло вважає лише результатом наслідування та звички. Відмінності між наукою і мистецтвом філософ віднаходить у тому, що наука має справу зі сущим, а мистецтво — зі становленням. Мистецтво є виявом потенційного буття, “зарядженим” дійсністю, хоча і не є нею як такою. Визначення *мистецтва* засвідчує, що для Арістотеля воно постає не копіюванням дійсності, а *втіленою в образах її ідеєю*, яка відкриває буття в максимумі його можливої доцільності за вираженої її виразності. “...Завдання поета — говорити не про те, що насправді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче” [4, с. 54]. Історик і поет відрізняються один від одного, адже “перший говорить про події, які насправді відбувалися, а другий — про те, що могло б статися” [4, с. 54]. Мистецтво — не буттєва реальність, а ідеальна. Вона постає її ідеальним прообразом, виразною дією-становленням.

Уперше саме в працях Арістотеля визначено *мистецтво* як особливий вид *духовної діяльності*, що має самоцінне значення. У “Метафізиці” зазначено: “...Через мистецтво виникають ті речі, форма яких знаходиться в душі”

[2, с. 121]. У “Нікомаховій етиці” проаналізовано зв’язок у мистецтві чуттєвого (склад душі) та розумного начал: “Не існує ані такого мистецтва, яке не було б причетним судженню і мало такий склад душі, що передбачає творчість, ані подібного складу, який не був би мистецтвом (як майстерністю), оскільки мистецтво і склад душі, причетний істинному судженню і такий, що передбачає творчість, — це, очевидно, те саме. Будь-яке мистецтво має справу з виникненням, і бути майстерним — означає розуміти, як виникає дещо з речей, які можуть бути і не бути і чий початок у творці, а не в створюваному” [3, с. 176]. Тому твори мистецтва можуть бути і не бути, адже їх реальність постає як зумовлена складом душі, творчими уміннями та здатністю судження про якості речей і принципи їх побудови. Уміння митця, здібності та потреба творення постають для Арістотеля суттю поняття “мистецтво”, тобто визначальними є *духовні якості* суб’єкта, від котрих залежить і результат — естетичні якості твору. Якщо немає вроджених здібностей, жодні технічні знання не можуть допомогти творити мистецтво, хоча практичним навичкам творчості філософ приділяє належну увагу.

Арістотелю належить *класифікація* видів мистецтва, відмінна від тієї, яку запропонували софісти, котрі поділяли мистецтва на корисні й ті, що слугують задоволенню. Дотримуючись погляду на природу як вияв єдності ідеї та матерії, котрі постають, зрештою, явищами прекрасного, Арістотель вводить нові підстави для класифікації мистецтв, а саме: *відношення* мистецтва до природи. Характер відношення — це наслідування (мімесіс), а особливості його визначають усе багатство мистецтва [4, с. 39]. Підставою класифікації видів стає визначення відмінного у наслідуванні за трьома ознаками: “чим, що і як наслідують”. Ідеться, по-перше, про *матерію* формування образу — барви, звуки, ритми; по-друге — про *предмет (ідею)* формування: відображення форм природного світу, почуттів, характерів, дій [4, с. 39]; по-третє, формування відбувається *засобами*, що дають змогу реалізувати ідею: ритм, слово, мелодія (епічна, трагічна поезія, комедія, дифірамбічна поезія, кифарична та флейтова музика та ін.). Ці засоби постають причиною існування мистецтва, а водночас і його метою: матерія речі існує для того, щоб вказувати на її ідею. Питання про *конкретні* види мистецтва та їх особливості Арістотель розробив лише стосовно окремих видів: трагедії, комедії, поезії, музики. Річ у тому, що в той час видова диференціація мистецтв ще не усталилася, а загальні поняття про декотрі з них — не склалися. Наприклад, до “наслідувальних” Арістотель відносить епопею і трагедію, комедію та дифірамбічну поезію, музичні твори для флейт і кифар, щоразу перелічуючи їх, адже загальніші поняття “музика”, “поезія” ще не виникли.

Наслідування, отже, — це не копіювання природи чи людських дій як таке, а творення *символічного образу* людських переживань специфічною — *символічною мовою* мистецтва. Згадаємо наведені нами думки філософа про суть художнього формування: це — творення речей, форма котрих знаходиться *в душі*, а не зовні, в природі як такий. *Художня форма* — наслідок творчих зусиль митця: розуму, почуттів, уяви, умінь. Одночасно це відображення

всезагального — сутності речей у їх самодостатньому бутті, як воно відкривається розуму. Звідси величезна увага Арістотеля до засобів художнього формування для творення художньої цілісності — твору мистецтва. Яскравим свідченням такої уваги постає *естетичний аналіз* структури *трагедії*: фабули, дії, характерів дійових осіб, встановлення зв'язку між подіями, вплив трагедії на свідомість та почуття глядачів і низка інших супутніх проблем. Визначення Арістотелем трагедії відображає її зміст, структуру, засоби творення образності, своєрідність дії та естетичний вплив на глядача: “Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої та закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [4, с. 47]. Детальний аналіз змісту трагедії підтверджує, що вона — єдність “матерії” (структурні елементи, котрі утворюють її як внутрішнє ціле) й ідеї (дії людей, що утворюють події, тобто життя як рух, процес його творення, що постає у його ймовірно-можливому здійсненні). Закономірний характер існування художнього твору визначається внутрішньою логікою побудови (внутрішня форма). “Для прекрасного — і живої істоти, і всякої речі, що складається з будь-яких частин, — треба, щоб ці частини не лише були впорядковані, а й мали не випадково взяту величину” [4, с. 51], — пише Арістотель у “Поетиці”. Саме ця думка яскраво відображає принцип побудови доцільної внутрішньої життєвої *речі* — твору мистецтва, матерія якого підпорядкована поняттю доцільного (“ейдос”, або “образ”). Критерієм тут слугують узяті за модель предмети реального світу, що визначаються мірою, порядком розташування, врівноваженістю частин. Власне, тут поняття “наслідування” розкривається своїм сенсом: природа — це взірець доцільної життєвості, що постає наслідком формуючих потенцій Ума. За тими ж законами доцільності має відбуватися формування “речей” — предметності, в тому числі мистецтва, що постають як “природа”, тобто мають форму і сутність (остання — це *мета* формування) [2, с. 112].

Важливою в естетиці Арістотеля є розглянута в зв'язку з теорією трагічного проблема катарсису (очищення). Це поняття філософ розкрив не повністю, воно радше має характер зауваження стосовно *мети* мистецтва. Нагадаємо фрагмент уже наведеного нами визначення трагедії: “Трагедія є... відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [4, с. 47]. З-поміж численних міркувань з приводу такої думки переконливим видається пояснення О. Лосева, оперте на загальну теорію Ума в метафізиці Арістотеля. Автор називає його ноологічним (*noys* — ум і *logos* — наука, поняття, слово). Згідно з Арістотелем, усі душевні сили, “звільнюючись від потоку становлення, в якому вони лише і можливі, перетворюються на деяке духовне осереддя — на ум” [7, с. 199]. Пережити очищення можна не досягненням логічних норм, а через заглиблення в події, їх власну логіку. Логіка очищення пов'язана з логікою життя: через переживання його, що постає як процес становлення, відбувається осмислення цього процесу. Причому небайдужість є не лише спонукою до пізнання,

а й відкриває логіку руху почуттів, що розгортаються навколо предмета небайдужості та дають розуму “матеріал” для логічних побудов. У процесі осмислення відкривається невідповідність між намірами героїв і реальністю їх долі, зумовленої діяльністю героя. Тому *основою трагедії* Арістотель вважає не характери (суб’єктивний чинник), а *дії* та їх перебіг (фабула). “Мета трагедії — дії людей, а не їх властивості... дії і фабула — ось мета трагедії, а мета — найважливіша від усього” [4, с. 48—49]. Очищення пов’язане зі страхом та стражданням і постає необхідним моментом їх завершення. Завдяки здатності співпереживання особа підноситься до осягнення трагізму буття, знання якого герой здобуває в процесі “апробації” життя, — в діяльності, що відкриває життя як становлення через трагічні суперечності. В. Татаркевич зауважує також “медичний” аспект поняття “очищення” в Арістотеля [14, с. 144]. До катарсичних мистецтв Арістотель відносив поезію, музику, танець, трагедію.

3.7. Естетика доби еллінізму

Поняття “елліністична естетика” відображає розвиток естетики впродовж тривалого історичного періоду: від III ст. до н. е. до III ст. н. е. Це доба, що синтезує дві культури: грецьку — останніх століть старої ери (культуру еллінів: назва походить від самоназви давніх греків) і римську. Згадане поняття відображає вплив давньогрецької естетики та культури загалом на увесь регіон Середземномор’я. Це доцільно розмежувати тому, що римська культура зазнала великого впливу грецької і внесла мало оригінального в історію естетики.

Початки еллінської культури пов’язані з постаттю Александра Македонського, завоювання якого спричинили втрату Давньою Грецією політичної незалежності, але сприяли поширенню грецької культури у завойованих ним землях. Особливе значення у поширенні еллінської культури мало загарбання Греції Римом (146 р. до н. е.). Він фізично переміг греків, однак був переможений їх культурою: “полонена Греція перемогла некультурного переможця” (*Горацій*).

У добу еллінізму змінилось уявлення про цінності культури, зокрема філософії й естетики. Центром філософських пошуків, відсунувши на другий план питання пізнання законів буття, стали проблеми віднайдення засобів для облаштування життя та здобуття благополуччя, що вважалося умовою щастя. Естетика також зосереджена не на питаннях сутності краси та проблемах мистецтва, а на з’ясуванні практичної корисності мистецтва для творення життєвого добробуту. В добу еллінізму склалася низка філософських шкіл, котрі розробляли окремі аспекти естетичної теорії. Основні з них — *епікурейська, стоїчна, скептична школи*, що розвивалися поряд з Академією Платона та Перитатетичною школою Арістотеля. Естетичні пошуки новоутворених

шкіл зосереджувались на питаннях щастя та шляхів його досягнення. Відтак їх орієнтації визначалися як гедоністична, моралістична та скептична. Епікурейська школа, що розвивала ідею насолоди життям (гедонізм), взяла за основу сенсуалістичну філософію; стоїчна дотримувалась позицій моралізму; скептична школа заперечувала можливість віднайдення істини у судженнях про цінності й можливість розв'язання проблем, котрі хвилюють людей. Згодом виникла ще *еклектична* школа, що прагнула синтезувати ідеї названих шкіл. Усі вони існували впродовж багатьох століть.

Естетика (та філософія) еллінізму поділялася на два періоди розвитку: ранній еллінізм і пізній. У період раннього еллінізму естетика розвивалася в межах уже названих філософських шкіл — епікурейської, стоїчної, скептичної. Засновник *епікурейської* школи — *Епікур* (342/341—271/270 до н. е.), автор праць “Про музику”, “Про риторику”. Найвідоміші її представники — *Метродор* (III ст. до н. е.), *Горацій* (I ст. до н. е.) — автор відомої “Поетики”; *Філодем* (I ст. до н. е.) і *Лукрецій* (95—35 до н. е.). Останній є автором філософської поеми “Про природу речей”. Основу їх філософських засад становить ідея самозаглиблення та захисту людської суб’єктивності, духовного світу людини. Ідеї “суб’єктивного самозадоволення” ґрунтувалися на чуттєвих переживаннях, що визнавалися природними, а тому — цілком розумними й естетично сприйнятними. Естетичним кредо звучить думка епікурейців про цінність задоволення: “Ми стверджуємо, що задоволення є початок і кінець блаженного життя. Ми знаємо, що воно є перше і природне благо” [6, с. 152]. Благом можуть бути різноманітні речі, у тому числі фізіологічні задоволення (“насолада черева”). Скажімо, одна думка звучить так: “Початок і корінь усякого блага є задоволення черева, тому до цього задоволення зводиться все мудре і прекрасне” [6, с. 152]. Не заперечуються, однак, і духовні задоволення від сприймання мистецтва — слухання музики та споглядання прекрасних творів мистецтва. У задоволеннях епікурейці дотримувались ідеї міри і не визнавали благом те, що порушує її, тобто те, що суперечить законам природи, а в розумінні задоволень як блага — естетичних позицій блаженної рівноваги та співмірності й гармонії. Лукрецій, наприклад, зазначав: у задоволеннях (надмірних), з самої їх глибини, випливає гіркота, породжена усвідомлення даремності власного життя, зануреного в болото бездіяльності.

Лукрецій вважав предметом насолоди людські уміння в різних справах: практичних і духовних, естетичних та пізнавальних. Джерело насолоди — не лише практичні уміння та їх наслідки, а й здатність розуміти красу речей світу (природного та людського). Джерела мистецтва Лукрецій вбачає у природі (взірець для наслідування), у людських потребах і розумі:

*Життєві зручності й усе, що здатне надавати насолоду:
Пісні, вірші, живопис, ліплення мистецьке статуї —
Це людям все потреба підказала, допитливий же розум
Цього навчив їх в русі висхідному поступовім.*

(переклад авт. — В. М.) [6, с. 153].

Так само Лукрецій тішився своїм умінням передавати почуття струнками віршованими рядками, щоб недосвідчений розум міг швидше досягнути премудрості науки й отримати від цього користь і насолоду. Корисність мистецтва епікурейці пов'язували з життєвою практикою та наукою, не надаючи йому самостійного значення. Однак саме в римського епікурейця Лукреція краса, “розлита в усьому”, є рушійним началом любові й поєднуючись з нею в цілісність, постає як творчість всепороджувальної любові.

Естетика стоїків. Історію стоїцизму поділяють на три періоди: ранній (III ст. до н. е.), представниками якого були засновники школи *Зенон, Клеанф, Хрисіпп*; середній (II—I ст. до н. е.) — *Філон із Ларісси, Панецій і Посидоній*; пізній (римський період — I—II ст.) — *Цицерон, Епіктет, Сенека та Марк Аврелій*. Питання естетики розробляли Зенон і Клеанф (“Про прекрасні предмети”), Хрисіпп (“Про прекрасне”, “Про прекрасне і насолоду”), Сенека (“Листи до Луцилія”), Цицерон (“Теоретик”), Марк Аврелій (“Наодинці з собою. Роздуми”).

Вихідні ідеї естетики стоїків пов'язані з давньою натурфілософією, що розглядала космос як творче начало. Він пронизує все буття, реалізуючись у природі й отримуючи завершення в людині. У зібранні стоїчних фрагментів зазначалося: “Космос — прекрасний. Це зрозуміло з форми, кольору, величини і різноманітності зірок у космосі”. Хрисіпп наголошує: “Уся природа художня, оскільки вона ніби має певний шлях і правило, якого дотримується” [6, с. 141]. Зенон, за словами Хрисіппа, називає природу “художниця”, оскільки вона творить усілякі блага й опікується ними. Людина, згідно зі стоїками, також художник — творить сама себе. У творенні поєднуються моральне й естетичне начала. Краса постає самоцінною: “Усе прекрасне, в чому б воно не було, прекрасне само по собі: похвала не входить у нього складовою частиною. Тому від похвали воно не стає ані гірше, ані краще” [6, с. 147], — пише Марк Аврелій. Стоїки виділяли чотири види прекрасного: справедливість, мужність, упорядкованість і тямучість (розумність) [6, с. 140].

Мистецтво стоїки розглядали як *наслідування* природи і приділяли йому велику увагу, поширюючи поняття “мистецтво” на різні сфери людської діяльності. Важливим є розуміння мистецтва як єдності теоретичних знань і практичних умінь (розуму та методу) [6, с. 41]. У галузі власне мистецтва (художня творчість) обстоюється ідея самоцінності творчості, де метою постає результат — досконалість твору; його майстерність і змістовне наповнення, здатні позитивно впливати на особистість. Сенека, акцентуючи на можливостях мистецтва позитивно впливати на свідомість і почуття людини, критикує митців, котрі вбачають мету творчості у матеріальних вигодах і не прагнуть художньої досконалості. “Я зовсім не поважаю і не вважаю хорошим нічого, що робиться для грошей” [6, с. 144].

Стоїцизм, отже, є філософією, що в основу буття світу і людського життя та діяльності покладає феномен естетичного, розглядаючи його умовою результативності творчості з огляду досконалості предметів творення, а також зв'язку з цінністю феноменів естетичного для духовного життя особи.

Естетика скептиків. Засновником школи скептиків був *Піррон* з Еліди, а видатним представником — *Тімон Фліунський* (IV—III ст. до н. е.). Естетика грецького скептицизму мала цілком негативний характер. За словами Діогена, Піррон нічого не називав “ані прекрасним, ані потворним, ані справедливим і стверджував, що ні в чому нічого не існує з істини (насправді, люди ж чинять усе за законом і звичаєм, адже всяка річ є не більш це, аніж те” [5, с. 378—379]. Секст Емпірик (II ст. до н. е.) у трактаті “Проти риторів” заперечує риторику як мистецтво. Аргументом слугує те, що риторика складається зі слів, а зі слів нічого створити не можна, тому в риториці немає потреби. У трактаті “Проти вчених” Секст Емпірик у такий самий спосіб зіставляє (позиції) представників різних філософських шкіл античності, розглядаючи їх позиції рівнозначними, тобто, жодна не постає істинною. Так, стосовно думки Ксенофонта “Усе суще є або благо, або зло, або не благо і не зло”, Секст Емпірик, зосереджуючись на слові “є” і виділяючи два його значення (існування та явлення), стверджує: про поняття “добро” та “зло” не можна сказати нічого реального саме тому, що все залежить від того, в якому сенсі використовують ці поняття [15, с. 223].

Цінність естетики скептиків — не у висунутих ними ідеях, а в збереженні античної спадщини, що стала предметом їх аналізу та завдяки широкому цитуванню дійшла до нащадків.

3.8. Естетика неоплатонізму

Неоплатонізм (III—IV ст. н. е.) — це останній етап розвитку грецької філософії та естетики, що став своєрідним підсумком усіх попередніх її етапів. Від цього періоду дійшло до нащадків найбільше праць, інколи багатотомних. Твори неоплатоніків ще слабо вивчені. Найвідоміші представники цього напрямку — *Порфирій*, *Ямвліх*, *Прокл* і засновник першої школи неоплатонізму в Римі та найвидатніший її представник *Плотин* (III ст. н. е.). Основний твір Плотина — “Еннеади”, систематизований уже після смерті автора його учнем Порфирієм, — складається з 54 трактатів. Вони поділені на шість розділів відповідно до основної тематики, а саме: присвячених етиці, натурфілософії, космології, психології, вченню про ум, вченню про категорії. У трактаті автор розглядає теоретичні проблеми, центральними з яких є вчення про три субстанції (діалектичні тріади): Єдине, Ум, Душа. Головні проблеми естетики, її ідеї висвітлюються в трактаті “Про умосяжну красу”. Суть його — вчення про красу як духовну сферу. Краса вважається досяжною лише через боротьбу духу з чуттєвою матерією. У дусі античної традиції неоплатонізм прагне показати все абстрактне чуттєво-конкретно. Так, кожен міфологічний образ постає виявом основоположних принципів буття, певної умосяжної ідеї, не втрачаючи чуттєвої повноти символу, що має надзвичайно ємне навантаження.

Основне коло проблем, пов'язаних з естетикою, зосереджене навколо поняття “прекрасне”. Образи, зокрема міфологічні, постають для Плотина справжнім буттям, а їх багатство — різними його виявами, причому *принциповими* виявами законів буття. Спосіб конструювання міфологічних образів у Плотина подібний до справжньої міфотворчості. Так, Афродіта — це і світова душа, і душа Зевса, і просто душа, і краса. Так само багатоаспектна символіка інших богів (Аполлон, Деметра, Гестія, Діоніс). Вища краса за Плотиним — це боги, а суть їх краси — Ум, який діє з метою свого вияву. Тобто вони боги не тому, що в них прекрасні тіла (мати прекрасне тіло ще не означає бути богом), а саме завдячуючи Уму ї існують ці прекрасні боги.

Велику увагу Плотин приділяв світловим образам-символам, адже все буття вважає просякнуте світлом. Ейдос (ідея) краси для Плотина — вогонь. Він — найвищий вияв краси. Згідно з таким баченням, Єдине — це сонце, Ум — завжди світло, Душа — двоїста субстанція: світла або темна, залежно від наближення до Ума. Культ Сонця, наявний у Плотина, відповідав тогочасній культурній традиції Риму, де споруджували статуї та храми на честь бога Сонця і поклонялись йому як вищому божеству.

Поняття “краса” в естетиці Плотина охоплює вияви краси в природі, красу людських тіл, духовну красу та красу, що постає наслідком свідомої дії розуму, який формує досконалу красу. Плотин створює вчення про *ієрархічну* сутність ейдосу: вищий — чистий ейдос, нижчий — той, що в митцеві, ще нижчий — той, що у творі мистецтва. Так само в природі: існує чистий ейдос ідеальної речі, нижче — ейдос сприймаючого і, зрештою, ейдос реальної речі. Зв'язок світу *ноуменального* (вищого розумового) та *чуттєвого* він розуміє як відношення задуму митця до своєї картини. Так, філософ порівнює кам'яну брилу, не оброблену майстром, а отже, не причетну до мистецтва, з тією, яка стала статуєю бога чи людини. Ці зображення, однак, не випадкові: адже якщо бог — то це конкретний бог (індивідуалізований образ), і якщо людина — то лише така, “яку мистецтво створило з усього прекрасного”. У такому випадку “камінь, що перетворився від цього мистецтва на красу форми (*eidosis*), виявився, варто допустити, прекрасним не від свого буття у вигляді каменя.., а від форми, яку вклало в нього мистецтво” [6, с. 224]. Форма знаходилась не в матерії — у розумі художника, що замислив її до втілення в камені. Задум також не довільний, а можливий для художника, завдячуючи долученню його до мистецтва. У такому зв'язку творчого задуму, творчих умінь і наявності відповідного матеріалу стає можливим художній твір як досконала краса.

Плотин відділяє красу природи (хоча і не заперечує її) від краси мистецтва, оскільки остання є наслідком діяльності творчого розуму, здатного втілювати задуми в художньо-практичному формуванні досконалої краси. У зв'язку з аналізом розумово-духовної краси поряд з поняттям “*ейдос*” філософ застосовує також поняття “*мудрість*” (*sophia*), згідно з античною традицією, що

послужувала у цьому понятті не лише дещо ідеальне, а й матеріально-практичне. Софійний ейдос у Плотина — це реально втілений ідеальний образ. Він наголошує на якісній відмінності краси творчого формування від краси природної. На думку Плотина, те, що творить мистецтво, “а прекрасне воно творить відповідно до смислу того, що саме воно творить... у більшому й істиннішому ступені прекрасне, володіючи красою мистецтва, безумовно, більшою і прекраснішою, ніж та, що є у зовнішньому (вияві)” [6, с. 225]. Розуміння *наслідування* у Плотина близьке до класичної античності. Воно засвідчує: античність розуміла це поняття значно діалектичніше, ніж його пояснює наука пізніших часів: “...Необхідно мати на увазі, що твори мистецтва наслідують не просто видиме, а заглиблюються у смислові сутності (*logos*), з яких складається, й утворюється сама природа, що, надалі, вони багато чого створюють і від себе. А саме: вони додають, до так або інакше хибного, свої властивості як такі, що володіють красою” [6, с. 225]. На доведення слушності твердження Плотина наводить приклад: “...Фідій створив свого Зевса безвідносно до того чи іншого чуттєвого предмета, але взяв його таким, яким він став би, якби цей Зевс захотів з’явитись перед нашими очима”. Краса в людині постає наслідком “внутрішнього виду”, тобто того, що являє собою людина за *сутністю*: її розум та її душа — джерела краси, котрі впливають і на зовнішній вид. “...Краса, — зауважує Плотин, — міститься не у фізичних розмірах... краса — коли ти споглядаєш у комусь розумність і дивуєшся їй, незважаючи на обличчя (адже останнє могло би бути і потворним). Однак ти, відкинувши всяку форму, спрямовуєшся до внутрішньої його краси” [6, с. 226]. Тобто, тілесність і краса — не те саме. Існує інше начало, що робить тіло прекрасним, — це добродіє душі та розуму. Філософ стверджує: байдужість до внутрішньої краси іншого — ніщо інше як відсутність її в особі, яка, заглянувши у власні глибини, не змогла віднайти там нічого, чим можна б насолоджуватися. Отже, така людина не має духовного досвіду спілкування з красою, у неї відсутня *ідея* краси.

Стосовно краси природної, то у матерії вона не виникає сама собою. Існує певна нематеріальна сутність (ейдос) — ідея, що знаходиться в умі (нус) і є породжуючим началом досконалої краси. Ейдос — формуюче начало, що об’єднує розрізнені частини, зводячи їх до єдності, причому не механічної, а сутнісної. Ейдос є також мірилом і критерієм оцінки всякої краси. Критерій цей — об’єктивний, оскільки постає з внутрішньої логіки (ейдосу) самих речей.

Плотин дає ієрархію діалектичного сходження внутрішніх ейдосів: тіла, душі й ума — до вищої краси. Вона сповнює душу чистою та розумною любов’ю. Конкретизуючи ієрархію краси з огляду її джерел, Плотин вважає найпрекраснішим Єдине — Благо, що є *джерелом* краси. Інша його градація у сенсі конкретизації — Ум. Він постає красою як такою — вихідною первинною ідеєю краси. Нижче у цій ієрархії перебуває душа, залежна від становлення Розуму. На останній сходинці є Тіло, підпорядковане владі Душі. Отже, і внутрішній ейдос має ієрархічну будову. Як уже зазначалося, справж-

ньою красою Плотин вважає *інтелектуальну красу*, а душевна і тілесна краса цілком залежні від неї. Ум, мудрість, ідея постають у концепції Плотина прекрасним мисленневим витвором. Мудрість є істинним буттям, а гідність буття — від мудрості. Плотин в естетиці також детально розробив поняття Блага в зв'язку з естетикою світлової краси. О. Лосев, даючи загальну характеристику естетики Плотина, пише: “У такий спосіб інобуття розуму, що виникає з нього самого, приводить у Плотина до поняття божества, тобто до міфологічного розуміння краси, втілених в ідеальних образах — богах, сповнених мудрості й таких, які заповнюють собою увесь світовий простір” [7, с. 227].

Список літератури

1. *Аристотель*. Большая этика // Аристотель. Соч.: В 4 т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4.
2. *Аристотель*. Метафизика. — М.: Эксмо, 2006.
3. *Аристотель*. Никомахова этика // Аристотель. Соч.: В 4 т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4.
4. *Аристотель*. Поэтика. — К.: Мистецтво, 1967.
5. *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. — М.: Мысль, 1979.
6. *История эстетики*. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М.: Изд-во Академии художеств, 1962. — Т. 1.
7. *История эстетической мысли*. Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. — М.: Искусство, 1985. — Т. 1.
8. *Кессиди Ф.* От мифа к логосу (Становление греческой философии). — М.: Мысль, 1972.
9. *Кессиди Ф.* Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского. — М.: Изд-во Академии художеств, 1963.
10. *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. — М.: Политиздат, 1988.
11. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). — М.: Высш. шк., 1963.
12. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ф. Ницше. Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1.
13. *Платон*. Сочинения: В 3 т. — М.: Мысль, 1968—1971.
14. *Татаркевич В.* Античная эстетика. — М.: Искусство, 1977.
15. *Хрестоматия по западной философии: Античность. Средние века. Возрождение.* — М.: Астрель; АСТ, 2003.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте витоки естетичного світобачення давніх греків.
2. Наведіть естетичні характеристики природного світу й особистості героя в епосі Гомера. Які об'єктивні підстави естетично-піднесеного розуміння світу та людини?
3. Охарактеризуйте основні види мистецтва, що складаються в добу Давньої Греції.
4. Доведіть, що художність була визначальною характеристикою всіх сфер діяльності давніх греків.
5. Розкрийте творчий доробок піфагорійців, Геракліта, Демокріта в теорію естетики.
6. Який зв'язок етичного й естетичного знання у філософії Сократа?
7. Проаналізуйте естетичні аспекти теорії ідей у філософії Платона.
8. Охарактеризуйте всепроникність ідеї краси у філософській системі Платона.
9. Який доробок Арістотеля в теорії естетики?
10. Обґрунтуйте, чому саме Арістотель постав систематизатором естетичного знання античності.
11. Розкрийте поняття "мімесіс", "калокагатія", "катарсис" в естетиці Арістотеля.
12. Проаналізуйте естетику неоплатонізму: основні ідеї трактату Плотина "Енеади".

Тема 4

ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

- 4.1. *Духовні передумови естетики Середньовіччя*
- 4.2. *Естетичні ідеї у філософській патристиці*
- 4.3. *Естетика раннього західноєвропейського Середньовіччя*
- 4.4. *Західноєвропейська естетика пізнього Середньовіччя*
- 4.5. *Візантійська естетика*
- 4.6. *Естетика Київської Русі*

4.1. Духовні передумови естетики Середньовіччя

В основу середньовічної естетики (і культури загалом) покладено *особистісний абсолютизм*, на відміну від культури античності, в центрі якої перебуває чуттєво-матеріальний космос. Зовнішня матеріальність виражає в Середньовіччі певний “позатілесний, духовний зміст”. Він може бути виражений у чуттєвій матерії лише приблизно, символічно [10, с. 571].

Для розуміння витоків середньовічних естетичних ідей важливо звернутися до естетики *пізньої античності*, оскільки саме у I—IV ст. н. е. витворюються важливі риси нового світогляду, що постали синтезом пізньоантичних ідей та іудаїзму. На ґрунті цього синтезу становилась патристика — філософсько-релігійний напрям пізньої античності, що дає теоретичне обґрунтування християнської ідеології. Його утвердження було відповіддю на потребу часу: задовольняти духовні запити особи, яка починає активно цікавитись моральними проблемами, зосередженими навколо понять сенсу буття, загробного життя, відплати у потойбічному світі. Давньогрецька багатобожна релігія, увібравши, окрім богів Олімпу, велику кількість східних богів, а також різноманітних містичних культів, була нездатною відповісти на ці питання. Не змогли розв’язати їх також еллінські філософські системи. Однак саме елліністичний суб’єктивізм і психологізм висунули ідею особистісного посередника між світом і духовним абсолютом. Християнство оформило її в ідею *особистісного* Божества — Боголюдини, покликаної, за задумом її ідеологів, своїм буттям усунути початковий дуалізм [7, с. 241]. Ідеться про дуалізм духу та матерії, мислення і буття. Особистісне начало, виникнувши саме в античній культурі за умов руйнації ідеалу класичної культури та розвитку індивідуалізму, здобуло в такий спосіб свій архетипний образ — образ Боголюдини.

Духовна культура християнства, а відтак її естетичні ідеї, формувалися на основі синтезу греко-римської та давньоєврейської культур. Антична

культура, просякнута естетичним світорозумінням, художнім світобаченням, вплинула на формування *символів* християнської віри, а грецька математика, фізика, астрономія, філософія — на “скульптурність”, пластичність і чуттєву даність образів, покладених в основу античної естетики [9, с. 180—186]. Пластичність — основа грецького світорозуміння. У грецькій естетиці чітко вирізняються форма та зміст у явищах природи й у творах мистецтва. В ізраїльтян не існувало ні поняття, ні терміна, що відповідав би грецькому “форма”. Форма і художнє втілення простору в новочасному європейському живопису дотримується *античної* традиції. У Старому Заповіті немає жодних описів зовнішнього виду: на першому плані постає “життєвий практицизм” [8, с. 243]. Важливою відмінністю культур є також те, що давні греки цінували фізичну красу. Тіло в скульптурних зображеннях досконалих фігур людей і богів мало одухотворений характер (відомий грецький “соматизм”). В іудейській культурі тіло важливе лише як вмістилище духу. Таке бачення згодом вплинуло на християнські культові зображення, зокрема на візантійське іконописання.

У старозавітній культурі основними видами мистецтва були музика та поезія. Її естетиці не притаманна пластичність, але властива багата кольорова символіка. Вона значно вплинула на християнство саме в сенсі творення символів віри засобами кольору та світла. Світло (*or*) для ізраїльтян мало те саме значення, що для греків поняття “краса” — відображення божественної мудрості. Кольорова символіка надзвичайно розвинута в давньоєврейській естетиці: білий і червоний кольори — найважливіші. “Світло тут — естетично-гносеологічна категорія, адже за біблійною міфологією в образі світла бог з’являється світові й може бути чуттєво сприйнятий, тобто пізнаний” [4, с. 25].

Не менш виражені відмінності двох культур, характерні для організації тексту. Тексти у грецькій культурі індивідуалізовані (мають “пластичну замкнену форму”) — це *авторська форма*. Старозавітні тексти мають “відкриту форму” навіть тоді, коли є ім’я їх автора (пророка). С. Аверинцев називає таке явище сутнісною анонімністю старозавітної літератури [8, с. 244].

Катакомбна римська християнська культура, що розвивалася на противагу римському монументалізму, вдається до синтезу мистецтв, зокрема застосовує для зображення християнського бога античну пластику, відмовляючись від класичних форм і відроджуючи грецьку архаїку, що давала *площинне* зображення. Християнських художників цікавить не тілесне, а *духовне* начало в зображеннях. Ранні християни велику увагу приділяли символічним зображенням (хрест, якір, корабель, виноград, лоза, вівці, пастух) [4, с. 19—20].

Взаємодія двох різних культурних традицій вплинула на формування нових *естетичних принципів* елліністичного мислення, що згодом відображались в естетиці християнства. Зняття крайніх суперечностей і неузгодженості естетики античності й іудаїзму здійснив *Філон Александрійський* (28 р. до н. е. — 41 р. н. е.). Принципова його позиція стосовно культури полягала в усуненні специфікації естетичного знання залежно від видів

мистецтв (тенденція, характерна для античної культури від часів Арістотеля). Філон відповідно до традиції старозавітної культури вважав мистецтво *невіддільним* від життєвої практики. Його філософія є синтезом наукового пізнання та чуттєвого сприйняття світу. На основі алегоричного тлумачення історії Адама й Єви автор розкрив діалектичний взаємозв'язок розуму та почуттів. Естетика насолоди красою зображень, навіть самим процесом сприймання, слугувала для Філона засобом усунення агностицизму в гносеології: Бог не пізнаваний, його трансцендентна сутність не досяжна розуму. Однак, згідно з Филоном, сам *процес* пізнання слугує джерелом насолоди. Відповідно до естетики іудаїзму, Філон особливу увагу приділяє *зоровим образам* краси. Поняття краси має в його естетиці й складніший зміст, що, відтак, впливає на розуміння образу. Це поєднання гносеологічного, морального й естетичного відношення, спрямованого на духовне споглядання *ідеалу краси*, який постає вищим ступенем блага. В естетиці Філона поєдналися “теорія ідей” Платона, за взірцем котрих був “створений світ”, і старозавітна ідея творення світу на основі доцільності всього існуючого. Світ, відповідно до символічного його розуміння, розглядається “прекрасною подобою прекрасного взірця”. Красу мистецтва Філон осмислює в аспекті її *ціннісного змісту*, пропонуючи не захоплюватися формою.

Філон розробив *градацію символічних значень світла*, поєднавши в них грецьку античну традицію та старозавітну. Кожен із світлових рівнів має свого носія. Це, відповідно, Божество, Логос, душа людини, природне сонце та зірки і, зрештою, п'ятьма. Філону належить спроба розроблення категоріального значення поняття “символічний образ”, а також супутніх йому понять “символ”, “алегорія”, “зображення”.

Естетика Філона створила підстави для нового бачення краси, що поставала *синтезом* двох культурних традицій і згодом відіграла важливу роль у творенні християнських символів, зокрема у візантійській естетиці.

4.2. Естетичні ідеї у філософській патристиці

Естетичні проблеми посідають важливе місце в працях християнських філософів, котрі формували і формулювали основні доктрини та символи віри, осмислюючи дійсність на відповідність її ідеалам християнства. Мистецтво слугувало для них джерелом обґрунтування ідей нової віри, зокрема було покликане створити образи, що символізували б реальну присутність Бога у світі. Першими християнськими філософами були представники патристики (лат. *pater* — батько) — отці церкви. З огляду на місце виникнення, патристична філософія поділялась на східну та західну — філософію грецьких отців (писали по-грецьки) і латинських (писали по-латині). Рання патристика набула форми апологетики (II—IV ст. н. е), тобто захисту християн. Перша апологія, що дійшла до нащадків, — твір філософа Арістіда з Афін.

У ньому розглянуто уявлення раних християн про Бога. Це також твори Юстина Філософа, Афінагора, Феофіла Антіохійського, Іриней Ліонського, Климента Александрійського (II ст.), а також твори Оригена, Діонісія Александрійського (Великого) (III ст.).

На Заході авторитетним і активним апологетом був *Тертуліан* (155—220). Він першим латинською мовою виклав положення християнської віри, сутність християнських догматів і сформулював “символи віри”, розробив тринітарну та христологічну проблеми на основі антиномічності мислення. Тертуліану належить викривальний твір морально-естетичного спрямування “Про видовища”. У ньому різко розкритиковано римський театр за аморалізм його видовищ. Апологет Арнобій (кінець III — початок IV ст.) створив сім апологетичних книг “Проти язичників”. Найвідомішим трактатом у жанрі апологетики стала праця Аврелія Августина “Про град Божий” (початок V ст.). Апологети критично переосмислювали античну культуру з позицій нових уявлень про духовні цінності. Апологетика, зосереджуючись на критиці основ культури минулого, все-таки не обмежувалась нею, а прагнула сформулювати основоположні світоглядні ідеали нової культури. До особливостей апологетичної літератури, без якої не можна зрозуміти естетику апологетів, належала діалогічність їхніх трактатів.

Особливостями естетики апологетів був *психологізм*: самозаглиблення та спроби пояснити себе собі, публічно зізнаючись і сповідуючись у справжніх й удаваних гріхах. Ідеали нової культури вони утверджували не умоглядними ідеями та роздумами, а широким використанням авторитетних біблійних цитувань і цитувань греко-римських авторів. Стиль філософії апологетів — це компіляція творів античних авторів та біблійних мудреців. Її називають філософією “стромат” за назвою основного твору Климента Александрійського “Стромати” (“Килими з клаптиків”) — яскравою мозаїкою, утвореною з цілісних текстів відомих творів минулого. Мовні мозаїки (“килими”) склалися з віршованих творів античних авторів. Жоден з напрямів ранньохристиянської культури не сприймав художню форму, зокрема поезію, за самоцінну, вбачаючи в ній лише певний засіб прикриття прихованої істини. Християнські храми також будувалися з широким застосуванням великої кількості елементів і блоків античних храмів. Такий тип мислення дослідники називають “естетичний” [4, с. 131]. Ця особливість мислення та способу його артикулювання у феноменах культури цікава тим, що набула актуальності в культурі наприкінці XX — початку XXI ст. і характерна як культура *постмодерну*. Їй властиве гасло: “Кожне слово, навіть кожна літера в постмодерністській культурі — це цитата” [15, с. 334]. Однак між культурою апологетики та постмодерну існує якісна відмінність: апологетика застосовує надбання попередньої культури для обґрунтування символів віри й утвердження їх цінності, а культура постмодерну спрямована на руйнування духовних цінностей, оскільки відмова від істини становить пафос постмодерну.

Філон Александрійський, обґрунтовуючи причини схилення віруючих перед статуями богів, зауважував, що поклоняються їх зображенням. Однак

навіть найдосконаліше зображення не є богом. Це лише вияв умінь творців образів. Самі ж зображення позбавлені святості. Климент Александрійський розуміє їх дещо інакше: він не заперечує цінності матеріалу мистецтва, з якого різьбляться зображення, але пропонує не приймати зображення за реальність. Адже мистецтво — лише неодушевлений образ реальності, тому кожному живу істоту як творіння Бога він пропонує бачити гіднішими поваги, ніж статуя. Філософ наголошує: “Ми поклоняємося не чуттєвій статуйі з чуттєвої матерії, а духовному образу”. Ним є “єдиний і суцільний Бог”. Климент не заперечує цінності мистецтва, допускаючи його “прославлення”. Основну цінність зображень він вбачає у *художності образу*, яке надає матерії мистецтво. Він також обстоював важливість теорії мистецтва для художньої практики. Основні “принципи створення художніх творів містяться в теорії мистецтва” [4, с. 175]. Ранньохристиянська естетика звертає увагу на постать творця скульптур, пропонуючи шанувати його майстерність. У такому зміщенні акцентів відображається принцип *ранньохристиянського гуманізму*, що почав складатися саме у цей час. Його ідея така: статуя — лише зображення людини, а творець її — художник — образ Бога, адже здатність до творчості є відображенням божественного начала, наявного в людині. Тому “неправильно і недоцільно, що образ Божий шанує образ людський”. Ця ідея у ХХ ст. була відображена у кінетичному мистецтві, що вважає живе людське тіло кращим від будь-яких художніх зображень.

В основу ранньохристиянської естетики покладена ідея людини — досконалого божественного витвору, так само як і світу загалом, що постає результатом творчості Бога-художника. Тому людина має не псувати божественне творення негідними справами, зокрема багатством і розкішшю, котрі гублять людину. *Ранньохристиянський ідеал* людської досконалості впливав і на вимоги його апологетів стосовно мистецтва. Тертуліан у вже згаданому трактаті “Про видовища”, критикуючи римський театр, висловлює слушну думку, яка актуально звучить дотепер: “Те, що недопустиме в дійсності, не повинно бути допустимим і в творі”. Причини цього зумовлені, по-перше, псуванням моралі аморальними видовищами, по-друге, культивуванням жорстокості й антилюдяності видовищ. Це важливий крок у розумінні зв’язку мистецтва та моралі, творенні виховного ідеалу засобами мистецтва. Християнські апологети заперечують не мистецтво загалом, а мистецтво, чуже духовному ідеалові християнства. Тертуліану належить розроблення важливої ідеї, яка в античності була сформульована (“заявлена”) Арістотелем, але не отримала в нього належного обґрунтування. Це ідея *естетичного впливу* мистецтва на глядача. Тертуліан виділяє два його аспекти: вплив сюжету, фабули, тобто змістовної частини твору; емоційно-афективна дія твору — збудження почуттів аж до стану афекту. Щодо афектів та їх джерел, то, на думку філософа, “не може бути спокою духу без мовчання життєвих пристрастей. Ніхто не приходить до задоволення без афекта, ніхто не відчуває афекта без відповідних підстав. Ці підстави є збуджувачами афектів. Зрештою, якщо відсутній афект, немає й жодного задоволення” [4, с. 199]. Дію афектів він

вважає двоїстою. З одного боку — негативною, адже вони збуджують чуттєві, “низькі” пристрасті, що суперечить ідеалу душевного життя в християнстві (втеча від плинних радощів і насолод заради спокою душі). З іншого — важливим для теорії естетики є обґрунтування Тертуліаном *стану психіки* в естетичному переживанні, а саме — його *незацікавленого* характеру. Глядачі радіють щастю героїв і сумують з приводу їх нещастя, причому не маючи на увазі жодної практичної мети. Проблема афектів згодом отримає філософське осмислення в працях Б. Спінози (“Етика”), Р. Декарта (“Пристрасті душі”), Д. Юма (“Трактат про людську природу. Книга друга. Про афекти”).

Апологети прагнули створити свій ідеал мистецтва. Климент Александрійський вбачає його в сфері, проміжній між наукою та мистецтвом. Такою сферою постає для нього геометрія (згадаємо піфагорійців і художній ідеал Платона, котрі обстоювали “чисті форми” у мистецтві). Мимоволі виникають також асоціації з мистецтвом ХХ ст. Абстракціонізм як художній метод і як світоглядна позиція декларував відмову від матерії та раціональності на користь умовності зображень. Щоправда, абстракціонізм зазнав духовної кризи, оскільки дух не може реалізувати себе як невизначеність, неоформленість (риси, властиві естетиці абстракціонізму). Інакше виглядає ідея форми в Клименті. На його думку, архітектура (оскільки вона заснована на геометрії), загострює здатність душі до сприймання й осягнення істини. Тобто *ідеальним* вважається мистецтво, здатне підносити людину від чуттєво осяжного світу до умоосяжного. Ця ідея згодом буде широко використана і візантійською, і західноєвропейською середньовічною естетикою. В естетиці Тертуліана, що рішуче виступав проти грубих почуттів, зумовлених грубим мистецтвом (видовища у римських цирках), створена ідея *духовності почуттів*. Тертуліану належить також розроблення естетики зовнішньої краси людини. Він, так само, як і Юстин Філософ, наголошує на цінності *природної людської краси*, тому виступає проти розкішного одягу, прикрас і косметики, що “псують” образ людини. Тертуліан вважає, що косметика робить людину потворною. У трактаті “Про молитву” йдеться про витончену почуттєвість: вона спричинена не зовнішньою красою, а звучанням псалмів і молитов.

У зв’язку з ідеєю витонченої почуттєвості перебуває теорія *образу-символу*, розроблена в естетиці Клименті Александрійського. Теорія символу постала в центрі його світоглядної системи. Образ набуває у Клименті значення *структурного принципу*, що визначає собою цілісність усієї системи. Філософ подає *ієрархічну структуру* образу: першопричиною та першообразом, вихідною основою ієрархії є божество. Логос — перший образ архетипу. Це невидимий і чуттєво несприйманий образ. Його образом, чи образом образу, постає розум (або душа) людини (друга сходинка ієрархії). Нерозрізнення духу та душі у Клименті є свідченням узагальненого поняття — *духовна сутність* людини. Свободу волі Климент, наслідуючи Філона, тлумачить як образ Бога в людині. Розум і совість постають образами Бога в людині. Третім образом Бога постає гностик, що підноситься до споглядання образу сина, який “закріплює свій образ в душі гностика”. Четвертим, нижчим у цій ієрархії, є

образ, втілений у матеріалі мистецтва. Це твори образотворчого мистецтва, котрі втілюють образи людей і богів. Ідеї Климента запозичені з естетики Платона та Філона Александрійського. У середньовічній естетиці поняття “образ” і “подоба” виконують гносеологічну функцію. Іполит Римський зазначає: “Через образ, що становить подобу, досягається пізнання Отця. Якщо ж ти не пізнав образ (ейкон), яким постає син, як ти хочеш побачити Отця” [4, с. 262]. Образ (подобу) усвідомлюють раньохристиянські мислителі як шлях етично-гносеологічного сходження до ідеалу, божественної першопричини.

Отже, символізм середніх віків — “засіб інтелектуального освоєння світу” [6, с. 265—266].

4.3. Естетика раннього західноєвропейського Середньовіччя

Найвидатнішим представником західної патристики, у творчості якого вона набула завершеного вигляду, є *Августин Блаженний* (354—430), впливовий проповідник, активний діяч західної церкви. Саме він вважається філософом, праці якого по-особливому впливали на становлення офіційного середньовічного мистецтва та слугували основою для естетичних трактатів представників західного Середньовіччя. Основні твори, де викладені ідеї філософської патристики, етики й естетики — “Про прекрасне і принадне”, “Сповідь”, “Про трійцю”, “Про музику”; “Про град Божий”. У “Сповіді”, наприклад, Августин розкриває зміну особистих духовних орієнтацій: відмову від принад античної культури, яка утверджує ідеал чуттєвої краси, на користь християнського ідеалу, що зорієнтовує на внутрішню красу. Августин захоплений красою музики, адже вона переливає художню насолоду в чисті форми естетичної свідомості, зумовлюючи духовне піднесення. Філософ визнає: “Святі слова, коли їх так співають, пронизують мене побожним полум’ям, чого не трапляється, коли їх так не співають” [1, с. 198]. Спів і його слухання Августин не вважає гріхом, оскільки у церковному співі вбачає поєднання двох начал: чуттєву насолоду, “чуттєву розкіш”, що дає музика; підсилення змісту проповіді силою музики. Саме така єдність заслуговує на схвалення церковного співу, аби “зачаровані ним вуха підтримували ще дуже слабенький дух і піднімали його до почуття набожності”. Він наполягає на естетичному синтезі слова та музики, адже “коли станеться, що сам спів зворушить мене сильніше, ніж слова пісні, то я зізнаюся, що тяжко згрішив і заслужив на кару, і тоді я волів би не чути співака” [1, с. 199].

Страх гріха сковує Августина і під час споглядання чуттєвої краси природи. “Мої очі люблять гарні та різні краєвиди, люблять розмаїті принадні барви”, — зізнається він [1, с. 200]. Однак таке язичницьке бачення світу лякає філософа, і він виголошує заклинання: “Нехай вони не зачаровують

моєї душі! Нехай її зачаровує Бог, який створив усе “дуже гарне” [1, с. 200].

До “язичницького періоду” творчості Августина належить трактат “Про прекрасне і відповідне” (втрачений, про що пише сам Августин у “Сповіді”), присвячений римському ритору Герію. Частини його збереглися в книзі “Сповідь”. Задаючись питанням, чому ми любимо красу, він намагається розв’язати питання: *що таке краса?* Тобто, з’ясовує *онтологію* краси, а відтак — причини небайдужості під час її сприймання. Августин розрізняє *прекрасне* та *принадне*. “Що то таке, що нас манить і притягує до речей, які ми любимо? Коли б вони не мали принади й гарного вигляду, то в жодному випадку не приваблювали б нас” [1, с. 59]. Красу Августин розглядає, поперше, “результатом гармонії цілості”, тобто внутрішньою визначеною життєвістю, що розкривається своєю виразністю, спричиняючи замилювання. По-друге, тіла мають “пригожість — наслідок досконалої згоди з іншими речами, так само як частина тіла гармонує з цілістю, до якої належить” [1, с. 59]. Важливою для теорії естетики є думка про “чуттєві образи” — джерело натхнення, а також те, що поняття прекрасного та принадного виникло в його свідомості під впливом споглядання чуттєвого світу [1, с. 61]. Прекрасне постає доцільністю, що відкривається сприйманню, так само як відкривається йому і потворне. Якість цілого в такому випадку визначають не за окремою частиною, а за зв’язком з цілим. У цьому трактаті Августин ототожнює красу з формою, відсутність форми — з потворним. Абсолютно потворне він заперечував, вважаючи, що потворне виявляється стосовно іншого предмета, досконалішого за формою. Августин вводить категорію *потворного* та визначає її естетичний зміст і обсяг.

Проблему прекрасного в естетиці Августин, християнський філософ, розглядає у зв’язку з християнським символом абсолютної краси — Богом. Краса світу — це відображення “божественної краси”. Однак насолоджуватися нею — означає віддалятися від Бога на користь чуттєвих принад світу. “Бог є істина всякої краси і найвища краса”. Порядок — це те, завдяки чому здійснюється все, встановлене Богом. Порядок виявляє себе в єдності, мірі та гармонії, оскільки Бог усе “розташував мірою, числом і вагою”. Тобто, Августин надає *категоріального значення* поняттям *число*, *мудрість*, *краса*, а також розглядає їх з оцінного погляду. Основним в естетиці Августина є поняття “*єдність*”: “Форма всякої краси — єдність”. На основі цього поняття він встановив градацію геометричних фігур, досліджуючи естетичне враження, спричинене ними.

Августин розрізняв *два види* краси: красу *форм*, що сприймаються зором, і красу *рухів*, що сприймаються зором і слухом. У праці “Про музику” він детально розглянув цей вид краси на основі аналізу довгих і коротких звуків у музиці, поезії, пластиці рухів. Зрештою, основна спрямованість трактату — *вчення про ритм*. У праці “Про музику” філософ дав унікальне за глибиною визначення музики, характеризуючи її як *науку правильних “модуляцій”*. В естетиці Августина акцентується на питанні *ставлення* людини до

прекрасного та *сприймання* прекрасного. Він розрізняє безпосереднє *чуттєве* сприймання й *інтелектуальне*. Для сприймання прекрасного однаково важливі злагодженість між прекрасним предметом і душею. На його думку, *переживання* краси має ту саму властивість, що й краса в предметах сприймання, а саме — *ритм*. Людина володіє вродженим ритмом і головним — *ритмом інтелекту*, завдяки якому вона здатна сприймати ритми й творити їх. Тобто, основою адекватності переживання краси є гармонійна внутрішня життєвість предметів сприймання та гармонія духовних структур суб'єкта сприймання. Це засвідчує, що філософ обґрунтовує онтологію прекрасного.

Праці Августина впродовж тисячі років належали до основних джерел освоєння античного платонізму та неоплатонізму західноєвропейською середньовічною філософією й естетикою.

Важливе значення в утвердженні естетики Середньовіччя мали трактати “Про музику” та “Про арифметику” римського неоплатоніка *Боеція* (480—524). Використовуючи античну традицію, він визначає музику як мистецтво звуків і гармонію, розглядаючи органічність безпосереднього чуттєвого сприймання та складність пізнання і творення поняття стосовно “чуттєвих відчуттів” у процесі дослідження їх духом. Боеція цікавить “природа самих почуттів, на основі яких ми діємо... властивість речей, які ми відчуваємо” [7, с. 249]. Цінність становить сформульована філософом ідея *відображення* світу з допомогою *образів*. Він розкриває складну *природу художнього відображення* як такого, що є єдністю образу, мислення про нього та насолоди від сприймання. Відчуття і розум — “знаряддя гармонійної здатності”. Почуття приблизно зауважує те, що становить предмет, а розум розглядає ціле і проникає у глибокі відмінності.

Порівнюючи математику та музику, Боецій зазначає: перша зосереджена на пошуках істини, а музика пов'язана і з пізнанням, і з “моральнісною злагодією душі” [7, с. 249]. Вплив різного виду музики на моральні якості людини, розроблений в естетиці піфагорійців і Платона, стає для Боеція підґрунтям власних теоретичних побудов щодо впливу музики на духовний світ особи.

Боецій розрізняв *три види музики*: “Перший — це музика світова (*mundana*), другий — людська (*humana*), третій — заснована на тих чи інших інструментах (*instrumentalis*)” [7, с. 252]. Музику світову він пов'язує з гармонією руху світил (піфагорійські ідеї), природними циклами, вбачаючи у природі гармонійні взаємодії. У музиці світу, на думку Боеція, “не може бути нічого настільки надмірного, щоб воно своєю надмірністю руйнувало інше” [7, с. 253]. “Людську музику” філософ тлумачить як гармонійну цілісність розумного, душевного і тілесного начал людської природи. “Адже що сполучає безтілесну жвавість розуму з тілом, як не злагодженість і певна температура, подібна до тієї, яка створює єдину співзвучність з низьких і високих голосів?” — запитує Боецій. Третій вид музики — *інструментальна* — зосереджує його увагу на зв'язку з пошуком закономірностей творення гармонійної співзвучності музичних звуків.

У трактаті акцентується на здатності *відчувати гармонію*. Ця здатність вважається наслідком *поєднання розуму та відчуттів* під час сприйняття й оцінки висотності звуків і злагодженості звучання. Цінне його твердження, близьке до думки Августина, про єдність відчуття і розуму як “знарядь гармонійної здатності”. Ця здатність охоплювати гармонію зумовлює судження двоїстого типу: *відчуття* відкриває гармонію як досягнуту відмінність сприйнятих звуків; *розум*, досягаючи ці відмінності, розглядає загальний лад і міру [7, с. 257].

Трактат “Про арифметику” присвячений *природі гармонії*. Гармонію, з посиленням на античних мислителів, філософ визначає так: “Єдність різного і злагодя багатоманітного” [7, с. 258]. Красу Боецій розуміє як *species*, тобто прекрасною формою, прекрасним співвідношенням частин. Музична теорія Боеція, надзвичайно популярна в добу Середньовіччя, була своєрідним канонним суджень, хоча його не вважали оригінальним мислителем, а переважно систематизатором музичної теорії пізньої античності.

Отже, ранньохристиянська естетика на основі синтезу греко-римської та східної філософії й естетики розробила нові світоглядні засади християнської культури. У ній ідеї віри утверджувалися і ставали здобутком свідомості завдяки розробленій системі творення її чуттєвих образів-символів. Ідеї отців церкви у галузі естетики розгорнуті у візантійській, мусульманській, західноєвропейській, закавказькій, слов'янській культурах Середньовіччя.

Період формування у Західній Європі двох провідних філософських напрямів — *схоластики та містики* — IX—X ст. Першим схоластом був *Скот Еріугена* (810—877), автор праці “Про розділення природи”, а також перекладів з давньогрецької латинською мовою творів Псевдо-Діонісія Ареопігита — християнського мислителя V чи початку VI ст., представника пізньої патристики. Еріугена — творець першої у Середньовіччі *пантеїстичної* філософської системи. Проблеми його естетики, що формувалася під впливом Псевдо-Діонісія Ареопігита, пов'язані зі з'ясуванням сутності *прекрасного*. Він пропонує розглядати окремі вияви якостей у предметах в *єдності з цілим*, де цілим постає “Всесвіт”. У такому випадку, на думку Еріугени, навіть речі потворні (безформні) постануть прекрасними, оскільки “сприяють всезагальній красі”. Таке тлумачення пов'язане зі загальною світоглядною позицією автора, що вважає світ символічним втіленням божественності його творення. Немає нічого у матеріальному світі, що не було б виявом розуму, порядку, мудрості, величі, любові, тобто всього, що досконале і божественне. Вияв божественного розуму — *краса*. Твори мистецтва він вважав такими, що постали з божественних ідей, а тому підносив їх, цінуючи цілісний характер краси. Мистецтво має свої корені в душі, в Богові, а ідеальні прообрази — в божественному Логосі. Звідти вони переходять у душу, а з душі митця — в матерію твору. Наслідуючи Климента Александрійського, Еріугена наголошував на *незацікавленому* характері споглядання прекрасного. Подібно до Августина, він засуджував тих, хто сповнювалися пристрастями під час сприйняття краси видимих форм.

Велика увага в естетиці Еріугени приділена категоріям “пропорція” та “гармонія”. Остання розглядається як сутність музики: “Музика є наука, що світлом розуму висвітлює гармонію всього, що у пізнавальному русі чи в такій самій пізнавальній нерухомості перебуває” [12, с. 298]. Еріугена був першим ученим, який утвердив *музичну поліфонію* замість поширеної в Європі григоріанської монодії.

Позицій християнізованого неоплатонізму (в розумінні краси) дотримувався французький філософ і теолог *Гуго Сен-Вікторський* (1096—1141). Його праця “Наставницькі повчання” містить, окрім ідей філософської містики, естетичні ідеї. Подібно до Августина й інших представників патристики, Сен-Вікторський дав *ієраxричне* розуміння краси. Вища (божественна) краса — *незрима*, її споглядання можливе лише в розумі з допомогою інтуїції. Краса незримих речей — у самій їх сутності (оскільки в них відсутня різниця між формою та змістом). *Зрима краса*, в свою чергу, розподіляється на *природну* та *мистецьку*. Природну красу він вважав витвором досконалого майстра — Бога, а тому ставив її вище від усіляких видів мистецької творчості, розглядаючи останню лише як недосконале наслідування природи. *Зрима краса* для нього була складною та різноманітною, виявляючи себе *у формі* та позначаючи собою незриму (Божественну) красу. Він пише: “Що може бути прекрасніше за світло, яке хоч і не містить колір, однак, освітлюючи, ніби надає забарвлення всім кольорам предметів? Що приємніше для ока, ніж небо, коли воно ясне і сяє, мов сапфір, і певною приємною температурацією зустрічає зір, насолоджуючи очі?” [7, с. 278]. Гуго створює *класифікацію* форм чуттєвої краси. Остання полягає, на думку філософа, по-перше, в розташуванні; по-друге, в русі; по-третє, у формі; по-четверте, в якості. Він не заперечує краси та корисності у речах і явищах природи й у людській діяльності. Цінність краси він вбачає у духовній насолоді, а можливості природи породжувати її вважає невичерпними. “Настільки численні види гармонії, що ні думка не здатна їх осягнути, ні мова висловити з легкістю, однак усі вони слугують слухові й створені йому на радість” [7, с. 279].

Відомий засновник схоластичного методу *Г'єр Абеляр* (1079—1142) у листах до Елоїзи висловлює негативне ставлення до розкошів і надмірностей, зокрема в церковному мистецтві, а також постає проти надмірностей, афектації у церковних службах, стилі мовлення. Скажімо, у восьмому “Посланні” про церковну атрибуцію він, зокрема, пише: “Хай не буде жодних шовкових обладунків, окрім епатрихелей та орарій. Хай не буде різьблених зображень, лише хрест дерев'яний хай постане біля олтаря; на ньому не варто забороняти, якщо завгодно написати образ Спасителя. Жодних інших зображень не мають знати олтарі” [7, с. 280]. Зауважимо, що XI—XII ст. — час інтенсивного розвитку ересей, що набували також характеру боротьби проти “сріблюбивих” церковників, проти надмірних розкошів церкви.

Непримиренним супротивником раціоналізму Абеляра був теолог-містик *Бернар Клервоський* (1091—1153). Його твір “Апологія до Гвіллельма, абата монастиря св. Теодорика” належить до найцікавіших ораторських творів

Середньовіччя. Бернар викривав розкоші заради вияву краси “неприкрашеної” — мотив ранньохристиянської естетики. Він виступав проти розкоші в церквах і, за свідченням сучасників, звелів у Мілані вилучити всі церковні прикраси — золоті, срібні й ткани. Бернара турбує те, що краса зображень занадто привертає увагу віруючих, відволікаючи їх від розмислів над Законом Божим [7, с. 282—283]. “Апологія” Бернара накреслила програму дій “жебракуючих” монаших орденів, домініканців і францісканців, що виникли у XIII ст.

Цікавою постаттю в культурі Середньовіччя був філософ-схоласт, ортодоксальний містик *Бонавентура* (1221—1271). Праця “Коментарій до сентенцій” містить міркування філософа про красу в аспекті насолоди, яку людина отримує від “пропорційності” або відповідності сприймаючого суб’єкта і сприйманого предмета, пізнаючого і пізнаваного. Такою відповідністю пояснюється і те, чому все упорядковане — прекрасне: воно легко сприймане пізнаваною особою. Поняття “узгодженість” як основа краси має багатогранний зміст: по-перше, узгодженість предметів не лише матеріальних, а й духовних; по-друге, не тільки складних, яким властива узгодженість частин, а й простих; по-третє, не лише узгодженість предметів один з одним, а й зі сприйманим суб’єктом. Важливою для теорії естетики була його ідея відмінності *прекрасного зображення* від зображення *прекрасного предмета* (перегук з ідеями Платона та неоплатоніків).

Як засвідчує аналіз, у філософів раннього Середньовіччя немає спеціальних трактатів, присвячених проблемам естетики. Ідеї естетики, зокрема проблема прекрасного — його сутність, модифікації, особливості сприймання прекрасного та його переживання — розглядаються в теологічних працях з огляду релігійної догматики.

4.4. Західноєвропейська естетика пізнього Середньовіччя

Пізнє Середньовіччя — XIII—XIV ст. — це час творення закінчених схоластичних систем з урахуванням наукових знань за умови їх несуперечності релігійним догмам. Узірцем розвиненого схоластичного філософування стають “Суми”, скажімо, “Сума теології” *Фоми Аквінського* (1225—1274), окремі частини якої присвячені питанням естетики. До основних понять його естетики належить *прекрасне*. Його філософ розуміє як *об’єктивну* категорію: “Не тому дещо є прекрасним, що ми його любимо, а тому любимо, що дещо є прекрасним і добрим”. Посилаючись на Арістотеля, Фома пов’язує прекрасне з благим, вважаючи: “Краса додає до блага деяку співвіднесеність з пізнавальною здатністю” [7, с. 289]. Благе — те, чого всі бажають. Отже, на ньому всі заспокоюються — в цьому полягає його особливість. Ідеться про *поняття* “краса” і “благо”, оскільки їх реальним уособленням постає, на думку філософа, Бог.

Прекрасне, як чуттєві вияви абсолютного, своєрідне тим, що “на спогляданні його заспокоюється бажання”. Фома висуває ідею *незацікавленого* переживання краси, адже з прекрасним пов’язані почуття, найбільшою мірою пізнавальні, — зір і слух. Їх філософ характеризує як “духовну красу”. Розмежовуючи поняття “благо” і “краса,” він пише: “...Благом варто називати те, що просто задовольняє бажання, а про красу говорити там, де і саме сприймання предмета дає задоволення” [7, с. 289]. Фома чітко розмежовує благо на підставі естетичного, пов’язуючи його, як підтверджує наведена думка, з інтелектуальним задоволенням, зумовленим чуттєвим сприйманням досконалих об’єктів. Стосовно об’єктивних підстав краси, такими, на думку Аквінського, є *три* чинники: 1) цілісність, або досконалість (*integritas*); 2) відповідна пропорція, або співзвучність (*consonantia*); 3) ясність (*claritas*). Ясність він вважає покладеною у самій природі краси на відміну від попередньої традиції, що пов’язувала її зі сяйвом як привнесеною якістю. Посилаючись на Псевдо-Діонісія, Фома стверджує: поняття “прекрасне” (*pulchrum*) і поняття “краса” (*decorum*) неодмінно пов’язані з поняттями “ясність” (*claritas*) і “належна пропорція” (*proportio*). Поняття *ясність* характеризує не лише якості об’єкта, а й якості суб’єкта: ясність сприймання. Об’єктивними характеристиками духовної краси людини філософ бачить пропорційну відповідність між поведінкою людини та “духовною ясністю розуму” — бачення, близьке до ідей етики Арістотеля. Подібно до попередньої традиції (Бонавентура), Фома Аквінський наголошує на відмінності краси зображення та краси предмета зображення: “...Образ (*imago*) називається прекрасним у тому випадку, якщо він досконало зображає предмет, навіть потворний (*turpem*)” [7, с. 290]. Ця проблема згодом здобуде ґрунтовне осмислення в естетиці О. Баумгартена.

Фома Аквінський *розрізняв чуттєве й інтелектуальне пізнання*. Як уже згадувалось, найінтелектуальнішими видами чуттєвого пізнання він вважає зір і слух (“зовнішні почуття”), виділяючи, окрім того, “внутрішні почуття”, що утворюють “спільне почуття” разом з пам’яттю та мисленням. Знову-таки можемо сказати: таку ідею згодом, майже через чотири століття, ґрунтовно розробить Г. Ляйбніц. “Чуттєве сприймання, — пише Фома Аквінський, — не осягає сутності речей, а лише їх зовнішні акциденції. Так само і уява осягає лише подобу тіл. Лише один інтелект схоплює сутність речей” [17, с. 519]. Одночасно він вважає, що основою пізнання є чуттєве сприймання, завдяки якому інтелект з чуттєвих образів видобуває духовний зміст. “*Істина*, — зауважує Фома, — визначається як узгодженість між інтелектом і річчю” [17, с. 515].

Не менш важливою є проблема *художньої ідеї*. Вона розглядається як інтелектуальна “форма речей”, що існує окрім самих речей і до речей. Форма “передує умоосяжному буттю”, тобто виникає завдяки інтелекту. Як приклад Фома Аквінський наводить подобу дому, що попередньо існує в думці будівничого. Вона і є *ідеєю* дому. Реальний дім майстер прагне уподібнити тій формі, яку він замислив [7, с. 291]. Задум митця містить ідею в її платонівському розумінні, тобто таку, що наявна до речей. У наведеному прикладі

з ідеєю дому Фома Аквінський — ближчий до Арістотеля у тлумаченні форми. Арістотель розглядав її як уособлення в матеріалі формування найвідповіднішого йому способу буття ідеї.

Цікавою постаттю пізнього Середньовіччя був домініканець *Ульріх Страсбурзький* (? — 1277 р.) — автор трактату “Сума про благо”, де вміщено розділ “Про красу”. Це один з небагатьох у Середньовіччі прикладів завершеного трактату, присвяченого проблемам *естетики*. У душі традиційної середньовічної схоластики автор велику увагу приділив абсолютній, божественній красі, вважаючи її джерелом усякої іншої краси. Бог розглядається і як “причина-взірець”, і як уособлення “абсолютно всякої краси”, і як “усіяка форма”, і як “усіяка причина”. Відтак усяка краса — “одне і те ж, що благо”, тобто вона — “сама форма речі” [7, с. 294]. Абсолютна краса існує поза межами цього реального світу, тому в ньому, на думку філософа, немає рис абсолютності. Він поділяє красу на *суттєву* й *акцидентальну*, відповідно до того, як існують форми субстанціальні й акцидентальні. У свою чергу, суттєву й акцидентальну красу філософ також поділяє. Як *суттєва* постає *духовна*, або інтелектуальна, краса, а *краса матерії* (тілесна) — як *акцидентальна*. Акцидентальну красу він також поділяє на духовну (науки, добродіє як суть краса душі) та тілесну, визначаючи її з посиланням на Августина, як “відповідність частин разом з приємністю кольору” [7, с. 295]. Для краси він вважає необхідними “пропорційність матерії і форми”, називаючи різні вияви цієї пропорційності. Ульріх Страсбурзький вирізняє поняття *чуттєвої*, *одиночної краси* й *ідею краси*. Чуттєві одиночні її вияви відносні, а *ідея* краси є *абсолютною*.

Заслугує на увагу постать мислителя та вченого другої половини XIII ст.: *Вітелло* (народився в Польщі бл. 1230 — бл. 1275) у зв’язку з його трактатом “Перспектива”, що значно вплинув на художників і теоретиків мистецтва доби Відродження. Трактат написаний на основі раннього твору арабського вченого Алхазена (Ібн-ал-Хайсам) “Оптика”. Вітелло перебудував структуру трактату цього вченого, долучивши до нього свої спостереження. Цікава сама назва твору. Вона започатковує інше, порівняно з середньовічним, бачення просторових та світлових і кольорових відношень. Автор розглядає красу як об’єктивну властивість реального світу, що є наслідком світлових, кольорових відношень, розташування фігур у просторі, їх розміру й оформленості, руху та спокою, тіні й світла і под. Чуттєве сприймання краси з допомогою зору постає джерелом задоволення душі. На думку Вітелло, “задоволення душі, що зветься красою, утворюється іноді з простого осягнення видимих форм” [7, с. 303].

Отже, естетика пізнього Середньовіччя зосереджує увагу на проблемах *прекрасного*, розгортаючи його у вигляді *ідеї прекрасного*, що є трансцендентною, та чуттєвих виявів прекрасного, котрі розгортаються в матеріальні й ідеальні (інтелектуальні) форми. Теологи пізнього Середньовіччя, порівняно з попередниками, більше зосереджені на інтелектуальних проблемах краси.

4.5. Візантійська естетика

Поняття “візантійська естетика” відображає розвиток естетично-художніх ідей на теренах Візантійської імперії IV—XV ст. Збереження античних міст зумовило збереження античної культури й освіченості на землях колишньої східної Римської імперії, хоча християнські ідеали впливали на розуміння краси та осмислення її сутності. Наприкінці IV ст., за часів імператора Феодосія I, християнство було єдиною дозволеною релігією імперії. Візантійські теологи розробили, довівши до логічного завершення, низку ідей, позначених у працях стоїків, гностиків, ранніх християн, неоплатоніків.

Візантійська естетика — синтез двох світоглядних тенденцій: християнської й античної. Друга не була магістральною, однак завдяки їй збереглася значна кількість пам'яток античної художньої та філософсько-естетичної спадщини. Домінантною була християнська світоглядна система, що зумовила формування своєрідності візантійського художнього мислення. Основна увага в естетиці християнства зосереджувалася на питаннях *психології сприймання й естетичного переживання* символів віри.

Відповідно до двох культурно-історичних орієнтацій, дослідники пропонують поділ візантійської естетики на чотири основні періоди: ранньохристиянський (I—III ст.); ранньовізантійський (IV—VII ст.); іконоборчий (VIII—IX ст.); післяіконоборчий (XI—XV ст.) [3, с. 11]. У ранньохристиянський (передвізантійський) період зародилося багато ідей, що згодом стали основними у візантійській естетиці. У ранньовізантійський період сформувалися основні поняття та категорії візантійської естетики. У цей час складається своєрідна система “візантійського мислення”. Високого розвитку досягає художня культура, зокрема у період “золотого віку” — “віку Юстиніана” (VI ст.). У період іконоборства активно розроблялися *теорії образу та символу*, досліджувалися *категорії візантійської естетики*. Післяіконоборчий період — час догматизації основних категорій і положень естетики, а також зростання інтересу до античної спадщини.

Візантійське християнство як ідеологія та його естетичні принципи утверджувались на основі ідей *античного неоплатонізму та ранньої патристики*. Візантійська естетика постала найрозвинутішим напрямом середньовічної естетики. Патристична естетика — головний напрям візантійської естетики — складалася у IV—VII ст. на основі ідей греко-римської та біблійної естетик. Найвидагніші її представники — “великі каппадокійці” (група християнських теологів, письменників і вчених другої половини IV ст.): Василій Великий (330—379), Григорій Назіанзін (330—390), Григорій Ниський (335—394), а також Іоанн Златоуст (347—407). Особливу роль у становленні філософії й естетики Візантії мали “Ареопагітики” — твори, що вміщали трактати “Про божественні імена”, “Про небесну ієрархію”, “Таємне богослів'я”. Їх датують не пізніше другої половини V ст. Підписані “Ареопагітики” іменем першого афінського єпископа Діонісія Ареопагіта (V — початок VI ст.). Звідси

й їх назва, хоча в науці висловлюється сумнів щодо достовірності авторства цього твору.

Естетика отців церкви творилася на ґрунті ідеї неспівмірності реального світу й ідеалу. Це була спроба мовою понять висловити глибоку суперечність життєвих явищ, неосяжних людським розумом, хоча і доступних пізнанню. Саме ця проблематика становить основу *гносеології ареопагітик*, на засадах котрих формувалась візантійська естетика. Псевдо-Діонісій, усвідомлюючи неспівмірність людини і Бога, зауважував: “Бог перебуває вище від усякого знання і вище від усякого буття”, тому інтелектуальне пізнання його неможливе [3, с. 37]. Місце спекулятивного досвіду посідає “містичний досвід”: “Вище знання досягається внаслідок відмови від усякого знання, утвердження — через заперечення” [3, с. 38]. На відміну від неоплатонізму, Псевдо-Діонісій стверджує, що надсутнє божество у кожному зі своїх різноманітних виявів присутнє водночас, усе цілком “з’єднане роз’єднується, примножується”. Досліджуючи проблему *імені й означення*, Псевдо-Діонісій, посилаючись на Григорія Ниського та Платона, обґрунтовує думку, що лише сукупність багатьох імен спроможна якось виразити сутність умосяжного божества [3, с. 39]. У ній поєднано і катафатичні (стверджувальні), й апофатичні (заперечні) імена Бога.

Шлях до *істини* у системі візантійського богопізнання здійснюється на основі містичного, літургійного та художнього пізнання. Зв’язок гносеології й естетики зумовлений характером візантійської віри, де метою постає не богопізнання як таке, а ідея *спасіння кожної конкретної людини*. Пізнання — джерело віри та засіб морального очищення й удосконалення. Звідси — увага до морально-психічного стану кожної окремої особи. Антиномізм обмежував подальший розвиток понятійного мислення, зате активно сприяв перенесенню психічної енергії та пізнавальної діяльності у сферу *емоційно-естетичного й художнього мислення*. З цим і варто, очевидно, пов’язувати “глибину, багатство та різноманітність форм художнього мислення візантійського і ширше — всього східнохристиянського світу” [3, с. 43]. Аналіз загальносвітоглядних позицій візантійського християнства необхідний для того, щоб осягнути джерела його своєрідності, зокрема широкий розвиток художності й відображення християнських ідей і символів віри саме засобами художньо-образної мови мистецтва.

Особливо важливе значення для утвердження символів віри у почуттях віруючих мала *літургія*. Вона поставала для християнської свідомості не лише обрядом, а й “живою та життєвою філософією православ’я” [3, с. 48]. У літургійному дійстві органічно поєднувалися прозова та поетична словесні форми з наспівно-мелодійною музичною формою. Іоан Златоуст зазначав вплив музики на людську душу: “Ніщо так не підносить душу, ніщо так не окрилює її, не віддаляє від землі, не звільняє від тілесних пут, не наставляє у філософії і не допомагає досягнути повного презирства до житійних предметів, як узгоджена мелодія і божественний піснеспів, що управляється ритмом” [12, с. 114—115]. Музика у візантійському культурі поставала носієм особли-

вої — *позапонятійної інформації* (“філософія в мелодії”, за словами Григорія Ниського). Візантійський храм, де відбувалося богослужіння, став особливим сакральним простором, в якому усувалася суперечність між трансцендентною й іманентною сферами. Таке ж значення мало образотворче мистецтво, що налаштовувало віруючих на сферу трансцендентного, даючи чуттєво-осяжні образи надприродного. “Уся естетична теорія візантійців виявилася введеною в їх теорію пізнання першопричини, що і сприяло збереженню житевості та дієвості цієї останньої теорії” [3, с. 56], — зазначає відомий дослідник візантійської естетики В. Бичков.

Основна *естетична проблематика*, яку розробляли візантійці, — *образ, символ, знак, світло, прекрасне, канон*. Усі вони мають гносеологічне навантаження, окрім того — становлять основу візантійської теорії пізнання [3, с. 56]. Псевдо-Діонісій вважає художні образи вищими від явищ природи і навіть церковного чину, розміщуючи їх між рівнями буття та надбуття, поряд з церковними таїнствами. Дослідники виділяють *п'ять рівнів* функціонування *образотворчого мистецтва* у візантійській гносеології: дидактичний, символічний, сакрально-містичний, літургійний і власне художній [3, с. 58]. Усі вони тісно поєднані між собою.

Ідеал візантійської естетики — трансцендентний: Бог — джерело краси і як такий перевершує всі її вияви. Універсум становить систему образів, символів і знаків, що вказують на першопричину — Бога. Прекрасне в природному світі, у витворах людських рук, зокрема в художніх творах (словесні, музичні, образотворчі образи) — це символи й образи першопричини, позапонятійні форми її вияву. *Краса та прекрасне* в усіх їх модифікаціях постають провідними *категоріями* візантійської естетики. Так, Псевдо-Діонісій у трактаті “Про божественні імена”, розглядаючи ідею краси в трактаті Платона “Бенкет”, зауважує: “Найсуттєвішо-прекрасне називається красою тому, що від нього надається всьому суццю його власна, відмінна для кожного краса, і воно є причиною злагодженості та блиску в усьому суццю; подібно до світла випромінює воно на всі предмети свої глибинні промені, що створюють красу і ніби покликають до себе усе суцце, тому й іменується красою, і все в усьому збирає у себе” [8, с. 333—334]. Псевдо-Діонісій розрізняє *три онтологічні ступені краси*: по-перше, абсолютну божественну красу (істинно прекрасне); по-друге, красу небесних істот — чинів небесної ієрархії; по-третє, видиму красу, красу предметів і явищ реального світу. Вони всі об’єднані наявністю сутнісної — духовної краси (кожне відповідно до своєї міри).

Ставлення візантійських мислителів до чуттєвої краси неоднозначне. З одного боку, вона вважається джерелом гріха, тому спричиняє негативне ставлення до себе. З іншого — прекрасне у матеріальному світі та в мистецтві високо цінується як свідчення виявів абсолютної божественної краси. Василій Великий, подібно до Плотина, вбачає у мистецтві не лише наслідування видимому світові, а й смислові сутності, з котрих складається сама природа. Призначення досконалих зображень — у піднесенні людського духу. Тобто, візантійська естетика зосереджує особливу увагу на *психологічних* аспектах

сприймання та переживання досконалих художніх зображень, причому естетичне й етичне у зображеннях розглядається нерозривною цілісністю, способом, в який прекрасне лише і може виявляти себе.

Василій Великий звертає особливу увагу на роль *зорових образів* під час сприймання та переживання краси, а також на механізм впливу прекрасного на людину. Прекрасне осмислюється не лише у зв'язку з предметом та якістю зображення, а й у зв'язку з впливом на сприймаючого суб'єкта. Співмірність у структурі твору важлива саме з огляду її гармонізуючої дії на людську душу. Василію Великому належить висловлювання, що стало наріжним у період протистояння іконоборців та іконошанувальників: “Зображення — книга для неграмотних”.

Новий етап розвитку патристичної естетики пов'язаний з часом іконоборчої полеміки (VIII—IX ст.). Розробляється теорія *образу та символу*, теорія *образу й першообразу* в образотворчому мистецтві. Видатними теоретиками естетики цього періоду були Іоан Дамаскін (?—753) і Федір Студит (759—826). У IX ст. (друга половина) завершилося формування канонів патристичної естетики. Розробка категорії “символ” диктувалася ствердно-заперечним (антиномічним) образом абсолютної досконалості. Ідея Псевдо-Діонісія про “просвічування” Бога в символі — один зі шляхів зняття антиномічності, адже у кожному слові, образі, в кожній речі відсвічує трансцендентна сутність Бога. Символ в “Ареопагітиках” постає найузагальненішою філософською категорією. Категорія “символ” — позапонятійна. Вона має суто емоційне забарвлення, оскільки в її основу покладено світло і красу. Краса не зовнішня, а духовна — уособлення краси трансцендентного Бога. Саме в позапонятійних чуттєвих образах вбачається джерело і засіб усунення антиномічності та сходження від образу до істини й архетипу. Ідея *образного пізнання істини* була наріжною у візантійській естетиці. Розроблена у V—VI ст. *теорія образу* поглиблюється у напрямі канонізації прийомів художнього письма під час творення іконописних зображень у період іконоборства (VIII—IX ст.). Іконописний образ розглядається не як “подібний” до трансцендентного архетипу, а як зображення Бога, втіленого в людську подобу. Навколо ідеї чуттєвого втілення Бога у названий період розгорнулися гострі суперечки. Іконоборці “прагнули очистити культ від грубого фетишизму, прагнули зберегти за божеством його піднесену духовність”. Іконошанувальники, посиляючись на Псевдо-Діонісія, стверджували, що з допомогою чуттєвих образів людина “сходить до духовного споглядання”. Федір Студит, заперечуючи іконоборцям, котрі не визнають зв'язку між образом і першообразом, пише: “Але як же він (Бог. — В. М.) міг би бути описаний, якби не мав значення першообразу... Сповідуючи, що Христос може бути описаний, ти, хоча і проти своєї волі, погоджуєшся з тим, що він — першообраз свого образу, як і всяка людина є першообраз власної подоби” [7, с. 337].

Поняття “образ” і “прообраз” постають предметом осмислення не лише у період ранньої патристики й іконоборства, а й упродовж післяіконоборчого періоду. Цей період характерний розвитком інтересу до античної філософії,

літератури, античної художньої культури. Відбувалося активне переписування рукописів античних авторів, завдяки чому вони дійшли до нашого часу. До енциклопедично освічених людей належали, зокрема, Фотій (друга половина IX ст.) і Михаїл Пселл (1018—1096). Ставлення останнього до художніх зображень розкриває така думка: “Я загалом поціновувач ікон, але одна з них особливо впливає на мене надзвичайною красою, вона, ніби удар блискавки, позбавляє мене почуттів і відбирає у мене силу в земних справах і розум. Я не зовсім впевнений, що це зображення подібне до свого надприродного оригіналу, але твердо знаю, що змішування фарб відображає природу плоті” [7, с. 338—339].

Особливий інтерес до іконописних зображень, у тому числі творення іконописних канонів, спричинене розумінням освяченого іконописного зображення як “вищої реальності”, порівняно з минущим світом явищ. Ікона у народній свідомості набувала навіть значення архетипу й енергії прототипу. Цікавою пам’яткою пізньовізантійської естетики є трактат “Ермінія (Наставлення про живописне мистецтво)”. Він дає уявлення про естетичний ідеал візантійських живописців, розкриває закони художнього зображення Христа, Божої Матері, святих. Тут містяться поради про матеріал мистецтва, засоби зображення тощо. Головне ж у цьому трактаті — вчення про “першообраз” і “прототип”. У третій частині трактату, зокрема, зауважується: “Ми поклоняємося не фарбам і художньому твору, як злостиво говорять вороги церкви нашої, а Господу нашому Ісусу Христу, суцьому на небесах. Адже шанування ікон переходить на першообраз...” [11, с. 223].

Отже, естетика Візантії — найяскравіше втілення ідей християнського неоплатонізму в художній творчості, покликаній розкривати ієрархічні сходинки краси як відображення ідеї божественної досконалості. Візантійська естетика розробила самобутню теорію *естетичних категорій*, що поглиблювали античну традицію. Це теорія *образу, першообразу, символу, світла, канону*. Вагомим став її доробок у теорію естетичного сприймання та психічного переживання досконалих образів, котрі спричиняють піднесення почуттів і налаштовують дух на осмислювальне переживання досконалості світу та божественного першообразу. Естетичні ідеї Візантії безпосередньо вплинули на культуру середньовічної Європи, Азії, Київської Русі.

4.6. Естетика Київської Русі

Естетика Давньої Русі творилася під впливом двох джерел. Першим формуючим джерелом було запровадження християнства, духовно-об’єднуючого фактору, завдяки його ролі в становленні державності, ролі християнських символів віри для консолідації духу географічно та психологічно роздрібнених східнослов’янських етносів. Другим джерелом було по-новому осмислене ставлення (у контексті християнських символів віри) до цінності язичницької віри як такої, що сформувалася на власному ґрунті й відображала потреби

східнослов'янських етносів. Необхідність протистояння чужій вірі заради збереження власної виробляла *свідоме ставлення* до духовних цінностей. Названі чинники постають засобом самоідентифікації етносів і впливають на об'єднання їх у визначене ціле — народ. Зрештою, відбулася асиміляція здобутків етнічних культур у християнській культурі.

Естетичні уявлення давніх русичів сягають глибокої давнини. Це засвідчують, зокрема, рештки матеріальної культури на теренах сучасної України: трипільська, черняхівська культури; скіфські могили, давньогрецькі поселення на північному узбережжі Чорного моря та в Криму. Літопис згадує про князя Кия, що у VI ст. на землях полян заклав Київ. З цього ж періоду відбувається заснування Київської держави. Естетичні уявлення народу постали з міфологічних уявлень і матеріальної культури східних слов'ян, яка містить великий елемент художності. Перші герої міфів — боги-першопредки. У їхніх образах вирізнялися окремі носії духовно-практичного досвіду в усезагальності його ціннісного змісту та вирізнення якостей носіїв досвіду. На цій підставі склалися початки індивідуалізації образу людини: естетичний за сутністю процес. Не менш важливе значення має "формування" в міфі та його засобами упорядкованого образу космічного світу. Понятійне та художнє уявлення про світ органічно поєднані в міфі, що постає феноменом *синкретизму* свідомості. Для пояснення всіх природних явищ міфологічна свідомість формувала носіїв *творчо-формуючих умінь*: богів дощу, грому, блискавки, водяних істот, підземні сили. Найдавніші слов'янські міфи містять образи численних богів, котрі уособлюють сили природи: Сварог (бог неба), Перун (бог грому), Волос (покровитель худоби), Даждьбог (бог сонця), Стрибог (бог вітру), Мокош (богиня — покровителька родючості й домашнього господарства) та ін. Про них згадується в "Повісті минулих літ" Нестора-літописця (XI—XII ст.) [13, с. 64—66].

Міфи відображають *практичні вміння* народу, здобутки у сфері організації стосунків з природним світом та усередині спільнот. Наприклад, міфи про *культурного героя* відобразили становлення практики ремісничого виробництва, військової справи, впорядкування стосунків у спільнотах тощо. Міф як спосіб втілення досвіду є *синтезом* досвідних знань і поетичного способу їх відображення. Ритуали, котрі є способом оживлення подій міфу, переводять сакральний світ у межі реального, а отже, створюють упевненість у можливості людини впливати на природні стихії.

Міфологічні образи зберігаються в казковій і пісенно-поетичній народній творчості, утверджуються в декоративному й образотворчому формуванні. Керамічні вироби давніх слов'ян, які збереглися у великій кількості, оздоблені найрізноманітнішими орнаментами в техніці гравірування, карбування, рельєфу, штампування. Часто техніки достатньо складні, а стиль і оздоблення розкривають високий розвиток естетичного почуття. Ужиткові речі, прикраси засвідчують не лише практичні вміння, а й образність уяви, закріпленої у предметності. Скажімо, в Мартинівському скарбі, відкритому на Київщині, що належить до VI ст., з-поміж речей скарбу є срібні бляшки у вигляді коней і фантастичних істот, які виконують ритуальний танок [2, с. 33].

Розвиток образотворчого мистецтва, на думку дослідників, пов'язаний переважно з язичницьким культом [2, с. 33]. З письмових джерел відомо про язичницькі святилища та храми, скульптури язичницьких богів [13, с. 64—66]. Ми вже згадували про кам'яну скульптуру — “Збруцького ідола”, що зберігається в Краківському археологічному музеї. Майстерність зображення, продуманість композиції, розвинута символіка підтверджують високий рівень художності давніх слов'ян. Статуї язичницьких богів у XX ст. знайдено також на Хмельниччині, в придністрянських селах, поблизу Кам'янця-Подільського та ін. [2, с. 34]. Естетичне начало, як засвідчує сказане, вплетене у давніх слов'ян безпосередньо в практичну діяльність і діяльність формування ідеальних образів природних сил. Усепроникність естетичного начала — явище, характерне для всіх наївних культур, підтверджує цілісність світобачення та світорозуміння. Практичне життєтворення є водночас процесом духовного самоздійснення у формах ідеальної організації простору та стосунків з ним через надання форми й образу природним стихіям.

Новий етап розвитку естетичного досвіду розпочинається від прийняття християнства (988). Це період поширення художності на фаховій основі, що зумовлене творенням цілісної суспільної організації, розвитком освіченості, осередками якої постають князівські двори, церкви та монастирі. Прийняття східнохристиянської (візантійської) віри, де домінуючим було *естетичне* осмислення символів віри, визначило превалювання естетичного елемента в культурі Київської Русі.

Знаменно, що прийняття християнства, як зазначається в “Повісті минулих літ”, спричинялося естетичними чинниками: краса грецького богослужбового обряду дуже вразила послів Володимира: “не відали: на небі вони чи на землі”. Їх ставлення до обряду — суто емоційне, зумовлене його зовнішньою красою та виразністю, глибинна сутність якого для них, язичників, поки що не відкрита.

З прийняттям християнства відбувався цікавий ідейний синтез християнської віри, античної вченості й осмислення на їх основі образів язичницької міфології. Дослідники слушно наголошують: “Рецепція християнства мала відбутися і відбулася відповідно до образно-символічного фонду слов'янської культури” [5, с. 94]. Рецепція (лат. *receptio* — прийняття) здійснювалася у такий спосіб: “Спочатку коротко подається факт зі слов'янської практики, потім цьому факту приводиться, відповідно, розгорнуте положення античного прецеденту, і лише потім слідує моральна сентенція, повчання в дусі християнства” [5, с. 95]. Тобто язичницька культура та християнська культура Візантії рухалися у Давній Русі назустріч одне одному, мов два духовні потоки. Відбувався процес поглиблення слов'янської міфологічної образності завдяки знайомству з античною міфологією і християнською символікою. Такий синтез пояснюється *спільністю мотивів* грецької та слов'янської міфологій, що походять зі спільного індоєвропейського кореня. Названий синтез важливий для розуміння причин швидких темпів розвитку всіх сфер культури Київської Русі та їх своєрідності (причому візантіїство значно

впливало на неї). Розвиток писемності, різних жанрів культової та світської літератури, образотворчості, архітектури сприяли швидкому піднесенню держави, що постала носієм ідеалів духовності, в якій гармонійно поєднувались священництво та мирський образ світу.

Київська Русь не знала крайнощів аскетизму та церковної ортодоксії, характерних для західного Середньовіччя. Прийняття християнства вимагало необхідної організації “книжної справи”. Переклади з грецької та спорідненої болгарської мови культових, богослужбових книг, а також богословської та загальнорозвиваючої літератури набули широкого за тих часів характеру. Іван Франко в праці “Історія української літератури” зазначав: одночасно з прийняттям християнства прийшла на Русь більшість апокрифів, створених в Єгипті, Сирії та Греції ще від III ст. “перед Христом та п’ятого по Христі”, а також житія святих, старозавітні й новозавітні апокрифи, євангелія, перекладені з болгарських перекладів окремі пізньогрецькі повісті: про Александра Македонського, “Троянська історія”, перший “релігійний роман, так звана Історія Варлаама і Йоасафа”, “Ходіння Богородиці по муках” [16, с. 160—163]. Пізнавальне спрямування мали збірки “Фізіолог”, “Шестоднев”, “Топографія” Козьми Індикоплава та ін. У них містилися також ідеї візантійської філософії з вираженим *естетичним спрямуванням*. Так, збірка “Пчела” (висловлювання з Біблії, Платона, Арістотеля, Василя Великого) мала, зокрема, розділ “Слово про красу”, в якому чільне місце посідали висловлювання про красу Іоана Златоуста. Основна думка філософа — цінність краси, пов’язана не зі зовнішнім прикрашуванням, а з моральною доброчесністю: “от нрава красота назнаменується”. Цікавою пам’яткою, що містила статтю про поетичні форми, був “Ізборник” 1073 р. князя Святослава Ярославича. Стаття під назвою “Об образах” константинопольського граматака Георгія Хировоска — не дослівний переклад з грецької, а в певний спосіб творча переробка в структурі та понятійному апараті. Зокрема, в грецькому варіанті назва перекладається як “троп”, а перекладач замінює це поняття ближчим до руської традиції поняттям “образ”. Переклад пам’ятки здійснено у київських книжних майстернях з давньоболгарської — руською. Стаття, перекладена дяком Іоаном, засвідчує обізнаність перекладача з “творчими образами”, до яких належать алегорія, метафора, притча і под. Очевидно, він знався на тогочасному образотворчому мистецтві й теорії образу, розробленій візантійськими мислителями. *Символічна образність* застосована у відомій пам’ятці XI ст. — творі митрополита Іларіона “Слово про закон і благодать”. Старий Заповіт, згідно з його характеристикою, — “тінь” (“стенъ”), а Новий Заповіт — “благодать”: сонячне світло, тепло. Естетичні характеристики в “Слові” містить образ Христа, який постає Сином Божим, що здійснив “високі діяння” в людській подобі.

Символічний зміст має образотворчість і культова забудова Київської Русі. Скажімо, виражене символічне навантаження містить образ Софії Премудрості. Вона уособлює сім доброчесностей: Віру, Надію, Любов, Чистоту, Смирнення, Благодать, Славу. *Символіка числа сім* — це вияв повноти буття, естетичної досконалості світу.

Яскравим свідченням високого розвитку естетичної свідомості в культурі Київської Русі XI—XII ст. є храмова забудова, що поряд з візантійським каноном вносить елементи давньоруського стилю та має складну символіку. В ній разом з християнськими мотивами наявні також язичницькі. Таким був храм Софії в Києві, поставлений за князя Ярослава (XI ст.). Митрополит Іларіон писав про цей храм: церква ця “дивна всем окружным им странам, якоже ина не обрящется в всем полунощи земнем, от востока до запада”. Конструкція та декор храму відтворюють релігійно-міфологічну символіку “земного неба”, “райського саду”, де колони (стовпи) — це стовбури Світових дерев (“Світове дерево” — мотив індоєвропейських народів). У Світовому дереві втілюється міфологічний мотив тричастинної структури світу. Внутрішня структура та декор храму — складний цикл взаємопересічних смислових ліній. Горизонтальні й вертикальні орнаментальні зображення постають семантичними межами для іконографічних зображень і сюжетів. Складна символіка рослинного та геометричного орнаменту на стінах і підлозі храму слугує своєрідним “оберегом” для колишніх язичників. Ці язичницькі мотиви, що були тисячолітньою традицією, освячували також нові християнські образи та сюжети [14, с. 122].

Отже, середньовічна свідомість сформувала естетичний образ світу, центром якого постало досконале творче особистісне начало — Бог. Явлення Боголюдини Христа в людській подобі зумовило зосередження інтересу культури на формуванні символів його присутності в бутті. Названі чинники спричинили творення естетичного образу світу як символу, ідеї, “художньої реальності”, втіленої в образній системі мистецтва.

Список літератури

1. *Августин*. Сповідь. — К.: Основи, 1997.
2. *Асеев Ю. С.* Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К.: Мистецтво, 1980.
3. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. — М.: Искусство, 1977.
4. *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности (II—III века). — М.: Наука, 1981.
5. *Голиченко Т. С.* Славянская мифология и античная культура // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья. — К.: Наук. думка, 1988.
6. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — М.: Искусство, 1984.
7. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* — М.: Академия художеств СССР, 1962. — Т. 1.
8. *История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т.* — М.: Искусство, 1985. — Т. 1.
9. *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. — М.: Политиздат, 1988.

10. Лосев А. Ф. Эстетика // Философская энциклопедия: В 5 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1970. — Т. 5.
11. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1.
12. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. — М.: Музыка, 1966.
13. Повість минулих літ. Літопис / Пер. В. Близнеця. — К.: Довіра, 1982.
14. Пугачева Н. Т. София Киевская как источник реконструкции модели мира древнерусской культуры // Отечественная общественная мысль эпохи Средневековья. — К.: Наук. думка, 1988.
15. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 2003.
16. Франко І. Я. Історія української літератури // Збір. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1983. — Т. 40.
17. Хрестоматія по западній філософії. Античність. Середні віки, Відродження. — М.: Астрель; АСТ, 2003.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте творчий доробок Філона Александрійського у становлення естетики християнства.
2. Проаналізуйте погляди Тертуліана на мистецтво.
3. Охарактеризуйте естетичні погляди Августина Блаженного: трактування краси природного світу, краси мистецтва (два її види), “абсолютної краси”, онтологію краси.
4. Визначте діалектику красивого та потворного в естетиці Августина. Поясніть, чому поняття “єдність” основне в його естетиці.
5. Які основні ідеї музичної естетики Августина (трактат “Про музику”)?
6. Що Ви знаєте про творчий доробок Боеція в теорію образу та музичну естетику?
7. Розкрийте багатоаспектність розуміння прекрасного в естетиці Еріугени.
8. Розкажіть про теорію прекрасного в естетиці Фоми Аквінського.
9. Визначте теоретичні джерела візантійської естетики та її основні ідеї.
10. Охарактеризуйте розуміння краси у візантійській естетиці.
11. Проаналізуйте естетичне в культурі Київської Русі, беручи до уваги ідеї синтезу язичництва та християнства.

Тема 5

ЕСТЕТИКА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

- 5.1. *Загальні тенденції розвитку естетики Відродження*
- 5.2. *Естетичні ідеї раннього гуманізму*
- 5.3. *Естетика ренесансного неоплатонізму*
- 5.4. *Естетика митців Високого Відродження*
- 5.5. *Естетичні ідеї ренесансної натурфілософії*
- 5.6. *Естетика маньєризму*
- 5.7. *Естетичні ідеї українського Передвідродження*

5.1. Загальні тенденції розвитку естетики Відродження

Естетика доби Відродження постає закономірним продовженням ідей естетики попередніх епох, зокрема античної. Водночас вона є цілком оригінальним явищем, що відображає цілісний, досвідно-чуттєвий і розумно-осмислювальний підхід до природного світу й людини. В епоху Відродження складалася нова *світоглядна парадигма*. Вона органічно вписує людину в земне життя, не протиставляючи ідеальне та реальне, духовне й тілесно-чуттєве начала її ества, причому дух вважається активною силою, яка “обробляє” матерію життя й організує її вияви у формах досконалості. Доба Відродження долала аскетизм середньовічного образу краси, надаючи йому життєвої повноти виявів у формах художньо-прекрасного. Уособленням прекрасного постає *людина*, її розглядають як творче начало життя: “земний Бог”. Виражене *творче* спрямування стосунків людини зі світом — характерна риса ренесансної епохи. Саме з неї розпочався бурхливий розвиток різних галузей наукового пізнання, утверджувалося наукове природознавство, становилося мистецтво — особлива сфера духовного досвіду, зміцнювалася свобода творчого самоздійснення митця.

Першим видом наукового пізнання, що цілком відповідає духу епохи й слугує своєрідною її характеристикою, є *гуманітарне знання*, а першим предметом — *культура* людства, зокрема *культура грецької та римської античності*. Критичного переосмислення зазнала культура Середньовіччя. Звертання до життєрадісної культури античного світу, центром якої була людина, дало змогу звільнитися від почуття гріховності та страху існування, яким жила середньовічна європейська культура.

Культура Ренесансу звернула увагу людини на земний світ і його принади, відкриваючи очі на його красу та формуючи потребу активної взаємодії в пізнанні таємниць, а також в творчому переформуванні й увічненні його образу художньо-естетичними засобами. *Краса світу* стала *естетичною моделлю* творчо-формуючої діяльності митців, надаючи їй високого (піднесеного, величного) звучання та неповторної краси. Інтерес до пізнання земних речей, відкидання безперечного авторитету церкви, зростання світських елементів у культурі дослідники називають характерною прикметою Відродження [19, с. 414].

Людина Відродження вперше звернула погляд на себе не як на предмет гріха і заперечення себе — гріховної. Діяльна творча особистість утверджується в культурі як найдосконаліший вияв краси природного світу. Вона усвідомлює власні творчі сили, сповнюється *самоповаги* та потреби об'єктивізації досвіду в різних видах духовної та предметно-формуючої діяльності. Універсалізм — характерна риса особистості доби Відродження. За відомою характеристикою Ф. Енгельса, епоха Відродження — це “найбільший прогресивний переворот з усіх пережитих до того часу людством, епоха, що потребувала титанів і яка породила титанів щодо сили думки, пристрасті й характеру, щодо багатосторонності і вченості” [7, с. 326]. Це епоха, яка проклала шлях поступу європейській культурі наступних епох.

Щоправда, саме з доби Відродження критерієм і виміром досконалості для людини постає вона сама. Ідеал Відродження — Людина з великої літери, майже рівна Богу. “Божественне в естетиці та мистецтві Відродження тяжіє до людського, але, з іншого боку, і людське тяжіє до божественного (чи, можливо, демонічного, але в будь-якому випадку — “не смертного”)” [8, с. 470]. З поступом історії абсолютизація людського начала призведе до суб'єктивізму та втрати об'єктивного критерію естетичної цінності явищ. На суб'єктивізмі героїв пізнього Відродження наголошує, зокрема, В. Гегель, характеризуючи творчість В. Шекспіра.

Дух Відродження формувався на певних соціальних і духовних передумовах. Розпочинався він в Італії, батьківщині римської античності (на неї значно вплинула грецька античність), щоби згодом поширитися в усіх країнах Західної, Центральної та Східної Європи. Соціальними передумовами Відродження були насамперед демократичні засади італійських міст, що ґрунтувалися на принципах самоуправління.

Розпочиналася епоха Відродження в останній чверті XIII ст. і продовжувалася до XVI ст. у країнах Західної Європи, а в східноєвропейському регіоні Відродження тривало до XVII ст. Дослідники поділяють культуру Відродження на кілька етапів. Кожен з них характерний своєю специфікою та здобутками. Перший — Проторенесанс (кінець XIII—XIV ст.), другий — ранній Ренесанс (XV ст.), третій — високий Ренесанс (кінець XV — 30-ті роки XVI ст.) четвертий — пізній Ренесанс (до кінця XVI ст.).

Від XV ст. ідеї ренесансного гуманізму, його світоглядні засади й естетично-художні принципи поширювалися в інших країнах Західної Європи, за-

свідчуючи становлення *світської* культурної парадигми. Зростав масштаб домінування ідей Ренесансу в філософії, гуманітарних науках, природознавстві, естетиці й мистецтві, в стилі життя, етичних та естетичних ідеалах епохи. Найяскравішими виразниками духу Відродження в Італії були Данте (від його творчості Відродження розпочинає відлік), Петрарка, Бокаччо, Альберті, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело Буонаротті, Марсіліо Фічіно, Джованні Піко де ла Мірандола, Джордано Бруно, Томазо Кампанелла. У Німеччині видатним представником ренесансної естетики був Альбрехт Дюрер, Англії — Вільям Шекспір, Франції — Франсуа Рабле, Іспанії — Мігель Сервантес. О. Лосєв зауважує: “Вже за поверхневого розгляду матеріалів Західного Ренесансу... нас дивує величезна і, можна сказати, незчисленна кількість різноманітних імен, країн, періодів розвитку, напрямів і стилів, що зазвичай іменують ренесансними” [14, с. 37].

Саме поняття “*ренесанс*” (лат. *re* — знову і *nasci* — народжуватися) вперше використав Дж. Вазарі у праці “Життєпис найзнаменитіших живописців, скульпторів і зодчих” (1550).

Естетичні ідеї Відродження органічно вплетені у філософські, етичні, соціальні, природничі знання, художню творчість, утворюючи духовний синтез і визначаючи загальне естетичне забарвлення епохи. Тому правомірно зазначити *всепроникний* характер естетичного, властивий культурі Відродження, що зближує її з культурою античності, живлячись духом якої вона, власне, і формувалась.

5.2. Естетичні ідеї раннього гуманізму

Розвиток ідеалів і принципів естетики нового типу розпочинався з руху, який отримав назву *гуманізм*. Гуманістами в епоху Відродження називали особистостей, котрі присвячували життя вивченню та поширенню нової системи знання, в центрі якого поставали проблеми людини та її життєвого призначення. Гуманісти утверджували цінності *земного життя* та покликання людини здійснитися в ньому, вступаючи в опозицію до церковно-релігійних поглядів на сенс життя, що бачився за межами реальності, у потойбічному світі.

Основоположником культури Відродження і найвидатнішим представником естетики *Проторенесансу*, що започаткував естетичний ідеал епохи і прокладав шляхи становленню ренесансного гуманізму, був *Данте Аліґ'єрі* (1265—1321). Естетичні ідеї нового світобачення викладені ним у художніх творах (“*Нове життя*”, “*Божественна комедія*”), наукових трактатах, присвячених питанням мовознавства (“*Бенкет*”, “*Про народну мову*”). Творчість Данте має виражений інтелектуальний характер, вирізняється розвинутою символікою образів, вишуканістю поетичних форм і філософською глибиною осмислення духовного світу людини та вільного конструювання нової картини

світу. Інтелектуалізм творчості Данте виростав на ґрунті культурного синтезу, що увібрав середньовічну традицію й античний ідеал стосунків людини зі світом. У Данте світ постає наслідком вільного творчого конструювання, *духовною реальністю* завдяки активному чуттєво-емоційному та пізнавальному відношенню особистості. Світ для неї безконечно урізноманітнюється, набуває повноти життєвих виявів як просторово-часове буття, тобто постає власне *естетичною реальністю*. Естетична парадигма розуміння світу та його відображення в мистецтві — своєрідний прообраз для становлення нового пантеїстичного світобачення, що прокладає шляхи для наукового природознавства (воно зароджується саме в цю епоху).

Не менш важливим відкриттям Відродження є розуміння людини як *духовного космосу*. Він утворений з допомогою єдності емоційних станів і рефлексії над собою та світом у його теперішньому, минулому і майбутньому, його вертикальній і горизонтальній структурованості — феномен, якого не знала середньовічна одновимірна (вертикально спрямована) культура. “Божественна комедія” — “апофеоз *пізнання*”, оскільки “цей твір — одна з перших пам’яток людської культури, що продемонструвала невіддільність думки від почуття в сенсі чуттєвого сприймання і від почуття в сенсі емоції” [12, с. 167]. Важливим естетичним феноменом у поетичній і прозовій творчості Данте постає зображення внутрішнього стану поета, який відкривається єдністю ліричної глибини почуттів і водночас рефлексією над почуттями. У збірці поезій, поєднаних із прозовим текстом під назвою “*Vita nova*” (“Нове життя”), вперше висунута ідея цінності *народної мови* як такої — саме нею випадає освідчуватися в коханні, говорити про нього. Тобто, утверджується цінність народної італійської мови (*вольгаре*) як найадекватнішого засобу передавання *почуттів* особи. Ця ж тема розгортається в морально-філософському творі “Бенкет”, де поєднані філософські, богословські, морально-етичні й естетичні проблеми, що засвідчують новий погляд на цінності життя. Скажімо, гідність людини пов’язується не з її майновими статками й аристократичним походженням, а з мудрістю та духовною досконалістю. Саме вони утверджуються як ознаки шляхетності. Не менш важлива думка про цінність пізнання та допитливість людського розуму. Знаменно, що розвиток культури Відродження розпочинається саме в сфері *естетично-художнього досвіду*.

Концентрованим утіленням ідеї цінності народної мови для творення *духовної спільності* італійського народу та поширення знань є трактат “Про народну мову” (в двох книгах). Це перша в Європі праця з питань мовознавства, що започатковує становлення італійської літературної мови. Цікавими у трактаті в аспекті естетичної проблематики є роздуми про мову як суто людський спосіб спілкування, метою якого є потреба “передати іншим думку нашого розуму”. Філософ обґрунтовує ідеї *герменевтики*: розуміння мови як способу передавання думок і засобу порозуміння між людьми. “Отже, для передавання одне одному своїх думок роду людському потрібно було мати деякий розумний і відчутний знак, оскільки тому, що потрібно було позичати з ро-

зуму і розуму ж передавати, належало самому бути розсудковим. Але оскільки ніщо не може бути передане з одного розуму в інший, окрім як чуттєвим способом, то цей знак має бути і чуттєвим; якби він був лише розсудковим, він не міг би передаватися; якби він був лише чуттєвим, він не міг би запозичувати з розуму і розуму ж передаватися” [8, с. 477]. Статусу *національної мови* розмовній італійській надав найбільший твір великого поета й один з найвизначніших творів світового мистецтва — поема “Божественна комедія” (1313—1321), написана флорентійським діалектом.

Звернемо увагу на особливе значення мовного питання, що започатковане Данте як теоретична проблема і реалізоване як культурний доробок у мові його творів. У XIV ст. (доба ренесансного гуманізму) вона належить до центральних проблем естетики. Незважаючи на пошану до класичних мов, потреба у *нових* зумовлена необхідністю осмислення посталої реальності, що відкривалася особі. Звертаючись до реального світу, вона побачила його світом власних почуттів і думок, які потребували адекватного виразу. Нове бачення вимагало нових мовних засобів висловлення думки та почуття. Так складалася нова художня культура, оперта на національні мови, а також творилися мови науки та мистецтв, що давали змогу відобразити новий образ світу, його ідеальні художні й наукові моделі найадекватнішими мовними засобами.

Творчі інтуїції стосовно мовної проблематики простежуємо також у Бокаччо, який у праці “Життя Данте” відкриває новий духовний космос — світ людських почуттів і стосунків, що вкладаються в поетичну творчість і потребують нової поетичної мови. Порівнюючи мову Святого Письма та поетичну мову (за тих часів не зовсім безпечно заняття), Бокаччо зауважує: особливості однієї та іншої мов зумовлені предметом і характером зображеного в них. Подібно до Святого Письма, названого теологією, “поети в своїх творах, названих нами *поезією*... показують причини різних подій і наслідки добрих та поганих справ, заохочують одне і застерігають від іншого, щоби, сповнившись благими почуттями, ми досягли тієї мети, в якій згадані поети хоча ще й не досягнули істинного Бога, тим не менше бачили кінцеве наше спасіння” [3, с. 553].

Ми зазначали, що Данте був провісником нової епохи. Його твір “Божественна комедія” завершив добу *Передренесансу*. Основоположником європейського гуманізму і першим видатним гуманістом, який започаткував епоху *раннього Відродження*, був поет, мислитель, автор трактатів з питань моралі, політики літератури, художньої критики *Франческо Петрарка* (1304—1374). Петрарка утверджує глибокий і сталий інтерес до античності, сприяючи активному відродженню духу “світлої античності” з властивою їй єдністю ідеї й образу в філософії та мистецтві, причому він розглядає ідеї Платона й Арістотеля, започатковуючи традицію їх *нового прочитання* на основі *звертання до оригіналів*. Саме інтерес до античності, прагнення відродити її ідеали стали своєрідним поштовхом для назви всієї епохи.

До філософських і полемічних творів Петрарки належать трактати “Про презирство до світу”, “Про усамітнене життя”, “Про дозвілля монахів”, “Про

засоби проти всякої фортуни”. Усі вони об’єднані спільним мотивом — новим розумінням *цінностей життя*. На відміну від монашого аскетизму, утверджуються прагнення до слави та чуттєвого кохання, милування красою природи як джерела творчої наснаги.

Для розвитку естетичної теорії, зокрема осмислення місця та ролі художньої творчості в системі духовних цінностей, важливе значення мала полеміка Петрарки з Колюччо Салютаті. Вона дала вагомі підстави *виокремлення* мистецтва від ремесла та виділення художньої творчості в сферу духовного досвіду. Петрарка в трактаті “Інвектива про деякого медика” виступає проти думки про вищість медицини порівняно з мистецтвом поезії: “Святотатство нечуване: пані — підпорядкувати служниці, вільне мистецтво — механічному”. В праці “Книга про справи повсякденні”, написаній у формі листів до Фоми Мессінського, містяться роздуми про призначення людини, необхідність реалізувати природою закладені здібності, важливість відповідності слова та думки, “адже і слово — перше дзеркало духу і дух — не останній поводир слова”, — цитує Петрарка латинський вислів. Їх взаємозв’язок гуманіст пояснює в такий спосіб: “Де потурбувались про дух, слово не залишиться занедбаним, і, навпаки, слову не надаси гідності, якщо не зберігає свою велич дух” [1, с. 17]. Тобто, письменник порушує актуальну проблему *єдності ідеї й образу* в художній творчості.

Ідеал людини нової епохи обґрунтовано у трактаті Петрарки “Про засоби проти щасливої і нещасливої долі”, де в діалозі між почуттями та розсудком утверджуються цінності доброчесності, наполегливості в здобутті моральних і духовних чеснот, незалежно від походження, родовитості, майнових статків та ін. “На те, як складається людська доля, не має значного впливу високе походження. Звідки б не походила людина — або доля може накласти руку, або доброчесність” [1, с. 36]. Тут простежується спорідненість із думками Данте, що утверджував доброчесність як результат *власних заслуг* особи. У цьому ж трактаті подано діалог між розсудком і почуттями стосовно мистецтва та насолоди його красою. Перемагають почуття, оскільки перебувають у стані захоплення *виразною красою*.

Утвердження мистецтва, зокрема поезії як сфери вияву свободи творчого духу, характерне для трактату Бокаччо “Генеалогія язичницьких богів”. Цікаві ідеї естетики містяться в численних трактатах про виховання, створених педагогами-гуманістами П. Верджеріо, М. Веджіо, Дж. Манетті, Л. Бруні та ін. У них порушуються питання ролі мистецтва у вихованні особистості, впливу мистецтв на особу, що безпосередньо звернені до почуттів (музика, література, ораторське мистецтво).

Філософський гуманізм (середина XIV — середина XV ст.), або як його ще називають “громадянський гуманізм” (з огляду соціальної спрямованості), акцентує на морально-етичній проблематиці в зв’язку з питаннями земного покликання людини, а також звертається до естетичних проблем, пов’язаних з розвитком *чуттєвої культури* особи. Це творчість відомих гуманістів і політичних діячів: К. Салютаті, Л. Бруні, Дж. Манетті, М. Пальмієрі, П. Помпо-

нації, а також К. Ландіно та Дж. Незі. Флоренція стала батьківщиною громадянського гуманізму. Моральна проблематика у працях представників громадянського гуманізму поєднується з естетичними аспектами розуміння цінності людської особистості. Так, *К. Салютати* в листі до Б. д'Ареццо, використовуючи широкі джерела античності й твори ранніх гуманістів, утверджує думку про *благородство* як *духовну якість* людини, а не як соціальний привілей: “Плебеї і раби можуть бути благородними і добродішними не менше, ніж патриції та державці” [20, с. 42].

У творі *Л. Бруні* (1369—1444) “Вступ до науки про мораль” розглядається ідея активності особистості, спрямована на самопізнання, самоудосконалення та моральне самоздійснення, де виявляються такі найпрекрасніші добродішності, як велич і великодушність. Вони засвідчують себе у справах на загальне благо, “наприклад, якщо хтось заради корисності для інших зведе театр чи влаштує великі ігри”. Такі дії для загального блага Бруні називає величними, а носіїв добродішності характеризує як людей, котрим властива “піднесеність душі” та “краса цілі” [20, с. 59].

Особливе значення в утвердженні ідей філософського гуманізму мала праця *Дж. Манетті* (1396—1459) “Про гідність і вищість людини”. Філософ розглядає важливе життєве призначення людини та її гідність. Трактат ґрунтується на утвердженні *естетичних* начал людського образу й *естетичних* засад життєвості людини. Філософ стверджує: людина навіть зовні різниться від усіх інших видів життя, адже їй властива доцільність будови тіла, краса постави, пружність ходи. Задовго до Й. Гердера, що поетизує людину як найдосконаліший витвір природи, Манетті пише: “...Тіло людини багато в чому перевершує всі інші тіла і різниться від них. Фігура... така пряма і струнка, що в той час як усі інші одушевлені істоти схилені й нахилені до землі, людина здається єдиним паном, царем і повелителем над усіма ними, пануючим і царюючим у Всесвіті цілком справедливо” [1, с. 61]. На думку Манетті, за природою людина “народжена і призначена до пізнання”. У цьому особливому призначенні їй слугують “головно благородні та прекрасні властивості зору і слуху, почуттів, так би мовити розумних і тонких”. Звернемо увагу: саме Манетті наголошує на думці про *взаємозв'язок розуму, почуттів та органів сприймання*, що утворюють гармонійну єдність *осмислення й переживання* як сутнісні характеристики естетичного почуття. Філософ пише про розум: “...Наскільки велика і блискуча його сила, засвідчують великі й чудові діяння людини та знаряддя, чудесним способом винайдені й освоєні” [1, с. 64]. Трактат критикує релігійно-теологічні ідеї гріховності людини та розуміння її призначення — спокутувати гріхи. Натомість утверджується, що людина призначена для радості та творчого самоздійснення. У трактаті Манетті ми вперше простежуємо *аналіз мистецтва* як особливого виду духовного досвіду, що утверджує самоцінність творчих умінь людини, закріплюючи їх у грандіозних єгипетських пірамідах, скульптурах Праксителя, Фідія та Поліклета, у фресках Джотто, в куполі, який звів Брунеллескі на Флорентійському соборі, зрештою, у “високих і благородних пам'ятках вільних мистецтв”

(твори Гомера, Гесіода, Еврипіда та ін.). Аналіз художніх здобутків людства, на котрих акцентує Манетті, важливий для теорії естетики ще й тим, що живопис, скульптуру, архітектуру філософ розглядає як “вільні мистецтва”. Таке бачення — важливий здобуток естетичної теорії Відродження, порівняно з попередніми епохами. Згадаймо, що в добу античності до мусичних (“вільні мистецтва”) належали лише музика і поезія. Манетті називає поезію “вищим і благороднішим серед свобідних мистецтв”, не відмовляючи іншим з названих у статусі “свобідних мистецтв”. Звернемо увагу ще на одну важливу особливість розуміння людських чеснот, які оспівує Манетті. Філософ розглядає “свобідну владу волі людини”, що допомагає уникати зла та спрямовуватись на добро. Філософ співає гімн людському розуму, який “настільки великий і чудовий, що завдяки визначній і винятковій гостроті людської думки... усе було винайдено, виготовлено і доведено до досконалості нами. Адже є нашим, тобто людським, оскільки зроблено людьми, те, що навколо нас...” [1, с. 71]. Він дотримується релігійно-теологічної ідеї стосовно початкового творення світу, однак усе, що відбувається після цього, філософ вважає здобутком людського розуму, почуттів і творчих умінь. Новим є також погляд на природний світ, який бачиться спогляданню *красивим*. Красу світу Манетті розглядає наслідком здатності людини пізнавати явища природного світу, вирізняти природні форми, види життя, багатство та різноманітність ландшафтів і под. Тобто, краса постає єдністю *природних форм і розумності людини*, здатної вирізняти ці форми й осягати їх досконалість. Такий погляд заклав фундамент поняттю *естетичного відношення*.

Проблеми естетики розглядає представник італійського гуманізму *Лоренцо Валла* (1407—1457) у працях “Про насолоду”, “Про красу латинської мови”, “Діалектичні диспути” та ін. У знаменитому трактаті “Про насолоду”, написаному в формі діалогу між стоїком, епікурейцем і християнином, автор, на противагу християнській традиції, реабілітує *тілесну красу* людини, розглядаючи її як великий дарунок природи, й утверджує цінність чуттєвого сприймання світу та насолоди повнотою буття. До благ тіла він відносить здоров’я, красу, силу. З посиланням на античний ідеал — героїв Гомера та Вергілія — краса і сила розкриті в поєднанні з мужністю, що надає образам *піднесеності*. Естетичні виміри жіночої краси філософ пов’язує з граціозністю постави, красою та благородством обличчя і досконалістю інших частин тіла. Загальний пафос трактату — заклик бачити красу, милуватися та насолоджуватися її видом. У трактаті звертається увага на цінність творів *мистецтва* як предмету насолоди для почуттів. Милування вбачається зрозумілим, якщо взяти до уваги красу створеного руками людей, як, наприклад, статуї, картини, прекрасні мистецтва, театральні видовища [8, с. 491]. Розглядаючи насолоду слуху, філософ особливо виділяє як її джерела — слово (мову) та музику. Проаналізовано також *естетичні аспекти* відчуттів смаку та нюху. Трактат має виражене пантеїстичне забарвлення, що засвідчує, зокрема, така думка: “Нічого не знайдеш ти створеного... без високого смислу, краси і користі” [8, с. 486]. На цій думці також важливо зосередити увагу, оскільки вона є новим

словом у плані розуміння *сенсу творчості*: постає єдністю *розумного, красивого і доцільного*.

Проблеми *цінності мови* та красномовства як виду мистецтва розроблені в трактаті Л. Валли “Елеганції”. Мову, зокрема латинську, він бачить одним з чинників *духовності* народу, адже вона справила свій вплив на розвиток усіх наук і мистецтв. “...Кому не відомо, що всі науки і заняття квітнуть, якщо квітне мова, і приходять до занепаду разом з нею?” [20, с. 123]. Проблеми красномовства, риторики та відродження її класичних традицій складають основний зміст цього трактату.

Для доби Відродження характерною стає тенденція розвитку естетичної теорії *митцями-практиками*, які осмислюють власні творчі здобутки та закономірності художньо-естетичної діяльності. Перший твір, що містив певні теоретичні знання в галузі живописного мистецтва, — “Книга про мистецтво”, або “Трактат про живопис” художника Ченніно Ченніні (нар. бл. 1370). Окрім практичних рекомендацій про живописне ремесло, книга подає поняття: “малюнок”, “колорит”, “рельєф”, які згодом набули першорядного значення у творчості Л.-Б. Альберті, Леонардо да Вінчі та інших митців Високого Відродження. Теоретиком нового італійського мистецтва був *Леон-Батіста Альберті* (1404—1472) — визначний письменник, філософ, математик, художник, скульптор, архітектор, теоретик архітектури і живопису. Уславили ім’я Л.-Б. Альберті його трактати “Десять книг про зодчество”, “Три книги про живопис” і невеликий трактат “Про статую”, який містив систему математичних пропорцій людського тіла. У трактатах викладена *теорія живопису*, що постає фундаментом художньої практики Відродження, протворюючи їй нові шляхи. Написані вони двома мовами: класичною латиною — для вчених і гуманістів; італійською — для художників-практиків, зокрема видатних представників раннього Відродження (Брунеллескі, Донателло, Гіберті, Лукка де ла Роббіа).

Л.-Б. Альберті створює одне з перших ренесансних учень про *прекрасне*. У трактаті “Десять книг про зодчество” йдеться про сутність краси в архітектурі як єдність трьох складників — числа, обмеження і розміщення. Началом, що об’єднує всі названі складники, є *гармонія*. Автор розглядає її джерелом усякої краси. Поняття “краса” визначається так: “Краса — це строга співмірна гармонія всіх частин, об’єднаних тим, до чого вони належать, — така, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши на гірше” [8, с. 520]. Автор привносить у поняття краси і *суб’єктивний* момент, пов’язуючи його, однак, не з прекрасним як законом внутрішньої життєвості предмета, а з прикрашуванням, тобто певною зовнішньою, суб’єктивною красою. “...Прикрашування — це ніби деяке вторинне світло краси, або, так би мовити, її доповнення” [8, с. 520].

Трактат “Три книги про живопис” є новим словом в історії світового мистецтва, оскільки містить *наукову теорію* взаємодії *світла та кольору*, світла й тіні, котрі утворюють *об’ємність* (ілюзію об’ємності) на площині полотна чи стіни; теорію *перспективи*, що дає ілюзію глибинності зображення

на площині, і под. Мистецтво, завдяки теоретичним дослідженням Л.-Б. Альберті, виходить за межі середньовічної канонічності зображень, переносячи на площину все багатство форм і відносин реального світу: фігури, пейзажі, міфологічні та релігійні сцени. Він утверджує цінність і вищість мистецтва *живопису* з-поміж інших мистецтв, оскільки “живопис містить у собі певну божественну силу; він не лише... примушує відсутніх здаватися присутніми, але більше того: він змушує мертвих здаватися живими після плину багатьох віків, тому ми пізнаємо їх, відчуваємо великий подив перед художником і велику насолоду” [15, с. 33].

Нове бачення образу краси пов'язане з ідеалом, на який воно зорієнтоване. Л.-Б. Альберті наголошує, що живопис у властивих йому особливостях постає з *природи*. Як естетична реальність він містить три складники: “малюнок, композицію й освітлення”. Поряд з аналізом особливостей художньої техніки моделювання образів, видатний теоретик зосереджує увагу на *естетичних* особливостях творення образу в живопису, наголошуючи, що твори мають передусім давати естетичну насолоду, а вона зумовлена “багатством і розмаїттям зображення”. “Історія буде хвилювати душу тоді, коли зображені в ній люди всіляко будуть виявляти рухи власної душі” [15, с. 41]. Складниками живописної краси він вважає: *силует, композицію і світло*, що забезпечують цілісність твору як прекрасного [15, с. 52—53]. Щодо предмета, то метою його художнього зображення є не подібність як така, а турбота про те, щоб надати красу, оскільки в живопису витонченість не лише приємна — вона необхідна. Поряд з поняттями “гармонія”, “краса” Альберті, посилаючись на досвід античної естетики, використовує поняття “гідність”, “витонченість”, “корисність” (як єдність в архітектурі корисного та красивого), “привабливість” і под.

Серед теоретиків живопису раннього Відродження вирізняється доробок *П'єтро де ла Франческа*, автора трактату “Про живописну перспективу”. Вчення про *перспективу* стало не лише теоретичним керівництвом для художників, а й започаткувало нову науку — *нарисну геометрію*.

5.3. Естетика ренесансного неоплатонізму

Багатство тенденцій духовного життя епохи відображено у становленні різних напрямів наукового знання. Естетична теорія розвивається, передусім, на основі філософії Відродження, яка переосмислює ідеї античного та середньовічного неоплатонізму відповідно до нового образу світу та нового розуміння сутності й призначення людини в ньому. О. Лосєв наголошує: філософія Ренесансу — це *світський неоплатонізм*; йому властиве звеличення людини й естетичне розуміння буття [14, с. 45]. Філософія Ренесансу опирається на античний неоплатонізм (Плотин, Прокл), що становив ніщо інше, як космологізм. Від античного неоплатонізму вона, зокрема, увібрала розуміння ма-

теріального світу як продукту еманції Єдиного, тому світ поставав величним і піднесеним. Зі середньовічного неоплатонізму з його теорією абсолютної особистості, а отже, теологічного за сутністю, філософська естетика Ренесансу бере ідею людської особистості як універсального творчого начала світу і підносить її у центр світу. Отже, філософія й естетика мають *антропоцентричний* характер. В естетиці Ренесансу людина постає як особистість, “абсолютна не у своєму надсвітловому існуванні, а в своїй суто людській здійсненності” [14, с. 93]. Особистість мислить себе в нову епоху як суто *індивідуальне буття*, прагне абсолютизувати себе у своєму “гордому індивідуалізмі” та ні від кого не залежному бутті. Саме на цій підставі естетика ренесансного неоплатонізму характеризується як антропоцентрична. До суттєвих естетичних характеристик антропологізму Відродження дослідники пропонують долучити також його “артистичний” характер.

Філософсько-естетичні основи Ренесансного неоплатонізму започаткував один з найвідоміших мислителів не лише доби Ренесансу, а й новочасної європейської філософії *Микола Кузанський* (1401—1464). Німець за походженням з глухого селища на півдні Німеччини, з нижчої суспільної верстви (батько — рибалка), він став папським кардиналом і єпископом, який однак, сприяв своєю творчістю більшій секуляризації європейського суспільства, ніж будь-хто зі світських гуманістів цієї епохи. Основні праці філософа — “Про вчене незнання”, “Про здогадки”, “Про розум”, “Про дарунок отця світів”, “Про красу”. Ідеї естетики у працях М. Кузанського становлять складову його онтології, гносеології, етики. Названий синтез знання розкриває суттєві сторони учення філософа про буття та пізнання. По суті філософія М. Кузанського в основі своїй є *естетичним* образом світу, створеним універсальною абсолютною особистістю — Богом, а відтак світ досконалий у кожному його вияві.

Поряд з ідеєю *всепроникливої краси* світу — естетичної онтології — правомірно, на думку О. Лосева, розглядати естетику М. Кузанського у “вузькому значенні слова”. Зокрема, це стосується розуміння всіх речей світу як неповторних, оскільки кожна річ є актуалізоване Все, але Все “стягнуте” конкретним образом, тобто у вигляді цілісного буття речі [14, с. 305].

Людину М. Кузанський вважає рівною Богу, адже її розум — “божественне зерно”, кинуте Богом у природу. Філософ пише: “...Людина є Бог, тільки не абсолютно, оскільки вона людина; вона — людський бог (*humanus deus*). Людина є також світ, але не конкретно всі речі, оскільки вона людина; вона — *мікрокосм*, або людський світ. Галузь людяності охоплює у такий спосіб своєю людською потенцією Бога й увесь світ” [11, с. 259].

Цілісна концепція прекрасного викладена в праці М. Кузанського “Про красу”, яка в своїх теоретичних побудовах спирається на “Ареопагітики”, зокрема стосовно ідеї еманції (витікання) краси з божественного Ума та розуміння світла як першообразу краси. Поняття прекрасного трактується М. Кузанським на основі вчення про діалектичну триєдність буття: згортання, розгортання й інакшість. Прекрасне поєднує названу триєдність, постаючи

цілісністю форми, що виявляє себе єдністю пропорції та гармонії. Розгортання цілісності породжує відмінності добра та краси. Зрештою, зв'язок між добром і красою, в якому краса починає усвідомлювати себе, породжує нову якість: любов як вищий і кінцевий пункт прекрасного [9, с. 143]. Сутність краси М. Кузанський визначає так: "...ми маємо бачити в понятті прекрасного три сторони: по-перше, сяйво форми, — чи то суттєвої чи випадкової, — що прояснює пропорційні й визначені частини матерії, як тіло називається прекрасним від чистоти кольору, що сяє в пропорційних членах; по-друге, здатність пробуджувати тяжіння до себе, а саме — оскільки прекрасне є добро і кінцева мета; по-третє, здатність збирати все воедино, єднає ж прекрасне цілісністю своєї форми, сяйво якої і робить річ прекрасною" [21, с. 64]. Тобто, три елементи краси відповідають трьом ступеням розвитку буття: *єдності, відмінності, зв'язку*. Діалектичний характер розуміння краси вкладається у своєрідну формулу: "єдність у багатоманітності".

Кінцеве призначення краси — це не буття її у власній самодостатності, а її творчо-породжувальна сила, метою якої є адекватне — духовне переживання краси, а отже, піднесення духу до рівня досконалої краси. Цю діалектичну ідею філософ висловив майже в афористичній формі: "Любов — остання ціль краси: краса прагне любові... А ми маємо турбуватися про те, щоб від краси чуттєвих речей сходити до краси нашого духу..." [21, с. 64]. Важливою особливістю краси в естетиці М. Кузанського є розуміння її *універсальною властивістю буття*. У кожному чуттєвому явленні краси відсвічує бесконечна єдина краса. Вона адекватна всім своїм чуттєвим виявам, адже все в суцюзному є творінням абсолютної краси. Відтак зазнає *заперечення* ідея *ієрархічних рівнів* краси, краси нижчої та вищої, більшої й меншої. Краса естетизує всіляке буття. Там, де є форма, оформленість, там присутня і краса.

У своїх працях М. Кузанський порушує також питання конкретних проблем мистецтва. У трактаті "Про вчене незнання" філософ часто звертається до окремих видів мистецтва, щоби проілюструвати той чи інший філософський принцип, посилаючись на музику, живопис, пластику. Неоплатоністичне розуміння людини як творчої та неповторної в своїй творчості виражене, зокрема, у такій думці філософа: "Можна споглядати речі великої насолоди передусім на предмет безсмертя нашого розумового та раціонального духу, що містить нетлінну в своїй природі основу, завдяки якій він породжує зі себе в музиці образ, що дає стрункі акорди й нестрункі дисгармонії" [11, с. 97]. Мистецтва, створені людьми, розглядаються виявами людського розуму, тобто вони вільні й самоцінні. Середньовічне розуміння прекрасного як єдності пропорції та ясності кольору, символіки чисел філософ прагнув підтвердити числовими вимірами, логічними побудовами, досвідним знанням.

Другий величезний період у розвитку ренесансного неоплатонізму в філософії й естетиці пов'язаний з діяльністю Платонівської академії у Флоренції на чолі з *Марсіліо Фічіно* (1433—1499). Особливо плідний період її діяльності припадає на 70—80-ті роки XV ст. Платонівська (Флорентійська) академія зосередила навколо себе людей, захоплених творчістю Платона та неопла-

тоніків. Це було товариство інтелектуалів-однодумців. Сам Фічіно переклав усі твори Платона, всього Плотина, а також Ямвліха, Прокла, Ареопагітики та ін. До відомих праць філософа, де порушуються проблеми естетики, належить твір “Коментарі на “Бенкет” Платона”. Інтерес до Платона і прагнення його нового прочитання диктувалися опозиційним ставленням до середньовічної схоластики та схоластизованого Арістотеля.

У філософії Платона гуманісти знайшли для себе філософську основу нового розуміння натурфілософії, етики, естетики. Так, особливий інтерес у вченні Платона викликали ідеї творчої сили любові та краси. У названому трактаті М. Фічіно розглядає прекрасне як дещо безтілесне, як відображення в чуттєвих матеріальних речах божественної краси (ідея божественних форм краси). Красу філософ ототожнює з любов'ю, тобто вони взаємно передбачають одна одну. Любов він трактує як діалектику вмирання одиничного суб'єктивного буття та воскресіння в іншому і завдяки іншому, адже свідомість того, хто любить, забуває про себе, коли звертається до предмета свого почуття. Відтак любов філософ вбачає найвищою цінністю. Спорідненою любові постає краса. Цінність її — у прагненні “насолоджуватися красою”. Відповідно до вчення Платона, Фічіно виділяє два типи *краси*: *тілесну* та *духовну*. Духовна є вищою, наближеною до божественної. Ступені краси він вибудовує згідно з усталеною ієрархією. Божественна краса — промінь, що проникає спочатку в ангельський розум, потім — у душу всього світу, далі — в природу і, зрештою, в матерію.

М. Фічіно визначає засади, що роблять матерію прекрасною: це *порядок*, *міра* і *образ*. Призначення краси — хвилювання душі, що породжує любов. Філософ *розмежовує інтелектуальне пізнання*, мета якого — *сутність* речей та *відчуття*. Останні пов'язані з образами та якостями речей з допомогою органів сприймання, “знарядь свого тіла”, за словами філософа. Загалом він налічує шість властивостей (“сил”) душі, що взаємодіють у відповідний спосіб. “Розум співвідноситься з божественною волею, зір — з вогнем, слух — з повітрям, нюх — зі запахом, смак — з водою, дотик — з землею” [8, с. 498]. Для теорії естетики важлива *диференціація* цих властивостей на *вищі й нижчі*. Дотик, смак і нюх належать до тілесних і матеріальних властивостей людини. Три інші — розум, зір, слух — належать духу. Зір та слух здатні загострювати розум і живити душу. Живильне джерело душі — істина. Пантеїстичне світобачення яскраво виражене в ідеї гармонійного зв'язку усіх елементів природного світу, людського тіла, що бачиться “найподібнішим до неба” та форми людської душі, співмірної з тілом. “Адже тоді й небесний блиск буде легко сяяти в тілі, цілком подібному до неба, і та досконала форма людини, яку має душа в матерії змирений і покірній, виявиться відчутніше” [8, с. 505]. Наведена думка засвідчує, що пантеїзм М. Фічіно наближається до античного космологізму, причому його бачення антропоцентричне, адже людина — це мікрокосм, який вміщає макрокосм.

Краса в естетиці М. Фічіно визначається через поняття “*гармонія*”, що має свою диференціацію. Філософ розглядає відповідність гармонії трьом

видам краси, а саме: гармонія душ, тіл і звуків. Стосовно гармонії тіл, то вона не тотожна пропорційності частин. Для пояснення відмінного в красі людського тіла від пропорційності як такої, М. Фічіно вводить нове поняття — “*грація*”. Воно дало змогу пояснити красу як *індивідуальну неповторність* виявлення пластичності та гармонії рухів, у яких відсвічує людська душа. Саме Фічіно, завдяки введеному ним поняттю “*грація*”, уперше вносить в естетику ідею індивідуальної неповторності вияву краси. Поняття “*грація*” згодом широко увійшло в естетику Відродження як засіб конкретизації поняття “*гармонія*”. Доробком М. Фічіно в історію естетики стало також нове тлумачення поняття “*потворне*”. Якщо в працях попередників, скажімо, в М. Кузанського, потворному немає місця у гармонійному світі, створеному досконалим божественним розумом, то у працях неоплатоніків потворне розглядається наслідком спротиву матерії діяльності божественної краси, що прагне одухотворити її.

Членом Платонівської академії був відомий філософ-гуманіст *Джованні Піко де ла Мірандола* (1463—1494). Сучасників він дивував чудовим знанням багатьох давніх і сучасних мов (грецької, латинської, арабської, халдейської, єврейської та ін.), широкою ерудицією й оригінальністю мислення. Серед значного числа праць філософа, проблеми естетичної теорії порушуються у знаменитій “*Промові про гідність людини*” (написана як вступ до диспуту європейських філософів, що його планував автор). До цієї ж події він підготував “*900 тез стосовно філософії, каббалістики, теології*”, обговорення яких планувалося на публічному диспуті в Римі. Звинувачений Папою Інокентієм VIII у еретизмі, він зазнав переслідувань з боку інквізиції, а диспут, заборонений Папою, так і не відбувся. Проблеми естетики розглядаються також в листі Дж. Мірандола до Е. Барбаро та в “*Коментарі до канцони про любов Джироламо Бенів’єні*”.

У трактаті “*Промова про гідність людини*” наріжною постає ідея про людину — свобідного творця себе самої та розуміння людини як носія свобідної волі. Людина перебуває в центрі світу і від неї залежить, чи піднесеться вона до рівня божества чи спуститься до рівня тварини. Висхідною є ідея “*незавершеності*” людини, на відміну від усіх інших видів живого, створених Богом. Причому сама мета творення людини — прагнення Творця мати когось, “*хто поцінував би смисл такої великої роботи, любив би її красу, захоплювався її розмахом*” [8, с. 507]. У “*Промові*” Піко Бог звертається до людини з такими словами: “*Не даємо ми тобі, о Адам, ані певного місця, ані власного образу, ані особливого обов’язку, щоб і місце, і лице, і обов’язок ти мав за власним бажанням, згідно з твоєю волею і твоїм рішенням. Образ інших творінь визначений у межах встановлених нами законів. Ти ж, ні в чому не обмежений, визначиш свій образ за власним рішенням, владу якого я тобі надаю; я ставлю тебе у центр світу, щоб звідти тобі було зручніше оглядати все, що є в світі. Я не зробив тебе ані небесним, ані земним, ані смертним, ані безсмертним, щоб ти сам, свобідний і славний майстер, сформував себе в образі, якому надаєш перевагу*” [8, с. 507]. Спонука до творчості з метою

формування досконалості власного образу становить пафос трактату. Зазначимо, що у ньому чітко виражений відхід від канонічного релігійного вчення про творення людини Богом за власним образом. Філософ утверджує, що людина має *творити* власний образ. Це нове розуміння людини, оскільки воно зруйнувало статичний і нерухомий, внутрішньозавершений середньовічний образ світу та образ людини. Активність діячів Відродження формувала нову його парадигму. Світ набував руху і життя, відкритості до становлення та розгортання його образу. Моделлю такого образу світу поставала людська творча особистість.

У трактаті Дж. Мірандола висунута проблема шляхів і засобів *самоудосконалення*. Цій меті слугує не активність як така, а свідоме прагнення вищого і використання засобів, котрі сприяють досягненню мети. Люди, “придушуючи наукою про мораль поривання пристрастей і розсіюючи суперечками пільму розуму, очищають душу, змивають бруд невігластва та пороків, щоби пристрасті не вирували необдумано і не вдавався до безумств іноді безсоромний розум” [8, с. 509]. Філософія моралі трактується основним джерелом духовного самоудосконалення людини, вгамування пристрастей та агресивності, що спричиняють війни і ворожнечу між людьми і державами.

Оригінальні аспекти естетичної теорії містяться в посланні Дж. Мірандола до Е. Барбаро. В посланні порушена проблема *зв'язку істини та краси*. Філософ дорікає адресатові, що своїм красномовством той здатний біле зробити чорним, а чорне — білим, затьмарювати істину, обманювати, збивати з пантелику. Порівнюючи ритора й філософа, автор зазначає, що перший, спокушуючи розум людей, ошукує їх. Філософ же прагне до “пізнання істини і вияву її перед іншими” [20, с. 255]. Заради творення істини він має уникати всього, що “хоча б трохи позначене пишністю та пихою”. Проблема прекрасного в цьому посланні набуває нових аспектів і в самій її постановці, й у розв'язанні. Краса (прекрасне) постає як тотожне істині (ідея, споріднена філософії Платона) і як процес її *пошуку*, зовні привабливі словесні подробиці під красу — фальшиві, неістинні. Їх небезпека у тому, що вони здатні затьмарювати розум і відволікати від пошуку істини. Порушується також проблема стилю життя з огляду його спрямованості чи то на зовнішні блага, чи то на пошук істини. “У будь-якому випадку, — зауважує філософ, — не одне і те саме життя в обивателя і філософа”. Чому важливо уникати філософу зовнішніх прикрас у мові? “...Нам варто берегтися того, щоб читач, якого привабить прикрашена оболонка, не запнувся на ній, не зумівши добратися до серця і крові” [20, с. 256—257]. Наголосимо, що вперше в межі аналізу проблем прекрасного введене наукове пізнання й обґрунтований його *естетичний критерій*: таким постає *Істина*.

У “Коментарі до канцони про любов Джироламо Бенів'ені” розглядається вчення Платона про природу любові. Трактат написаний у дусі традицій неоплатонізму і розглядає любов у філософському сенсі — як *бажання краси*. У такий спосіб етика поєднується з космологією й естетикою — ідеєю краси та гармонійного облаштування світу. *Гармонія* розглядається як центральне

поняття, що надає визначеності поняттю “краса”, адже термін “гармонія” в широкому сенсі “можна вживати для позначення сформованості будь-якого творення”. Єдність, в основі якої є сутнісна визначеність, становить сенс краси, відкриваючись як така в своїх чуттєвих виявах. У трактаті сутність гармонії прояснюється через *містичну інтуїцію* на ґрунті ідеї Бога. Він відкривається власною сутністю у своїх творіннях. Як зауважують дослідники, *метафізична естетика* Дж. Мірандоли відповідала внутрішнім переконанням, ідеалам і практиці великих художників Відродження (Леонардо, Мікеланджело, Дюрер). Згідно з метафізичною естетикою Дж. Мірандоли, вірність природі спрямована не просто на передання зовні сприйманого. Йдеться про те, щоб досягнути й у художньому творі виявити та відкрити *сутність, істину*, внутрішню закономірність світу та всього створеного [14, с. 347]. Отже, естетика Відродження спрямовується на пошук істини, прагнучи виявити її не лише у метафізичних роздумах, а й у практично-пошуковій, науково-дослідницькій діяльності та художній творчості.

5.4. Естетика митців Високого Відродження

Високе Відродження у культурі Італії характерне особливим розквітом творчості геніальних митців — *Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, Тиціана*. У культурі німецького Відродження такою універсальною постаттю був *Альбрехт Дюрер*. Чуттєва краса світу та людини досягає в їхній творчості вершин досконалості, оскільки постає єдністю художньої ідеї та чуттєво досконалого способу її ідеального буття в мистецтві. Естетична теорія митців — наслідок осмислення закономірностей творчого процесу. Чуттєво-даний образ досконалості, який розробляла естетика гуманізму та неоплатонізму, найадекватніше втілений мистецтвом у *живописному* образі краси. Саме *живописність* становить характерну особливість мистецтва Відродження. Як уже згадувалося, Ренесанс є явищем відходу особи від споглядального способу життя й активним утвердженням діяльного ставлення до світу. Діячі Відродження активно реалізують власні творчі можливості у різних видах творчості, започатковуючи *універсалізм особистості*, характерний саме для Відродження. Ми вже мали змогу переконатися, що універсальними особистостями були практично всі відомі діячі Відродження: Данте, Петрарка, Альберті, Мірандола та ін. Особливо вирізняється розвитком універсалізму особистості доба Високого Відродження. Скажімо, *Леонардо да Вінчі* (1452—1519) був художником, скульптором, архітектором, анатомом, математиком, фізиком, природодослідником, інженером, винахідником, ученим-експериментатором і под.

Рукописна спадщина Леонардо да Вінчі засвідчує універсальну обдарованість геніального майстра. Вона містить великий розділ “Наука”, а також розділи “Мистецтво” та “Художня проза” [13]. Особливий інтерес для теорії

естетики мають праці, присвячені питанням *теорії живопису*: “Суперечка живописця з поетом, музикантом і скульптором”, “Про живопис і перспективу”, “Про світло і тінь, колір і фарби”, “Про композицію”, “Про скульптуру і зодчество” та ін. Митець висуває проблему належності живопису до *вільних мистецтв*, доводячи правомірність такого бачення, оскільки предметом його є не лише природа, а й “безмежне число речей, які природа ніколи не створювала” [13, с. 242]. Причини, чому живопис не знайшов свого місця серед вільних мистецтв, Леонардо да Вінчі пояснює тим, що *не було* створено наукового обґрунтування його естетичних засад. Особливе місце живопису серед вільних мистецтв він вбачає у здатності “повідомляти свої кінцеві підсумки всім поколінням всесвіту, оскільки його кінцевий підсумок є предметом здатності зору... а отже, не потребує, як письмо, тлумачників різних мов, а безпосередньо задовольняє людський рід...” [13, с. 243]. Порівнюючи різні мистецтва з властивим їм предметом і засобами зображення, вчений не протиставляє їх одне одному, а зазначає *важливість кожного* для сприймання та переживання.

У його трактатах звучить думка (вона неодноразово простежується в працях філософів-гуманістів і неоплатоніків) стосовно *творчої природи людської особистості*, яка у своїх можливостях рівна Богу. “Науки доступні наслідуванню, такі, що з їх допомогою ученя стає рівним творцю і також створює свій плід”. Стосовно живопису, то, на думку генія, він не піддається копіюванню, а отже, його не можна навчитись. “Він єдиний липшається благородним, він єдиний дарує славу своєму творцю”.

Леонардо да Вінчі належить теоретичне обґрунтування специфіки художньо-образної *мови живопису, предмета живописного зображення* (чуттєва даність явищ світу) та *засобів*, що надають життєвості зображенням. Живопис він називає *наукою*. Порівнюючи філософію та живопис, митець наголошує: живопис своїми засобами охоплює істину тих тіл, котрі філософія прагне осягнути, проникаючи всередину цих тіл. Тобто, істину осягають і живопис, і філософія, але кожен володіє для цього власними засобами. Живописець здатний осягати істину й відображати сутність речей, надаючи їм внутрішньої життєвості, в якій відсвічує *душа* зображеного. Справді, все, що існує у всесвіті як сутність, як явище або як уявлення, художник “має спочатку в душі, потім у руках, котрі настільки чудодійні, що в один і той самий час створюють таку ж пропорційну гармонію в одному-єдиному погляді, яку утворюють предмети” [13, с. 249]. Він розглядає чудодійні властивості ока осягати красу всесвіту, завдяки чому око — це “вікно душі”.

Цінність живопису полягає в тому, що, на відміну від речей предметного світу, котрі зазнають руйнування часом, мистецтво увічне їх красу, а отже, дає оку насолоду від її сприймання. Леонардо да Вінчі розкриває відмінність живопису від поезії у зображенні краси на користь першого, адже остання, називаючи красу окремих предметів, “не може скласти з них гармонійну пропорційність”. В об’єктивному аналізі можливостей кожного з мистецтв митець доходить висновку, що кожне має свої можливості відображення

краси й істини про речі. І якщо поет *описує* рай або пекло, то живописець *поставить* перед людиною *речі*, котрі мовчки будуть розповідати про насолоди чи жахи [13, с. 257]. Рознюансування відмінностей між поезією, музикою, з одного боку, та живописом — з іншого покликане засвідчити, що живопис має такі самі права називатися *вільним* мистецтвом, як і вони.

Велика увага в трактатах приділяється питанням *професіоналізму* в мистецтві, зокрема висуваються вимоги до живописця відповідати своєму призначенню, а отже, не лише вміти малювати, покладаючись на судження ока, а й мати знання про предмети, що зображаються. На цій підставі живопис розглядається і як мистецтво, і як наука. Пояснюючи, чому живопис є наукою, Леонардо да Вінчі визначає ті засоби творення живописного образу, без котрих існування цього мистецтва загалом неможливе. Він називає їх “десятьма категоріями ока”. Це наука про перспективу, пропорції, світло й тіні, про колір і фарби, зображення фігур і обличчя, про композицію та ін. Авторський аналіз мови живопису цінний не лише як практичні настанови для живописця, не лише як підсумок власних пошуків і творчих здобутків митця у мистецтві живопису. Теоретична цінність трактату полягає в тому, що він обґрунтовує *естетичні* особливості мистецтва живопису та його рівноправність з-поміж інших вільних мистецтв.

Видатним теоретиком естетики був німецький художник *Альбрехт Дюрер* (1471—1528). Його творчість складалася під впливом мистецтва італійського Відродження. Однак він створив власний стиль і свою проблематику, що розкривала своєрідність німецького гуманізму та реформаційного руху в Німеччині. Значущі його праці з питань теорії живопису — трактат “Керівництво до вимірювання” та “Чотири книги про пропорції”, фрагменти незакінченої праці “Книга про живопис”. Трактати А. Дюрера мають більш прикладний характер порівняно з трактатами Леонардо да Вінчі, сповненими філософської глибини. Дюрер дає митцям практичні настанови про моделювання людської фігури та пропорційні відношення її частин, про колір та світлотінь і техніку творення об’ємності живописних зображень.

Гуманістичний погляд на людину та її творчі можливості А. Дюрер обґрунтовує в аспекті, спорідненому з італійським гуманізмом. Він бачить людину здатною пізнавати істину й відтворювати її в чуттєво-образному способі, вважаючи, що необхідними умовами для цього є “бажання багато знати і через це досягнути істинну сутність усіх речей” [15, с. 322]. Потребу знати він вважає закладеною в природі людини. Однак умова здобуття істини, на його думку, є навчання і вправи з удосконалення знань та умінь. Велику увагу художник приділяє *зору* як джерелу знання про світ, називаючи зір (ймовірно, не без впливу ідей Леонардо да Вінчі) “почуттям людини”, тобто розглядає його як синтез чуттєвих й інтелектуальних здібностей людини. Так само близька до Леонардо да Вінчі ідея про своєрідність живописного образу, що дає цілісний образ предмета, на відміну від слухових вражень про нього. Синтез почутого та побаченого створює *повноту* знання про явище та глибину враження про нього. Завдяки очам, наголошує А. Дюрер, у нашу душу

проникає всяка фігура, яку ми бачимо. Звернемо увагу: йдеться саме про здатність живопису як зорового мистецтва організувати духовний настрій людини, формувати її небайдуже ставлення до предмета сприймання. Однак цій меті слугує не будь-яке зображення, а лише те, що відповідає *поняттю* про *красу*. “Гарну фігуру створюють правильні пропорції, і це не лише в живопису, а й в усіх речах, котрі можуть бути створені” [15, с. 322].

У трактаті “Керівництво до виміру” А. Дюрер, так само, як і Леонардо да Вінчі, вважає, що навчання мистецтва живопису лише на основі повсякденної практики, без вивчення теорії, не здатне сформувати справжнього живописця, оскільки він не спроможний діяти помірковано, тобто дотримуватися логіки предмета зображення, а натомість дослухається лише власної примхи [15, с. 326]. Логіка зображення зумовлена логікою предмета зображення. Мовиться про *душу*, або сутність предмета зображення, яка відсвічує в зображеному, на що звертав увагу також Леонардо да Вінчі. Акцент на знанні *законів художнього зображення*, тобто законів мови живописного мистецтва та практичні й теоретичні настанови стосовно науки справді мистецького зображення становлять зміст трактату “Чотири книги про пропорції”. Актуально в контексті сьогодення звучить така думка А. Дюрера: “...Не маючи правильної основи, ти не можеш зробити нічого правдивого і хорошого, навіть якби ти володів кращими в світі навичками свobodної роботи. Це пастка, яка погубить тебе” [15, с. 343].

Звернемо увагу на перегук думок Леонардо да Вінчі та А. Дюрера, що ми вже зазначали. Митці відкрили *закони* художнього формування образу в живопису, визначили їх як умову естетично-художньої виразності та глибини художнього твору і як умови існування мистецтва живопису загалом. Це був вагомий доробок у теорії естетики *митців* Відродження. Значним внеском естетики Ренесансу в теорію мистецтва й естетику стало *подолання середньовічної канонічності мистецтва* та творення підстав для *свободи художньої творчості*.

5.5. Естетичні ідеї ренесансної натурфілософії

Новий етап у розвитку естетики Ренесансу пов’язаний з творенням філософських і натурфілософських систем XVI ст. Видатними представниками філософії цього періоду були вчені та мислителі: *Дж. Бруно*, *Т. Кампанелла*, *Ф. Патріці*, *Т. Мор*, *М. Монтень*. У спадщині названих філософів немає спеціальних праць з теорії естетики. Однак їх космогонічні та соціально-етичні побудови органічно охоплюють естетичні ідеї. Як зазначає О. Лосєв, нові тенденції у розвитку філософії були пов’язані з опорою на чуттєвий досвід й експеримент (завдяки розвинутому на той час математичному природознавству). Новою тенденцією філософії та естетики було трактування світу без усіякої опори на категорію особистості, отже, й безособово. Світ, який

утверджувався в італійському пантеїзмі, був одушевленим і побудованим на безособовому принципі [14, с. 453]. Перший з-поміж найвидатніших філософів цього напрямку — *Джордано Бруно* (1548—1600), автор праць “Про безконечність, всесвіт і світи”, “Про героїчний ентузіазм”, “Бенкет на попелищі”, “Вигнання торжествуючого звіра”, “Про безмірне і незчисленне”, “Про трояке, найменше і про світ”, “Про монаду, число і фігуру”. Філософія Дж. Бруно не розглядає ані особи творця світу, ані ізольованого чуттєвого досвіду, а увесь неоплатонізм набуває надзвичайної моністичної форми, причому безособової [14, с. 453].

Дослідники філософії Дж. Бруно зауважують естетичну спрямованість його праць і виокремлюють два її аспекти. По-перше, *стиль* творів вирізняється поетичністю: багатством образних порівнянь, алегорій, виявів настрою. По-друге, естетичною є спрямованість *змісту* праць філософа. Останнє зумовлене пантеїстичним світорозумінням. Бога і природу вчений розглядає як тотожні явища. Божественне начало розчинене в природі. За словами Дж. Бруно, Бог перебуває не поза природою і не над нею, а всередині неї самої. “Бог є безконечне в безконечному: він перебуває всюди і повсюдно, не зовні й не над, а як найприсутніший...” [4]. Пантеїстичне витлумачення природи зумовлює погляд на неї як живе і духовне начало, сповнене потреби розвитку та самоудосконалення. На цій підставі філософ вважає природу вищою за мистецтво. Цей погляд цікавий тим, що прокладає шлях розумінню творчості як *неусвідомленого поривання*, адже саме така властивість характерна для природи. У праці “Про безмірне і незчисленне” Дж. Бруно зауважує: “Мистецтво під час творчості розмірковує, мислить. Природа діє не розмірковуючи, зразу... Мистецтво перебуває поза матерією, природа — всередині матерії, окрім того: вона сама є матерія”. Філософ вбачає природу “внутрішнім майстром, живим мистецтвом”. “Природа — це Бог у речах”. Розуміння природи як носія творчих потенцій і прославлення її “належить до кращих сторінок філософської естетики Відродження — тут зароджується матеріалістичне розуміння краси та філософії творчості”, — вважають дослідники [4, с. 158]. Видається, Дж. Бруно у названій праці висуває ідею *інтуїтивізму* як умову творчості, протиставляючи митцеві природу, що “не розмірковує, вагаючись і обдумуючи, а з легкістю все створює з себе самої”. Митець, який замислюється над своїм твором, на думку Дж. Бруно, насправді ще не є творцем: “Не є вправними ті живописець і музикант, котрі замислюються, — це означає, що вони лишень почали вчитися” [4, с. 158—159].

Рух філософ розглядає як форму буття, а різноманітність його виявів — як джерело насолоди. Зміна однієї крайності на іншу, рух від однієї протилежності до іншої задовольняється завдяки своїм серединам. “...Наскільки велика спорідненість між крайнощами, ми можемо спостерігати з того, що вони швидше сходяться між собою, ніж подібне з подібним собі”.

Обґрунтована Дж. Бруно ідея “героїчного ентузіазму” має пантеїстичне підґрунтя й оперта на платонівську ідею “пізнавального безумства”. На думку Дж. Бруно, філософське пізнання потребує особливого духовного підне-

сення почуттів і думок, що забезпечують “пригадування” про істинну красу і добро (автор дотримується відомої ідеї Платона, сформульованої у трактаті “Федр” стосовно пізнання як “пригадування” душі про вище, істинне буття). Близькою до Платона є думка Дж. Бруно щодо *ієрархічних сходинок краси*. Він згідний з Платоном у тому, що чуттєву красу, зокрема красу тіла, вважає лише нижчою сходиною в ієрархії краси, яка веде до краси душі.

Натурфілософська позиція Дж. Бруно виявляє себе в тому, що краса тілесна постає для філософа “виявом краси духу”. Почуття небайдужості, спричинене тілесною красою, зауважує філософ у праці “Про героїчний ентузіазм”, має духовний характер, оскільки зумовлюється “певною духовністю”, видимою в ньому, яку ми називаємо красою. “...Полягає вона не в більших і менших розмірах, не у визначених кольорах і формах, а в деякій гармонії та узгодженості частин і фарб” [9, с. 169]. Звернемо увагу на згадану автором об’єктивність ознак предмета: вони зумовлені *відношенням частин* в об’єкті й постають як *гармонія* їх, що зумовлює гармонійну в собі життєвість предмета небайдужого відношення.

Відомим представником ренесансного пантеїзму був *Франческо Патриці* (1529—1597). Його філософія позначена вираженням впливом античного неоплатонізму, зокрема ідей філософії Плотина про діалектику першоєдиного. Естетичні аспекти його філософії відображені в утвердженні чуттєвої *краси* світу та *радості* від його сприймання. Особливо цінними філософ вважає зорові враження, що відповідає духу Ренесансу. “Всяке пізнання бере початок від розуму і почуттів. Серед почуттів і за шляхетністю природи, і за перевагою сил, і за гідністю дій перше місце належить зору. Перше, що сприймає зір, — це світло і сяйво” [1, с. 149]. Світло і сяйво слугують джерелом милування і захоплення. Від світла, першого з чуттєво сприйманих речей, відкритого почуттям і пізнанню, зазначає Ф. Патриці, ми починаємо основи нашої філософії. У ХХ ст. побачив світ незакінчений твір Ф. Патриці “Любовна філософія”, в якому моральна й естетична проблематика поєднані на основі ідеї переживання почуття любові до себе самого (філавітія). Це почуття філософ вважає основою пізнання іншої людини та переживання її буття.

У низці духовних феноменів, що дають змогу поглибити знання закономірностей ренесансного типу свідомості, важливе значення мають соціально-політичні утопії. У цілісних естетичних формах вони відображали уявлення про можливу досконалість соціального життя (“Утопія” Т. Мора, “Місто Сонця” Т. Кампанелли, “Телемське аббатство” Рабле). Естетика *Томмазо Кампанелли* (1568—1639) дотримується неоплатоністичного розуміння буття як ієрархічного, оскільки вважає його результатом еманациї з першоєдиної сутності. У його філософії відображено активний вплив емпіризму, що зумовив внутрішні суперечності погляду на світ. З одного боку, філософ ставить над світом особистісного Бога, а з іншого — утверджує цінність чуттєвих вражень про світ. Тому це заважало пізнанню закономірностей дійсності на основі логіки понять, обмежувало пізнання лише чуттєвими враженнями, не даючи змоги осягати сутності речей і явищ. Виражене естетичне спрямування має

соціальна утопія Т. Кампанелли “Місто Сонця”. У творі змодельовані людські стосунки, що допомагають уникати ворожнечі й конфліктів, будувати життя на засадах краси і злагоди. Названі риси характерні також для твору *Томаса Мора* (1478—1535) “Утопія”, де розглянуто проблеми джерел насолоди життям, багато в чому подібні до ідей Л. Валли, висловлених у трактаті “Про насолоду”. Моральне й естетичне у книзі Т. Мора органічно поєднані. Краса живиться моральністю ставлення людини до життя та його цінностей. Цінність праць названих філософів полягає в тому, що вони підносяться до гуманістичного осмислення проблем соціального життя в сенсі цінності людини та важливості творення гідних умов її життя, виходячи за межі ренесансного розуміння людини як творця себе самої.

5.6. Естетика маньєризму

Назва історичної епохи, що завершувала XVI ст., — маньєризм. Вона покликана означати відсутність власної стильової значущості діячів цього періоду і лише наслідування манери попередників — діячів Високого Відродження. Найвидатнішими теоретиками естетики цього періоду були *Паоло Ломаццо* (1538—1600) та *Федеріго Цуккарі* (бл. 1542—1609), що розглядали питання художнього пізнання та художньої творчості. У попередню епоху проблеми художнього пізнання, впливу мистецтва на особистість не мали характеру системи і не поставали як дослідницька проблема. Саме з другої половини XVI ст. вони стають основним предметом дослідження.

У період *маньєризму* висувається питання про відношення особи до *матеріального* світу. Відповідь на проблему має нові аспекти. Сприйняті людиною природні форми, котрі все ще розглядаються як божественні, тлумачаться як *суб’єктивно апріорні*. Ф. Цуккарі висуває ідею “*внутрішнього малюнка*”, який дає змогу осмислити чуттєво сприймані речі, а також впливає на творення художніх форм. Чуттєвість обробляється й оформляється за допомогою “*внутрішнього малюнка*” у людській свідомості. Він настільки багатий у людській свідомості, що часто конкурує з природою. В останній, поряд з прекрасним, існує і потворне; людина ж здатна створювати прекрасні твори, що постають своєрідним “земним раєм”. У висловлюваннях теоретика естетики легко простежується думка стосовно творчої уяви митця й образної пам’яті, які творять досконалі форми. Ф. Цуккарі наголошує: митець може наслідувати природу, але повинен це робити творчо.

Особливістю епохи маньєризму є схильність до алегоризму та символізації. Підстава для їх розвитку — нове розуміння творчості не лише як втілення ідеальних форм, а й як можлива невідповідність такого втілення у творчості митця. Назване бачення зумовлене зміною загальних світоглядних орієнтацій доби пізнього Відродження під впливом складних, іноді трагічних подій у житті Європи XV—XVI ст. Стало очевидним, що ренесансний ідеал універ-

сальної особистості скоригований життям, тому може виявлятися як її обмеженість та свавілля, так само, як і цінності життя, індивідуалізуючись, втрачають всезагальність змісту. Визнаються можливими різні методи втілення ідеї в матерії, різні засоби втілення ідеальної форми в художньому творі. Саме як відображення нового погляду на відношення ідеї та матерії складається поняття “маньєризм” в естетиці.

Дослідники неоднозначно оцінюють цей напрям. На думку О. Бенеша, у цей період північне Відродження, що розвивалось у межах маньєризму, досягло великого психологізму, символічного наповнення та філософської глибини. Властивістю творчості митців цього періоду є “екзальтація та піднесеність, завершена досконалість і витончена майстерність в анатомічному зображенні людського тіла та композиційному контрапункті” [2, с. 134].

Починався маньєризм, як і Відродження загалом, в Італії, зокрема у Флоренції. Його відомі представники — *Бенвенуто Челліні, Джорджо Вазарі*. Зрештою, в останні десятиліття життя геніальний *Мікеланджело Буонарроті* також працював у стилі маньєризму. Наприкінці XVI ст., коли повністю сходять з арени митці Ренесансу, починає панувати маньєризм, що набуває в європейській культурі космополітичності, об’єднуючи в єдине стильове ціле твори італійських, нідерландських, французьких, німецьких майстрів. Згодом воно вироджується у наслідування формальних прийомів мистецтва.

По-іншому оцінює маньєризм В. Гращенков у вступній статті до аналізованої праці О. Бенеша, розкриваючи суперечності цього напрямку. З одного боку, зазначено його неоднорідність, а з іншого — його загальну спрямованість, а саме — опозиційність щодо ідеалів Високого Відродження. Маньєристи “виступають проти нормативної естетики Високого Відродження, проти її досконалого ідеалу, видобутого з “наслідування природи”, проти її гуманістичного змісту. Вони поривають з реалістичною об’єктивністю зображення. Їх художня мова “загострено суб’єктивна, умовна і примхлива у своїй формальній витонченості” [5, с. 48]. Ще категоричніша така оцінка критика: “Маньєризм розвивався в Ренесансі як внутрішньо чужа, антагоністична йому течія” [5, с. 49].

Трагічний гуманізм пізнього Відродження в Європі яскраво відображений у творчості геніїв перехідної епохи — В. Шекспіра і М. Сервантеса. Сутність їх естетики глибоко осмислена в праці Л. Пінського “Реалізм епохи Відродження”. Характеризуючи світ героїв В. Шекспіра, критик зауважує: кожен з них є “людиною в повному розумінні слова” — вільною, естетичною, з величезною енергією та високою свідомістю своєї цінності як людської особистості, хоча діяльність її часто розгортається у суперечливих формах. “Всебічний “герой” — вершина піраміди, основою якої слугує вся “природа людини”, а не одна грань цієї природи, одна якась пристрасть... Родове, типово (людина) і особливе, індивідуальне (особа) зливаються в людській особистості героя як норма природності природи” [18, с. 30—31].

Відкриття людини як суб’єкта творчості, утвердження її безмежних можливостей у різних сферах діяльності, поетизація людини — основне надбання естетики Відродження.

5.7. Естетичні ідеї українського Передвідродження

У культурі України XIII—XVII ст. відсутні трактати з питань естетики. Однак є підстави розглядати певні рефлексії над проблемами мистецтва та художньої творчості у зв'язку з питаннями віри та її символів, цінності пізнання й ролі чуттєвого досвіду в пізнавальній діяльності, цінності небайдужого ставлення особи до світу та до віри і земного призначення людини. Період XIV—XVII ст. — час політичної залежності українських земель від литовських і польських князів. М. Грушевський зазначав: “Польща збрала під своєю владою майже всі українські землі... Велике князівство Литовське послужило... ніби етапом в переході під владу Польщі, в сферу впливу її державного устрою, права і побуту” [6, с. 118—119]. Політика окатоличення та колонізації, яку послідовно здійснював польський уряд, спричинила до того, що “повний занепад українського елемента під впливом цих умов в Західній Україні позначився цілком ясно уже в першій половині XV ст. Українське населення живе в українських провінціях Польщі лише як етнографічна маса, а не нація, і православна “руська” церква лишається єдиним інститутом, що носить національну форму” [6, с. 130—131].

Соціальні, національні й релігійні утиски, зокрема заборона “публічної відправи православного богослужіння і церковних церемоній” (М. Грушевський) зумовлюють зростання *організованої національної боротьби* в середовищі міських жителів православного віросповідання, позбавлених будь-яких соціальних прав. Братства, котрі складаються як соціальне явище, набувають характеру консолідованого національного руху, спрямованого на оборону головної святині народу — національної віри. Під впливом піднесення церковної організації до братств починає приєднуватися православна шляхта, навіть знатні роди, надаючи цим самим усьому руху вагомості та значущості.

Важливе значення для піднесення культурно-національної свідомості українців мали релігійні рухи в Західній Європі. Боротьба протестантів проти католиків стала важливим джерелом натхнення для оборони православ'я проти католицизму. Важливої ролі набули у цьому процесі освіта й грамотність. Їх цінували як знаряддя релігійної та національної боротьби. М. Грушевський налічує 119 українських реформаційних братств (громад), котрі діяли в руських землях. Зміст віри та способи відправи культу були живильним джерелом народного духу, збираючи його в цілісність морально й естетично визначену.

Сучасні дослідники національного Відродження розглядають боротьбу народу за збереження православної віри та національної культури як вияви ідей *ренесансного гуманізму* в Україні. Розрізняють три основні етапи його розвитку. Перший — приблизно до середини XVI ст., що типологічно схожий з раннім італійським, має *етико-філологічний* характер. У центрі інтересу вітчизняних гуманістів перебувала суспільно-політична проблематика, пи-

тання етики й естетики. У другому періоді — друга половина XVI — до початку XVII ст. — здійснювалося інтенсивне розроблення ранньогуманістичних проблем у поєднанні з реформаційними ідеями та з ідеями візантійського Відродження. Це період активного формування історичної *самосвідомості* українського народу й ідеалу *гуманістичного патріотизму*. Третій період — друга третина XVII — початок XVIII ст. — період розроблення усього комплексу гуманістичних ідей та частково реформаційних [16, с. 13]. Ранні гуманісти — *Юрій Дрогобич* (бл. 1450—1494), *Павло Русин* (помер 1517), *Станіслав Оріховський* (1513—1566) та інші, здобувши освіту на Заході у вищих навчальних закладах, утверджували гуманістичні ідеї переважно на території України (Руське воєводство). Українські гуманісти так само, як й італійські, були носіями широкої освіченості. Серед численних проблем, пов'язаних зі ставленням держави до народу, захистом людських прав і свободи людини, гуманісти також приділяли увагу *художній* творчості. Вони були ідейними натхненниками ренесансного мистецтва.

Подібно до ранніх італійських гуманістів, українські досліджували питання *мовознавства*, в тому числі походження слов'янських мов, їх зв'язок зі “священними мовами” (давньоєврейська, давньогрецька, латинська). Високо цінували гуманісти давньослов'янську мову як спільну для всіх слов'ян, а також вбачали в ній засіб згуртування для відсічі всім нападникам і колонізаторам, зверталися до розмовної української мови, застосовуючи її звороти, лексику в польських і латиномовних трактатах. Наприклад, С. Оріховський трактатами “Відступництво Риму” та “Хрещення русинів” започаткував розвиток *полемічної* літератури на оборону православ'я. На цій підставі визначалися *естетичні характеристики* полемічної літератури, що ввійшли до скарбниці національної духовної спадщини. Необхідність грамотного ведення полеміки з ідеологічними супротивниками стимулювала активний інтерес до пізнання, оволодіння риторичною культурою, опанування мов, передусім, грецької та латинської. У полемічній боротьбі книжники широко використовували національну культурну спадщину та переосмислювали у руслі власних культурних традицій здобутки західноєвропейського Відродження. На цій підставі в їхній творчості складався комплекс *гуманістичних ідей на національному ґрунті*.

На другому етапі *реформаційного* руху, що починається від кінця XVI ст., здійснюється формування східнослов'янських версій реформації та ренесансно-гуманістичного світогляду. Відбувався процес переосмислення західної Реформації та творення власних реформаційних ідей, зокрема віднайдення певної спорідненості морального устрою та способу мислення діячів Реформації й Української православної церкви. У світоглядному та морально-естетичному сенсі тут важливі такі компоненти віри, як *особистісний* її характер, пов'язаний зі спонукою віруючих на пошук смислу життя, внутрішнє переживання й осмислення істин віри з метою віднайдення шляхів власного спасіння. Цьому періоду притаманний розквіт *полемічної літератури* на оборону православ'я та *поезії*, що утверджувала ренесансно-гуманістичні ідеї.

Широкий рух гуманізму пов'язаний із розвитком просвітництва, книжково-науковою та науково-літературною діяльністю в численних культурно-освітніх центрах при маєтках вельмож, а також при братствах. Зокрема в Острозькому культурному центрі розвивається *поетична творчість* — розробляється нова *метрична система віршування* (афористичний тип філософського знання). Особливого розквіту зазнала *полемічна література*. До видатних її представників належали *Герасим Смотрицький, Кирило Лукарис, Клірик Острозький, Василь Суразький, Христофор Філалет* (автор “Апокрисису”), *Деміан Наливайко* та ін. Найталановитішим письменником-полемістом був *Іван Вишенський*. У їхній діяльності основним питанням поставало творення нової релігійної доктрини. Гуманістичні ідеї розробляли й обстоювали також у поетичній творчості. Поєднання публіцистики та поезії стало органічним на тій підставі, що поетична творчість завдяки вільнішому й образнішому висловленню думок і почуттів сприяла популяризації висхідних принципів реформаційних ідей. Тобто, естетична проблематика цілком підпорядковувалась соціальним і віросповідним ідеалам, пов'язуючись із духовними здобутками давньоруської епохи.

У межах становлення української версії реформаційної ідеології відбувалося утвердження людини в її активності та самотності. Важлива роль в утвердженні творчої природи людини належала релігійному вченню про “третю іпостась Бога — животворящого духа”, який усе собою наповнює й одушевлює. Його наявність у людській душі вважалася підставою високої цінності “внутрішньої людини”. З можливих варіантів морального самоутвердження особистості українські гуманісти надавали перевагу не монашим добродетностям, а добрим справам у земному житті. Ідеалом поставала *творча особистість*: державний діяч, поет, книжник, письменник. Основна увага зверталася на *духовну красу* людини, де на першому місці поставали чесноти, пов'язані з високою духовністю та служінням загальному добру. Останнє має конкретне спрямування — служіння своєму народу, обстоювання національної культури та її розвитку, збереження національних традицій від нівелювання та профанації.

Наголосимо, що це були не лише декларації та добрі побажання. Так само, як і західні діячі Відродження та Реформації, вони зазвичай з ризиком для життя утверджували цінності національної культури, сприяли діяльності її активному розвитку. Яскравим прикладом такого служіння стосовно третього з названих етапів реформаційно-гуманістичного руху була діяльність *Петра Могили* (1596—1647), спрямована на виховання й утвердження грамотних, освічених, високоерудованих представників української нації у заснованому ним Київському колегіумі (XVII ст.). У його межах формувалася нова генерація оборонців православ'я, відбувався розвиток руської мови (проповіді учні писали саме нею) та словесності. М. Костомаров, визначаючи творчий доробок П. Могили в українську культуру, писав, що завдяки діяльності Київського колегіуму “в країні, де руська мова, руська віра і навіть руське походження таврувалися печаттю невігластва, грубості і зневажання з боку панівного

племені, — в цій країні раптом з'являються сотні руських юнаків з прийомами тодішньої освіченості, і вони, не червоніючи, називають себе руськими; із визнаними засобами науки вони виступають на захист своєї віри і народності” [10, с. 122].

Підсумком морального спрямування зусиль виразників українського гуманізму на утвердження національних святинь постає найбільша цінність — *становлення особистості*, яка є носієм морального й естетичного начал суб'єктивності. Це особа, що усвідомлює та захищає національні цінності, постає їх активним творцем.

Список літератури

1. *Антология мировой философии*: В 4 т. — М.: Мысль, 1970. — Т. 2.
2. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. — М.: Искусство, 1973.
3. *Бокаччо Дж.* Малые произведения. — Л.: Худ. лит., 1975.
4. *Бруно Дж.* О безмерном и неисчислимом // А. Х. Горфункель. Джордано Бруно. — М.: Мысль, 1973.
5. *Гращенко В.* Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения // О. Бенеш. Искусство Северного Возрождения. — М.: Искусство, 1973.
6. *Грушевский М.* Очерки истории украинского народа. — К.: Львів, 1991.
7. *Энгельс Ф.* Дialeктика природы // К. Маркс, Ф. Энгельс. Твори: У 30 т. — К.: Політвидав, 1965. — Т. 20.
8. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*: В 5 т. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. — Т. 1.
9. *История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки*: В 6 т. — М.: Искусство, 1985. — Т. 2.
10. *Костомаров М.* Галерея портретів. — К.: Веселка, 1993.
11. *Кузанский Н.* Об ученом незнании // Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1979—1980. — Т. 1.
12. *Кузнецов Б. Г.* Идеи и образы Возрождения. — М.: Наука, 1979.
13. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. — Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000.
14. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978.
15. *Мастера искусства об искусстве*: В 7 т. — М.: Искусство, 1966. — Т. 2.
16. *Нічик В., Литвинов В., Стратій Я.* Гуманістичні та реформаційні ідеї на Україні. — К.: Наук. думка, 1991.
17. *Петрарка Ф.* Книга о делах повседневных // Антология мировой философии. Возрождение. — Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001.
18. *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. — М.: Худ. лит., 1961.

19. *Рассел Б.* Історія західної філософії. — К.: Основи, 1995.
20. *Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век) /* Под ред. Л. М. Брагиной. — М.: МГУ, 1985.
21. *Шестаков В. П.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. — М.: Искусство, 1983.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте якісні особливості естетичної теорії доби Відродження: ідеал краси, проблеми художньої творчості, розуміння цінності особистості.
2. Які нові підходи до осмислення естетичних цінностей у культурі Передвідродження (роль герменевтичної проблематики в становленні естетики демократичного спрямування)?
3. Поясніть причини актуалізації мовної проблематики в культурі Передвідродження та назвіть шляхи її розв'язання.
4. Розкажіть про найвидатніші постаті доби Передвідродження та раннього Відродження, їх творчий внесок у теорію естетики.
5. Охарактеризуйте погляди на красу людини та сутність і призначення мистецтва в естетиці італійських гуманістів.
6. Проаналізуйте трактати Альберті з огляду їх ролі у становленні ренесансної теорії мистецтва та ідеалу краси.
7. Поясніть зміст поняття “антропоцентризм” і дайте естетичну характеристику ренесансного антропоцентризму.
8. Розкрийте основні ідеї естетики Леонардо да Вінчі, зокрема щодо поняття “краса”, та своєрідність її вияву в різних видах мистецтва, своєрідність виразально-зображальних засобів різних видів мистецтва.
9. Чому живопис Леонардо да Вінчі називає “наукою” і які засоби творення живописного образу вважає необхідними для його існування?
10. Визначте творчий внесок А. Дюрера в теорію естетики.
11. Які Ви знаєте нові підходи Дж. Бруно до трактування витоків художньої творчості?
12. Розкрийте зв'язок розуму та почуттів в естетиці Ф. Патріці.
13. Назвіть естетичні аспекти соціальної теорії в утопіях доби Ренесансу.
14. Проаналізуйте естетику маньєризму. Які вияви суб'єктивізму в теорії художньої творчості?
15. Розкажіть про зв'язок мовного, релігійного й соціального ідеалів у ранньому українському гуманізмі.
16. Дайте естетичні характеристики полемічної літератури на оборону православ'я в Україні.

Тема 6

ЕСТЕТИКА ДОБИ РАЦІОНАЛІЗМУ ТА ПРОСВІТНИЦТВА В ЄВРОПІ

- 6.1. *Загальні тенденції розвитку естетики XVII—XVIII ст.*
- 6.2. *Естетика бароко*
- 6.3. *Естетика класицизму*
- 6.4. *Естетика англійського Просвітництва*
- 6.5. *Естетика Просвітництва у Франції*
- 6.6. *Естетика Просвітництва в Німеччині: виокремлення в самостійну науку*
- 6.7. *Естетичні ідеї в культурі України XVII—XVIII ст.*

6.1. Загальні тенденції розвитку естетики XVII—XVIII ст.

Характерною особливістю життя європейського суспільства XVII—XVIII ст. є його *секуляризація* (лат. *saecularis* — світський), тобто звільнення свідомості європейського суспільства від авторитаризму релігійної віри, зростання інтересу до пізнання світу та земного призначення людини, потреба утвердити естетичний досвід переживання краси світу в мистецтві. Винайдення телескопу та мікроскопу відкрили існування безконечно далекого та безконечно малого, започаткувавши розуміння багатства, складності й невичерпності форм життя. Важливе значення, зокрема для естетики та художньої практики, мали відкриття Галілея в галузі механіки та динаміки (швидкості, інерції та ін.). На основі природничо-наукових досліджень учений дійшов висновку, що досконалість пов'язана не з незмінністю, а з вічними *змiнами*. Вони утворюють різноманітність і невичерпність форм життя. Відкриті вченим властивості повітряного простору значно вплинули на образотворче мистецтво наступних епох, у тому числі на живопис XVII ст. з його інтересом до повітряної перспективи. Досліди Декарта з вивчення функції сітчастої оболонки ока й відкриття закону переломлення світла, а також досліди Ньютона, який розклав спектр на основні кольори, сприяли розквіту в XVII ст. тонального живопису. Внаслідок цього з величезною переконливістю реалізовувалися завдання, що мали на меті, по-перше, розкрити засобами живопису єдність світу, в якому “все споріднене усьому”, по-друге, зобразити повітряне середовище, яким огортається все навколо, утворюючи органічну цілісність зв'язків

і взаємозумовленість форм життя. Більш того, змінювалася і загальносвітоглядна позиція культури, перегукуючись з пантеїстичним світосприйманням, що вбачає світ єдністю всього в усьому.

Однак найвідчутніші зміни відбулися у розумінні *людини*, а саме — її духовного світу, місця в світовому цілому та соціумі. Інтерес до людини постає сутнісною рисою епохи, створюючи можливість простежувати зміни в розумінні сенсу життя, цінностей внутрішнього світу на кожному з етапів історії людства. Так, доба Відродження утверджувала силу та масштабність характерів, активну спрямованість особистості на самоздійснення через творчість. Водночас відкривається, що внутрішній світ ренесансної особистості мало рознюансований. Він розгортається переважно у межах протилежностей добро — зло. Така особа в активності часто схильна переходити від геніальності до злодійства. Достатньо сказати, що відомі особистості доби Відродження, скажімо, правитель Мілана Л. Моро, король Неаполя Ферранте Неаполітанський, правитель Флоренції Л. Медичі, Папа Олександр VI Борджіа, правитель князівства Риміні С. Малатеста та інші, були людьми блискучої освіченості, меценатами, покровителями мистецтв і водночас жорстокими віроломними вбивцями, надзвичайно винахідливими у способах здійснення злочинів. Майже про кожного можна сказати, що вони були “сатанинськими злочинцями” [15, с. 122—135]. Це явище слушно назване “зворотною стороною титанізму”. Тут правомірніше говорити не про моральність (адже вона цілком потоптана), а про “дику і звірячу естетику” [15, с. 120].

Людина XVII—XVIII ст. вирізняється зростанням багатства *нюансів* переживання світу. Епоха відкриває властиві людині суперечності між розумом і почуттями, духовною й тілесною природою. Саме напруга почуттів, спричинена втратою ілюзій стосовно гармонії та внутрішньої досконалості людини, — ґрунт *трагічного гуманізму* доби *бароко*. На ставлення людини до світу та до себе самої впливали також здобутки науки про властивості пізнавальної діяльності й неоднозначність різних сфер психічної діяльності. Р. Декарт у трактаті “Пристрасті душі” показав вплив чуттєвості на психіку людини, складний і суперечливий внутрішній світ її бажань, фантазій та переживань. Г. Ляйбніц розкрив неоднозначність змісту різних сфер психічної діяльності. Особливе значення мало доведення філософом *двомірності психічної діяльності* людини, висвітлене з допомогою запроваджених ним понять *перцепції* й *аперцепції*, тобто неусвідомлених та усвідомлених сприймань. Ларошфуко, осмислюючи ставлення людини до світу, розглядає пристрасті головним рушієм людських дій. Великі історичні діяння, що осліплюють нас своїм блиском і тлумачаться політиками як наслідок великих задумів, найчастіше є плодом гри примх і пристрастей. Відкриття наукою складності внутрішнього світу людини стало підставою для його широкого відображення в мистецтві *класицизму* та *просвітництва*, зокрема в театральному мистецтві. Висока трагедія — провідний жанр мистецтва класицизму — виникла як трагедія відображення психологічного та морального конфлікту героя. Це явище, відкрите, зокрема, естетикою *класицизму*, є феноменом “трагічного” гуманізму.

Інтерес до людини та віра у її моральну, творчу природу формують у XVIII ст. гуманістично спрямовану культуру Просвітництва. Художня практика та теорія естетики акцентують на засобах подолання чуттєвості (властивої почуттям примхливості й свавілля) з допомогою розуму. Звідси — величезний інтерес до цінності розумного пізнання світу — світу зовнішнього та внутрішнього. *Самопізнання й самоудосконалення* постають провідними ідеями епохи.

Художня діяльність привертає увагу як джерело накопичення духовного досвіду, укладеного в досконалі образно-чуттєві форми. Філософія досліджує закономірності естетичного впливу мистецтва на особистість, механізм естетичного сприймання, переживання й оцінювання естетично-художніх феноменів. Саме у XVIII ст. відбувалося зближення філософських і мистецтвознавчих досліджень у тих аспектах, де вони розкриваються спільними зацікавленнями: проблеми краси, естетичного смаку та специфіки переживаючого ставлення людини до світу. Тобто, естетичне сприймання та переживання світу розглядалося не в його чуттєвій безпосередності, а як наслідок “оформлення” емоційних станів розумом, завдяки чому вони набували глибини, вираженості та міри самовиявлення — у формах досконалості.

Універсальною цінністю в цю добу постала *неповторна* людська особистість. Звідси — зрозумілий інтерес мистецтва до нюансів її духовного світу, подробиць життя, деталей взаємин з іншими людьми та з собою самою. Відповідно, своєрідність мистецтва й естетики доби визначалися як *реалізм характерів і обставин*. Інколи саме поняття “реалізм”, зокрема в естетиці постмодернізму, безпідставно зазнавало заперечення, причому критичний аналіз художніх особливостей реалізму не пов’язувався з контекстом духовного досвіду епохи, її світоглядної парадигми й естетичної специфіки художньо-образної системи того чи іншого мистецького напрямку, що надає критиці характеру безпідставного заперечення [20, с. 376—379]. Тим часом уже в творчості великого Шекспіра аналіз внутрішнього світу особистості, психологізм характерів набували провідного значення, зумовлюючи переконливість його творчості саме як *реалістичної*. Інтерес до духовного світу особи зумовлював *психологізм* художньої творчості, внутрішню переконливість характерів, котрі об’єктивувалися у відносинах зі світом.

6.2. Естетика бароко

Поняття “бароко” склалося в європейській культурі для означення естетично-художньої своєрідності мистецтва XVII ст. Слово “бароко” (італ. *barocco* — дивний, примхливий) покликане означати властиву цьому художньому стилю вишуканість форм, надмірний декоративізм, афектацію. Поняття “бароко” склалося відносно пізно: в науковий ужиток його ввів Я. Буркгард у XIX ст. для означення своєрідності західноєвропейської культури XVII ст., що формувалася на ґрунті ідей католицької контрреформації. Критик визначає

бароко як “діалект художньої мови Відродження, що виродилася” [18, с. 107]. Щоправда, поняття “бароко” стосовно мистецтва вживали уже просвітителі, зокрема Ж.-Ж. Руссо. Воно трапляється в праці І. Канта “Критика здатності судження”, естетиці романтиків. Особливе значення для розуміння своєрідності бароко мала праця Г. Вельфліна “Ренесанс і бароко” (кінець XIX ст.). Специфічною рисою бароко автор вважає “відкритість форм”, за якою почуття форми переноситься з поверхні вглиб предметів, набуваючи безконечності. Названу особливість бароко зауважує також А. Михайлов: “...поетика бароко звернена не до читача, а до онтології самого твору, який може — і навіть повинен — створювати своє “друге дно”, такий глибинний шар, до якого відсилає твір *сам себе*” [17, с. 121—122]. Характерною особливістю естетики бароко, втіленої в художній практиці, автор називає заглибленість у “знання”, тобто той синтез знання та художності, за яким художній образ — це *уособлений в образі світ*. Система відносин “автор — світ — читач”, характерних для мистецтва пізніших епох, у бароко змінене на інший тип: “автор — твір — світ — знання”. Твір, отже, постає як самодостатнє естетично-художнє ціле тому, що він — своєрідний “звід”, тобто твір, співвіднесений з цілим світом, “з його влаштованістю та зробленістю” [17, с. 120].

Естетичні характеристики мистецтва бароко, з огляду генези названого типу художнього мислення, подано в праці Дж. К. Аргана “Історія італійського мистецтва”. “Програма бароко, — зазначає автор, — відновлює, переорієнтує і розвиває класичну концепцію мистецтва як мімесіса, або наслідування; мистецтво — це уявлення, але мета його — не лише пізнати предмет, який зображується, а й схвилювати, приголомшити і переконати. Мистецтво — це продукт уяви, і його кінцева мета — навчити розвивати уяву, без якої не можливе спасіння” [1, с. 130]. Художня уява в контексті проблеми спасіння — можливість створити засобами мистецтва “реальний образ ірреального”. На думку дослідника, ідея мистецтва як “уявлення про правдоподібне”, що викладена в “Поетиці” Арістотеля, стала естетичною основою формування художньої концепції бароко.

Бароко як художній напрям складається в *Італії* на основі поєднання двох різних орієнтацій попередньої культури: стилю маньєризм зі властивим йому суб’єктивізмом і стилю ренесанс з характерною для нього орієнтацією на реальність. У бароко обидва запозичені напрями зазнають стилізації, спрямовуючись до досягнення ефекту реальності в образах, створених примхливою уявою митця. Мистецьке бароко яскраво виявило стилеві риси в поезії, архітектурі, живопису, музиці.

На розвиток естетики бароко і його художньої практики вплинула філософія Спінози та Декарта, які дотримувались позицій *дуалізму* в сфері пізнання. Скажімо, наголошуючи на цінності раціонального методу для пізнання явищ, вони у поглядах на естетичне сповідують суб’єктивізм. Р. Декарт зауважує, що судження людей про речі настільки неподібні між собою, коли йдеться про красиве та приємне, що не може бути мови про мірило красиво-го та приємного. Цього ж погляду дотримується Б. Паскаль. Він вважає, що,

на відміну від понять математики або медицини, які мають чіткий зміст, ніхто не може сказати, в чому полягає приємність, що і є предметом поезії. Представники естетики бароко так само зауважують відносність уявлень про красу.

Теоретиками естетики бароко в Італії були: Джованбаттіста Маріно (1569—1625), Еммануеле Тезауро (1592—1675), Даніеле Бартолі (1608—1685), Джан Вінченцо Гравіна, Джамбаттіста Віко (1668—1744). Основні проблеми, що розглядаються в працях згаданих авторів, — осмислення *засобів виразності*, з допомогою яких мистецтво здатне відобразити всі явища світу і сприяти їх пізнанню. Цінна думка представників напряду стосовно пізнавальної ролі *символу*. Увесь світ вони схильні розглядати як *метафору*. Щодо основного призначення мистецтва, то воно пов'язується з впливом на людські почуття. Наприклад, Дж. Маріно в трактаті “Священні проповіді” розглядає взаємозв'язок мистецтв, а основне їх призначення вбачає у тому, щоби “приємно жити людські душі й утішати їх піднесеною радістю” [11, с. 621]. Трактуючи мистецтва відповідно до ідеї наслідування (вплив теорії мімесису Арістотеля), автор зауважує: відмінності між поезією та живописом простежуються хіба що в тому, “що один наслідує з допомогою фарб, а інша — словами, один наслідує головно зовнішньому, тобто образи тіла, інша ж — внутрішньому, тобто виявам духу; один ніби змушує розуміти почуттями, інша ж — почувати розумом”. Не менш цікавою для розуміння мистецтва як уособленої в образній мові цілісності світової гармонії постає думка автора про музику: “...хіба партитура не наш світ, сповнений... музичними співмірностями?” [11, с. 622]. Варто звернути увагу на точність формулювання не лише відмінностей мови згаданих видів мистецтва, а й на своєрідність вияву естетичної ідеї в кожному з них.

На естетичні ідеї Арістотеля зорієнтована світоглядна позиція Е. Тезауро, автора трактатів “Панегірики”, “Моральна філософія”, “Підзорна труба Арістотеля” (1655). Останній трактат — кращий твір з *теорії поезії* бароко не лише в Італії, а й у всій Європі. У ньому досліджені основні чинники художньої виразності мистецтва, зокрема поетичного. Автор розглядає роль Розуму, що має два природних дарунки — Прозорливість і Багатогранність. Відтак він допомагає проникнути у найвіддаленіші й ледь помітні властивості будь-якого предмета, а отже — “в субстанцію, матерію, форму, випадковість, якість, причину, ефект, мету, симпатію” [11, с. 625]. Геніальність твору мистецтва автор узалежнює не від уміння наслідувати симетрію природних тіл у скульптурі, форми та прикрас в архітектурі та ін.; вирішальним він вважає розум творця мистецтва: жодна картина не заслуговує звання геніальної, якщо вона не є наслідком гострого розуму.

Питанням поетичної мови та стилю в поезії присвячено трактат Д. Бартолі “Літератор”. Ця ж проблема є центральною в працях іншого італійського теоретика естетики — Д. Гравіна, який, однак, опозиційно ставиться до естетики бароко, вважаючи мистецтво цього стилю “поганим смаком”. У трактаті “Поетичний Розум” автор звертається до грецької та римської античності,

визначаючи, що мистецтво цих народів, зокрема театр, мали на меті показати примхливість долі й відкрити шляхи для відтворення звичок і думок людини. Автор утверджує новий, просвітницький підхід до мистецтва: його виховну роль, значення у “виправленні звичок”. “...Якщо звести трагедію до її істинної ідеї, то вона приносить народу плоди філософії та красномовства, виправляючи його звички і його мову...” [11, с. 637].

Особливе значення для естетики бароко мала праця Дж. Віко “Основи нової науки про спільну природу націй”, в якій порушуються також проблеми естетики. Й.-В. Гете назвав Дж. Віко “прабатьком” не лише новітньої італійської, а й європейської естетичної думки. Дж. Віко критикує однобічність раціоналізму, зокрема картезіанство, в розумінні духовного світу особистості, зведеного хіба що до сфери раціонального. Філософ створює вчення про розвиток історії людства, розглядаючи його як циклічний процес, що складається з послідовної зміни етапів: епоха богів, епоха героїв, епоха людей. Тобто, початкова міфологічна епоха поступається місцем героїчній, а остання — це період розвитку раціональної філософії та науки, що ґрунтуються на раніше накопиченому інтуїтивному досвіді. Історія постає саме як процес *духовного самостановлення* людства. Відтак розглядаються духовні здобутки народів на міфологічному етапі, на етапі героїчному й етапі людському, — періоді становлення філософії та науки. Причому історія людства постає і як явище творення культури (культуротворення — якісна характеристика історії), і як процес *естетичний* за характером і способом його здійснення. Автор зауважує про міфологічний період таке: це період, коли “язичницькі нації виникли завдяки міфам про богів” [11, с. 641]. Розкриваючи явище міфологізації образу світу, Дж. Віко знову ж таки зазначає: це період, коли “перші язичники вважали необхідним або корисним для себе створити в уяві з допомогою застрашувальних релігій, які вони самі ж придумали і в які повірили, спочатку одних, а потім інших богів” [11, с. 642]. Тут маємо справу з *естетичною онтологією*, вибудованою не на теологічно-креаціоністських підставах, а на ідеї наукової антропології: *люди* — творці богів і себе самих як духовних, творчих істот. “...Поетична мідрість, що була першою мудрістю язичництва, мала починатися з метафізики, але не з обґрунтованої й абстрактної метафізики нинішніх учених, а з тієї чуттєвої та фантастичної метафізики, якою вона, очевидно, була у первісних людей, цілком позбавлених здатності судження, зате поголовно наділених високою сприйнятливістю і багатющою фантазією... ця метафізика і була, власне, їх поезією” [11, с. 643]. Щоб збагнути геніальність міркувань філософа, достатньо зауважити, що лише нові дослідження культури наївних народів, здійснені у ХХ ст., зокрема у працях культурологів Е. Тейлора, Дж. Фрезера, З. Фройда, філософів Е. Кассірера, С. Лангер та інших, виявили символічно-поетичний характер мислення людей ранніх культур. Дж. Віко розкрив витoki та своєрідність “поетичної логіки” наївних народів, котрі наділяли почуттями всі тіла, такі як небо, земля, море, і лише згодом вони вчилися абстрагувати.

Дж. Віко доходить не менш важливого висновку про зміст історії, якою вона постає для народів — її творців. Це історія, де діють реальні особистості

й відображені реальні події, хоча постає вона у вигляді поетичних оповідей: трагічних, коли йдеться про героїв, або сатиричних, коли мовиться про реальних персонажів. Дж. Віко підсумовує: “перші міфи були історіями”, тобто ґрунтувалися на реальних підставах людського життя.

Естетичні засади барокового світобачення розроблені також у працях іспанських філософів і теоретиків мистецтва бароко: *Бальтасара Грасіана* (1601—1658), Луїса де Гонгори, Педро де Валенсія. Теоретичною засадою для іспанського бароко була філософія Платона, зокрема ідея краси, осмислена в контексті ідей раціоналізму Нового часу. Згідно з таким розумінням, тісна краса приємна тому, що вона — лише тінь і наслідування розуму, оскільки в людському тілі простежується тінь і знак інтелектуального та духовного. Динамізм й антиномічність самопочуття особи зумовлені зіткненням світської та релігійної світоглядних парадигм, що в умовах Іспанії, з властивим їй безумовним авторитаризмом католицизму, набуває суперечності такого характеру: це слабкість розуму людини перед лицем Бога, з одного боку, і водночас — сила та домінування розуму як основа й умова духовності людини — з іншого.

Витоки іспанського бароко пов’язані з поетичною творчістю *Луїса де Гонгори* (1561—1627) та його полемікою з Педро де Валенсія. Обстоюючи розуміння естетики поезії, Гонгора обґрунтовує естетичні принципи мистецтва бароко — “темноту поезії” (“темний стиль”) як джерело естетичної насолоди. За полемічним пафосом автора простежується прагнення протиставити прозаїчній і потворній дійсності поетичний вимисел. Така можливість створюється не в межах змісту, а в межах *форми й стилю*: у стильовій вишуканості автор прагне знайти прекрасне. Власне, такі акценти характерні саме для естетики бароко. У полеміці з естетичними принципами поетики Л. де Гонгори виник новий стиль мистецтва — концептизм (лат. *conceptio*). Автор цього стилю Ф. Кеведо протиставляв “культуранізму”, тобто зовнішній формі думку, але думку досконали естетично й художньо.

Вагоме значення для обґрунтування ідей естетики бароко мала праця Б. Грасіана “Дотепність, або Мистецтво вишуканого розуму” (1648). Праця — оригінальна сходинка у розвитку європейської естетичної думки. У трактаті знайдені підстави єдності *краси мислення та краси форми*. “Дотепність думки — акт розуму, що виражає відповідність, яка існує між об’єктами” [10, с. 175]. У трактаті розкрито зв’язок розумного та красивого в мистецтві, показані підстави їх єдності та багатство виявів, зокрема виокремлено чотири елементи, з котрих складається дотепність. Розкрито роль творчої *інтуїції*, здатної проникати в глибочінь явищ, миттєво комбінувати їх і зводити воедино. Естетичне пізнання автор розглядає як *інтуїтивне* за природою, причому він аргументує теоретичні положення багатим матеріалом історії мистецтва. Особливе значення для естетики наступних епох мало введено Б. Грасіаном поняття “*gusto*” (смак), витлумачене як особлива здатність естетичного судження, відмінного від логічного. Б. Грасіан став основоположником теорії “мистецтва розуму”, що отримала поширення в епоху Просвітництва.

6.3. Естетика класицизму

У мистецтві й естетиці класицизму (XVII ст.), що склалися на ґрунті ідей французького абсолютизму, центром постала активна діяльна особистість — герой. Його характеру не властивий титанічний масштаб, який вирізняв героїв Відродження, а також цілісність характеру й активне спрямування волі на досягнення мети, що визначала героїв грецької античності.

У руслі ідей механістичного матеріалізму епохи, що розділив світ на дві незалежні субстанції — духовну та матеріальну, мислячу й чуттєву, герой мистецтва класицизму постає індивідуалізованим уособленням названих протилежностей і покликаний визначитися щодо пріоритетів. Героїчною постаттю він стає завдяки наданню переваг цінностям, котрі уособлюють “всезагальне”, причому під “всезагальним” класицизм розумів такі достатньо умовні цінності, як дворянська честь, лицарська відданість феодала моральному обов’язку перед правителем і под. Домінування філософського раціоналізму мало позитивне спрямування в сенсі утвердження ідей цілісності держави під владою сильної особистості. У мистецтві воно зумовило *умоглядність* характерів і конфліктів героїв трагедії. Дослідники слушно зазначають, що класицизм “видобував гармонійне начало не з надр самої людської природи (ця гуманістична “ілюзія” була подолана), а з тієї суспільної сфери, в якій герой діяв” [12, с. 224].

Методологічною засадою естетики класицизму став раціоналістичний метод Декарта, що ґрунтувався на математичному знанні. Він відповідав змісту ідеології абсолютизму, який прагнув регламентувати всі сторони культури та життя. Теорія пристрастей, мотивована філософом, узалежнювала душі від тілесних збуджень, спричинених зовнішніми подразниками. Раціоналістичний метод використовувала *теорія трагедії*, що в дусі картезіанства застосувала принципи поетики Арістотеля. Ця тенденція яскраво простежується на прикладі трагедій найвидатніших драматургів класицизму — П. Корнеля і Ж. Расіна.

Найвидатніший теоретик естетики класицизму *О. Буало* (1636—1711) в праці “Поетичне мистецтво” (1674) викладає естетичні принципи мистецтва класицизму. Основою естетичного автор вважає підпорядкування митця законам *розумної думки*. Однак це не означає заперечення поетичності мистецтва. Міру художності твору він узалежнює від міри істинності твору та правдоподібності його картин. Ототожнюючи сприйняття прекрасного з пізнанням істини за допомогою розуму, він творчу уяву й інтуїцію митця також узалежнює від розуму.

О. Буало закликає митців до пізнання природи, але радить піддавати її певному очищенню та виправленню. Велику увагу дослідник приділяв *естетичним* засобам виразу змісту. Для досягнення ідеалу в мистецтві він вважав за необхідне керуватися строгими *правилами*, котрі впливають із деяких всезагальних засад. Тобто, він дотримувався ідеї існування певної абсолютної

краси, а отже, і можливих засобів її творення. Основне призначення мистецтва, на думку О. Буало, — виклад раціональних ідей, огорнутих шатами поетично прекрасного. Мета його сприймання — поєднання розумності думки та чуттєвої насолоди доцільністю форм.

Раціоналізація форм досвіду, в тому числі художнього, відображена також у диференціації жанрів мистецтва, які естетика класицизму поділяє на “високі” й “низькі”. Автор вважає, що їх не можна змішувати, оскільки вони ніколи не перетворюються один в одного. За О. Буало, героїчні дії та благородні пристрасті — сфера *високих* жанрів. Життя звичайних простих людей — сфера “*низьких*” жанрів. Саме тому, віддаючи належне творам Жана-Батіста Мольєра, він вважав їх недоліком близькість до народного театру. Отже, естетика О. Буало зосереджена на *творенні приписів*, яких має дотримуватись митець, щоби його твір відповідав ідеї краси як упорядкованості змісту та форми з огляду розумної доцільності змісту й належної поетичності його форми.

Певні естетичні ідеї містять трактати П. Корнеля, присвячені теорії драми. Основний сенс останньої драматург вбачає в “очисній” дії театру, на кшталт аристотелевого “катарсису”. Театр має пояснити глядачам події твору так, щоби з театру вони могли піти, розвіявши всілякі сумніви та протиріччя. Цінною для теорії естетики є ідея *смаку*, обґрунтована *Ф. Ларошфуко* (1613—1680) у праці “Максими”. Автор розглядає протилежні тенденції в пізнанні, зумовлені відмінностями між смаками та розумом. У середині названої естетичної сфери протилежності повторюються у вигляді *смаку*: пристрасного, пов’язаного з нашими зацікавленнями, і загальнішого, що спрямовує нас *до істини*, хоча різниця між ними відносна. Відтінки смаку різноманітні, цінність його суджень зазнає змін. Філософ визнає існування доброго смаку, що проторює шлях до істини. Попри декларативність естетичних ідей класицизму, духовний і соціальний ґрунт, на якому вони виростили, а саме — становлення національних держав з сильною одноособовою владою (король, імператор) — виявився надзвичайно плідним для практики мистецтва. На основі ідей класицизму високого розквіту досягли драматургія, театр, архітектура, поезія, музика, живопис. У всіх цих видах мистецтва склалися *національні* художні школи.

6.4. Естетика англійського Просвітництва

У XVIII ст. Просвітництво постало явищем загальноєвропейського масштабу. Воно склалося на ґрунті *філософського раціоналізму* з властивим останньому демократизмом, адже цікавою бачиться *кожна* людська особистість, на противагу елітарності попередніх форм естетичного досвіду. Повага до людини зумовлює зосередження на дослідженні шляхів і засобів розвитку й удосконалення її духовного світу. Можливості встановлення розумних суспільних

відносин узалежнюються від рівня морального й естетичного розвитку членів суспільства. Однією з провідних в естетиці Просвітництва постає ідея *естетичного виховання* та цінності мистецтва в духовному розвитку особистості. У зв'язку з цим основна *проблематика естетики* зосереджується на дослідженні природи естетичних почуттів, особливостях естетичного сприймання мистецтва, питаннях естетичного смаку та ролі мистецтва у моральному вдосконаленні людини. Зазначене коло проблем розроблене у філософській естетиці Англії, Франції, Німеччини.

Особливість англійської естетики XVIII ст. полягає в орієнтації на реальну людську особистість, що зумовлює застосування в процесах пізнання принципів сенсуалізму й емпіризму. Інша її особливість — антипуританізм, тобто заперечення примітивного аскетизму пуритан і, зрештою, — прагнення спрямувати мистецтво на шлях морального *виправлення* людини. Відтак проблема взаємовідносин моралі та мистецтва набуває провідного значення в естетиці Англії згаданої доби.

Відомими представниками англійського Просвітництва були лорд *Антоні Шефтсбері* (1671—1713), *Френсіс Хатчесон* (1694—1747), *Бернард Мандевіль* (1670—1733), *Джозеф Аддісон* (1672—1719), *Давид Юм* (1711—1776), *Адам Сміт* (1723—1790), *Едмунд Берк* (1729—1797), *Генрі Хоум* (1696—1782), *Уільям Хогарт* (1694—1764).

Попередниками просвітницьких ідей в Англії були *Френсіс Бекон* (1561—1626) і *Томас Гоббс* (1588—1679) — засновники англійського матеріалізму Нового часу. *Ф. Бекон* розпочинав боротьбу з англійськими пуританами, обстоюючи цінність мистецтва в інтелектуальному розвитку особистості, оскільки уява, властива мистецтву, належить до трьох інтелектуальних здібностей людини (поряд з пам'яттю та розсудком). Утверджуючи цінність поезії, філософ стверджує, що вона підносить розум, дає насолоду почуттям тією піднесеністю. У нарисі “Про красу”, що міститься в трактаті “Досвіди і настанови”, визначаються нові підходи до розуміння прекрасного. Пошуки ідеальної краси чи то внаслідок творення образу з допомогою геометричних пропорцій, чи то через відбір кращих рис із багатьох фігур, тобто тенденції, що мали місце в добу Відродження, *Ф. Бекон* вважає недоцільними. Умовою краси він вважає “незвичність у пропорціях”. Тому навіть *погане* та *потворне* можуть мати місце в мистецтві, оскільки окреме й ціле — не тотожні. Тут має місце виражене спрямування не на ідеалізацію образів, а на красу реального світу. Важливим аспектом у міркуванні філософа є ідея цінності *художньої фантазії* та мистецтва, що розглядається як вид пізнання. Мистецтво *Ф. Бекон* вважає “інструментом”, що слугує благу людини.

У працях *Т. Гоббса* містяться міркування стосовно проблем прекрасного та потворного, художньої фантазії. Поняття прекрасного, як і протилежного йому потворного, філософ узалежнює від того, в якому відношенні якості предмета перебувають щодо почуття самозбереження людини. Філософ прагне дати природничо-наукове пояснення художньої діяльності.

Початки розроблення низки важливих ідей англійської естетики доби Просвітництва поклав *Джон Локк* (1632—1704). Хоча філософ спеціально не займався теорією естетики, важливе значення для науки мали сформульовані ним теоретико-пізнавальні положення. По-перше, на його думку, не існує вроджених ідей, пізнання відбувається в досвіді й на основі досвіду. По-друге, розум людини від самого початку є “чистою дошкою”. По-третє, немає нічого в розумі, чого раніше не було б у почуттях. На підставі названих положень Дж. Локк розглядає категорії естетики, поняття “смак”, “мистецтво” та ін. Щоправда, відповідно до духу пуританської етики, він не вважає мистецтво необхідним для виховання особистості.

Видатний представник англійського Просвітництва — *А. Шефтсбері* — автор діалогів “Характеристика людей, звичок, думок і часів” (1711). У трактаті розглянуто питання етики й естетики, зокрема взаємозв’язок категорій добра та краси, морального й прекрасного. *Краса* постає основним поняттям естетики А. Шефтсбері. Автор утверджує ідею всепроникності краси та морального начала, розглядає красу духу, характерів, почуттів, тобто всього, що становить внутрішній світ людини. З іншого боку, йдеться про красу видимого світу — красу форм, пропорцій. Краса постає наслідком творчості, тому досліджує її виявлення у різних видах художнього формування. Зрештою, краса — це *істинність суджень* про красу, що є виявом краси розуму та здатності переживання. В естетиці А. Шефтсбері моральне й естетичне почуття розглядаються в гармонійному взаємозв’язку та взаємовпливі. Моральне почуття філософ вважає властивим людині від народження, не залежним ані від релігійної віри, ані від соціальних умов. Добродесність утверджується як джерело вищого блаженства, вищої духовної насолоди.

Підстава гармонійності світу людини — загальна гармонія космосу, що постає уособленням вищої краси. У *космодіцеї* А. Шефтсбері окремі вияви недосконалості прекрасно влаштованого світу лише відтіняють красу загального цілого (повністю в душі теодіцеї Ляйбніца). Духовний стан людини, що зазнає піднесення від усвідомлення краси світу, А. Шефтсбері визначає з допомогою поняття “ентузіазм”. Праця побудована у формі діалогів, близьких за характером та проблематикою до діалогів Платона “Філеб” і “Бенкет”. Розуміння краси та здатність переживати її вияви А. Шефтсбері розглядає наслідком свідомих зусиль *інтелекту та почуттів*. У понятті “переживання” філософ акцентує на специфічно естетичному відношенні до світу, тобто здатності почуттями осягати світ виразної життєвості. У сенсі складності пізнання суті справді прекрасного філософ зближує науку і мистецтво. Естетичний смак вважається результатом пізнання, роздумів над виявами краси та її суттю. “Як складно стати якоюсь мірою знаючим! — зауважує А. Шефтсбері. — Як довго виробляється істинний смак!.. Потрібні праця і страждання, і час, щоб виріс природний геній, завжди такий обдарований або видатний” [11, с. 124]. Поняття “ентузіазм”, відповідно до сказаного, визначається як “сильна любов і захоплення”. Наголошуючи на важливості пізнання об’єктивних властивостей

речей і явищ для розуміння сутності краси, А. Шефтсбері розгортає поняття естетичного смаку “в його істині” й виявляє, в чому полягає обмежене його розуміння. Людина, не шукаючи самої краси, а лише те, що уявляє собі прекрасним, тільки ковзає по поверхні речей. Не осягаючи їх сутності — глибинного змісту краси, вона виявляє *суб’єктивізм* смаків. У контексті сьогодення такі ідеї особливо актуальні.

У праці глибоко розгорнуто *теорію краси* у багатогранності її форм, порушується низка питань стосовно її джерел та сутності. Філософ доводить, що джерелом краси постає *розумність* людини, яка є творцем форм. Природа, оскільки вона не здатна сама себе змінювати, згідно з ідеєю краси, розглядається нижчою, тобто *першою* сходинкою в розумінні джерел краси. *Другий* вид (сходинка) краси — “форми, що створюють форми, такі, в котрих, отже, існує розумність, дія і створення”. Тут краса подвійна, оскільки тут є форма — витвір розуму — і сам розум (творчі уміння). *Третій* рівень краси — це створення не лише простих форм, а й “формотворчих форм”, тобто створення *ідеї* краси. Тобто, філософ розкриває закономірне в опануванні красою світу. Процес має три етапи: перший — чуттєве сприймання краси природних форм; другий — втілення образу краси у художньому формуванні; третій — формування ідеї краси завдяки здобутим знанням про закони її життєвості в природі й мистецтві.

Людина — творець прекрасних форм, адже вона має *ідею* форм і здатна *втілювати* ідеї в матеріалі природи. Філософ наголошує, що всі людські здібності: почуття, наміри, принципи, погляди — все, що в них прекрасне і благородне, — наслідок сприймання, розуму, знань і волі [11, с. 128]. Названі здібності людини філософ, відповідно до принципу космодіцеї, висновує з єдиного джерела, яким постає вища особова сила, певний космічний розум, що управляє світом.

На підставі доведення впливу краси на почуття та розум людини утверджується зв’язок прекрасного та морального, адже “краса створює найвище добро, даючи чисту і природну насолоду”. Естетика А. Шефтсбері спрямована проти пуританського аскетизму та моралізаторства. Його ідеї стали основою для формування ідей естетики Ф. Хатчесона, А. Сміта, У. Хогарта в Англії, Д. Дідро у Франції, Й. Гердера, Ф. Шіллера в Німеччині.

Ф. Хатчесон — учень і послідовник А. Шефтсбері — у трактатах, об’єднаних загальною назвою “Дослідження про походження наших ідей про красу та добродієність” (1725), розглядає поняття краси, порядку, гармонії, доцільності (трактат перший) і поняття добра та зла (трактат другий). Центральною постає проблема взаємозв’язку моральних й естетичних понять. Естетичні здібності отримували насолоду від правильних форм, пропорцій, упорядкованості й доцільності, характерних для природних форм і доцільної діяльності людини, автор пов’язує, з одного боку, з чуттєвою природою людини, а з іншого — з розумно доцільним характером її діяльності. Утверджуючи “всезагальність почуття прекрасного”, автор диференціює рівні небайдужого реагування на явища. Першим джерелом здатності небайдужого реагування

почуттів є виразні форми дійсності. Здатність отримувати задоволення від будь-яких форм чи ідей, що є об'єктами нашого сприймання, Ф. Хатчесон, приєднуючись до думки Дж. Локка, називає *почуттями*. Якісну визначеність об'єктів сприймання, що уособлюють красу порядку, гармонії, він пропонує розглядати сферою, що охоплює “внутрішні почуття”, а здатність отримувати задоволення від споглядання емоцій, дій або характерів мислячих осіб, котрих називають добродішними, — як *моральне почуття*. Тобто, почуття в естетиці Ф. Хатчесона набувають складної багаторівневої структури. Висхідним пунктом естетичного аналізу він обирає поняття “внутрішнє почуття”. Стосовно природи почуттів, то їх філософ розглядає як “наперед визначені”, тобто не узалежнює їх від виховання, освіти і под. Важливим у трактуванні сутності *почуттів* є утвердження Ф. Хатчесоном їх *незацікавленого* характеру в сенсі відсутності практичної зацікавленості предметом, а реагування почуттів — утвердитися на його якості як самоцінний. (Згодом ідея “незацікавленості” почуттів буде розгорнута в праці І. Канта “Критика здатності судження”).

Ф. Хатчесон розглядає всезагальний характер почуття прекрасного, підставою якого слугує наявність об'єктивних ознак прекрасного (онтологія краси). Філософ досягає думки, що абсолютна краса пов'язана зі закономірною організацією систем, їх упорядкованістю, мірою, відповідністю закону єдності багатоманітності й одноманітності. Універсальність цього закону краси полягає в тому, що він діє і в мисленні, і в художньому формуванні, й у природному світі. Отже, об'єктивність краси ґрунтується на об'єктивності якостей предметів — єдності закономірних зв'язків між ними та всередині них (пропорція, гармонія, єдність у багатоманітності та ін.).

Не залишилися поза увагою дослідника і питання *суб'єктивного* в естетичному сприйманні й оцінці явищ як прекрасних або потворних. Застосовуючи поняття “*відношення*”, Ф. Хатчесон розглядає складність сприймання й оцінки предметів небайдужості, оскільки на неї впливають не лише якості об'єкта, але й наявні в свідомості суб'єкта уявлення про сенс краси, котрі можуть набувати визначального характеру. В трактатах визначаються також питання *джерел* краси, що постають як “презумпція задуму”, а отже, світ і природний, і соціальний убачається прекрасно влаштованим.

Здатність сприймання та переживання краси, що називається *почуттям*, цінна, на думку Ф. Хатчесона, тим, що дивує і збуджує нас спочатку “*ідеєю краси*” [23, с. 59]. Тобто, тут вагоме *не знання* пропорцій, гармонії, міри як таке, а *цілісність враження* від предмета, що зумовив нашу небайдужість доцільною у собі життєвістю. Ця думка має особливу цінність для естетичної теорії, оскільки відкриває якісну визначеність естетичного почуття: *цілісність осягнення сутності предмета небайдужості — його ідеї*. Така здатність — наслідок розвинутих інтелектуальних структур суб'єкта сприймання та якісної визначеності об'єкта небайдужості — його виразної життєвості, що спонукає на активну взаємодію з ним. Стосовно характеристик естетичного почуття, то воно, на думку Ф. Хатчесона, має *безкорисливий, незацікавлений, інтуїтивний* характер.

Важливе значення в дослідженні проблем *естетичного почуття, естетичних смаків*, сутності прекрасного мали праці Д. Юма: “Про людську природу”, “Про норму смаку”, “Про трагедію”, “Про витонченість смаку й афекту”, “Про вдосконалення в мистецтвах”, “Скептик” та ін. Його позицію характеризують філософський *скептицизм* й *агностицизм*. Основна проблема, що перебуває у центрі дослідницьких інтересів, — *суб’єктивний* аспект естетичного відношення. Д. Юм прагне віднайти закони краси, чи властиві людям принципи оцінки явищ як прекрасних або потворних. На основі дослідження механізмів чуттєвого сприймання явищ і суджень уподобань стосовно них, філософ доходить висновку про *едність* у цьому процесі *уяви, асоціативних зв’язків* та *мислення*. Його позиція про підстави естетичного переживання така: краса існує лише в свідомості суб’єкта сприймання. “Прекрасне не є якістю, що існує в самих речах; воно існує винятково в духові, що споглядає їх, і дух кожної людини бачить іншу красу. Один може бачити потворне навіть у тому, в чому інший відчуває прекрасне, і кожен зобов’язаний дотримуватися свого почування, не нав’язуючи його іншим” [24, с. 724—725]. Очевидно, що йдеться про *індивідуалізацію* досвіду сприймання та переживання світу суб’єктом небайдужого відношення. У ньому втрачаються критерії об’єктивності якостей предмета. Хоча філософ не заперечує, що з тисячі різних суджень про предмет справедливим і правильним буде одне. Річ у тому, щоб встановити його. І навпаки, з тисячі різних почуттів, зумовлених тим самим об’єктом, кожне буде правильним, оскільки жодне не відображає того, що насправді є предметом. У такий спосіб Д. Юм розмежовує естетичну онтологію й аксіологію.

Філософ не наполягає на цілковитій відносності краси. Він визнає існування “вселюдської та всезагальної краси” [24, с. 727]. Скажімо, прекрасні твори мистецтва, призначені пробуджувати приємні людські почуття, діють у такий спосіб, що зберігають владу над людським духом доти, доки існує світ. Д. Юм розмежовував смаки на “*духовні й фізичні*”, а почуття — відповідно на “*внутрішні й зовнішні*”. Він вважав їх не довільними, а такими, що зумовлені певними якостями, існуючими в об’єктах. За природою вони пристосовані до того, щоби викликати ці особливі почуття. Філософ вважає за доцільне знайти *загальні критерії* об’єктивності суджень про естетичні якості предметів, називаючи це “загальними правилами відносно прекрасного, що можуть бути виведені зі встановлених взірців і спостережень тих властивостей, що подобаються чи не подобаються” [24, с. 730]. Точність, гострота сприймання прекрасного та потворного слугують підставою для утвердження досконалості нашого *духовного смаку*, — стверджує філософ. Умовою істинності суджень прекрасного й адекватності його переживання є здатність порівняння, неупередженість, гострота розуму, що постає з якостей предмета судження. Зрештою, Д. Юм доходить висновку, що “принципи смаку є всезагальні й майже, якщо не цілком, тотожні в усіх людей”. Причина, чому, однак, небагато хто здатний винести судження про предмет або утверджувати своє почуття як норму прекрасного, — в недосконалості органів “внутріш-

ніх вражень”. Вони або зіпсовані, або працюють неповноцінно. Усупереч виявленій складності встановлення єдиних принципів естетичного смаку, Д. Юм усе-таки схильний вважати, що “головні принципи смаку одноманітно властиві людській природі. У тих випадках, коли судження людей різні, це зазвичай пояснюють певним недоліком або відхиленням у здібностях, що випливають із забобонів, з недостатності досвіду або ж з недостатньо витонченого смаку” [24, с. 740]. На цій підставі цілком справедливим буде визнати смак одного хорошим, а іншого — поганим. Тобто, проблема істинності естетичних суджень смаку не в предметах суджень, а в *здібностях* суб’єктів.

Важливі теоретичні проблеми естетики викладені в праці *Е. Берка* “Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного” (1757). Природні здібності людини, пов’язані зі сприйманням зовнішніх об’єктів, філософ поділяє на *почуття, уяву та здатність судження*. Е. Берк віднаходить певні загальні закономірності сприймання, зумовлені фізіологією органів почуттів (зору, слуху), а відповідно, і закономірності естетичних сприймань. *Уява* допомагає вільно комбінувати ці сприймання. *Здатність судження* сприяє утворенню складних почуттів: горя, радості, гніву, страждання і под. Філософ визначає *об’єктивні* засади суджень смаку, адже підстави їх покладені не в суб’єкті сприймання, а в речах, приємних за природою або не приємних людським почуттям. Основна увага в праці приділяється поняттям *прекрасного та піднесеного*, що пов’язуються з фундаментальними прагненнями людини: самозбереженням (основа піднесеного) та суспільністю (основа прекрасного). Піднесеним вважається те, що викликає два протилежних почуття: страх і задоволення. Усе, що збуджує почуття, народжуючи страх і хвилювання, є джерелом піднесеного. Поняття краси пов’язується з певними формальними характеристиками предметів (розмір, колір), хоча увага приділена і духовним (моральним) аспектам краси. У трактаті порушуються також проблеми впливу мистецтва на духовний світ особистості, зокрема на моральні почуття. Ідеї естетики Е. Берка про відмінності прекрасного та піднесеного й особливості останнього вплинули на естетику І. Канта. Щоправда, естетиці Е. Берка властивий певний відхід до фізіологізму в характеристиці почуття піднесеного та прекрасного.

6.5. Естетика Просвітництва у Франції

Естетична думка Франції XVIII ст. складалась під впливом ідей Великої французької революції (1789—1794), що зумовила демократизацію духовного життя країни. Видатними представниками французького Просвітництва, ідеологами нового демократичного суспільства, теоретиками естетики були *Жан Батіст Дюбо* (1670—1742), *Шарль Луї Монтеск’є* (1689—1755), *Жан Лерон Д’Аламбер* (1717—1783), *Етьєн Кондільяк* (1715—1780), *Клод Адріан Гельвецій* (1715—1771), *Франсуа Марі Аруе Вольтер* (1694—1778), *Шарль*

Баттьо (1713—1780), *Жан-Жак Руссо* (1712—1778), *Дені Дідро* (1813—1884), *Нікола Кондорсе* (1743—1794). На зміну естетиці та художній практиці класицизму, що вичерпав себе, перетворився на манірність стилю рококо, утверджувались реалістична спрямованість мистецтва і демократизм естетики. Центром культури поставала людина “третього стану”. Естетика, відповідно до нових запитів життя, зосереджує увагу на доведенні естетичних принципів реалістичного мистецтва і його впливанні на духовний світ особи, дослідження природи художніх здібностей, особливості естетичного сприймання та переживання мистецтва, природу естетичних смаків і засоби їх удосконалення. Важливе значення для консолідації зусиль на творення нових принципів естетики мала підготовка і видання знаменитої “Енциклопедії” на чолі з Д. Дідро і Ж. Д’Аламбером. Поряд зі статтями з філософії, релігії вона містила статті з естетики та мистецтва. Естетичні принципи, на яких ґрунтувалось Просвітництво, досліджуючи проблеми мистецтва та художньої творчості, — це *теорія наслідування*, яку свого часу активно розробляла естетика Відродження, взявши її з античності, а згодом — класицизм, що “переробив” її відповідно до власних потреб. Просвітництво вважає теорію наслідування засобом орієнтації мистецтва на вірність дійсності, доповнюючи її ідеєю формувальної сили мистецтва завдяки його здатності впливати на почуття й облагороджувати морально.

Першим французьким просвітителем був абат *Ж. Дюбо*, автор трактату “Критичні роздуми про поезію і живопис” (1719). Сенс мистецтва автор вбачає у здатності давати чуттєве задоволення і навіть пробуджувати пристрасті. Окрім того, витоки мистецтва автор пов’язує з потребами душі, що є такими ж нагальними, як і потреби тіла. Потреби душі, у свою чергу, поділяються на потребу живитися враженнями, котрі дають зовнішні об’єкти, та потребу розмірковування над різними предметами. Перший спосіб називається почуттями, другий — думкою [9, с. 35]. Використовуючи теорію наслідування, Ж. Дюбо розкриває якісну відмінність між почуттями, які зумовлюються реальними подіями, та враженнями почуттів, здобутих від переживання творів мистецтва. Ця проблема цікава саме новизною формулювання, оскільки відкриває відмінне між *емоціями й естетичними почуттями*. Автор пояснює названу відмінність так: “Задоволення, спричинене наслідуваннями, є чистою насолодою, водночас самі предмети наслідування здатні збудити пристрасті, реальність яких була б занадто тяжкою для нас. Воно не супроводжується неприємностями, супутними серйозним емоціям, збудженим реальними предметами” [9, с. 45]. Основна увага автора зосереджена на з’ясуванні впливу живопису та поезії на почуття особи. Розкрито відмінності між ними у засобах наслідування та предметі наслідування, між технікою творення образу та його естетикою, тобто впливом на духовний світ особистості. Особливо актуально в контексті сьогодення звучить думка філософа про можливу шкоду мистецтва, яке використовують з “поганою метою”: “На нашу думку, варто забороняти... поверхневі й небезпечні мистецтва... що можуть сприяти розвитку поганих нахилів”. Не менш актуальна думка про можливість мистец-

тва облагороджувати почуття: “Змалювання добродесних вчинків просвітлює нашу душу, яка ніби підноситься сама над собою і збуджує в нас схвальні пристрасті, наприклад любов до батьківщини і слави. Звичка до цих пристрастей робить нас здатними до таких поривань добродесності чи хоробрості, які не міг би збудити в нас лише розсудок” [9, с. 54]. Отже, автор виявляє таку важливу рису естетичних почуттів, як свобідна взаємодія з предметами небайдужості з огляду самоцінності процесу: перебувати в колі їх впливу, щоб отримувати нові враження та сповнюватися життєвої сили. Важливою для повноти естетичного враження від мистецтва автор вважає внутрішню переконливість твору, тобто його внутрішню життєвість, що єднає глибину змісту та майстерність художнього втілення. Доведення цих положень оперте на багатий матеріал історії мистецтва та художньої практики, а також на матеріал історії естетики. У цьому аспекті розглянута жанрова своєрідність трагедії, поезії, живопису. Значна увага приділена питанням естетичного смаку — проблемі, що привертала до себе особливу увагу просвітителів: англійських (про це уже згадувалося), а також французьких і німецьких. Ж. Дюбо розглядає смак як змістовну категорію, вбачаючи її вищою від знання технічних правил мистецтва.

Теорії естетичного смаку особливу увагу приділяє *Ш.-Л. Монтеск'є*. Праця “Досвід про смак у витворах природи і мистецтва” (написаний для “Енциклопедії”), присвячений саме цій проблемі. Джерела смаку філософ убачає у природних здібностях людини визначати об'єктивні якості предметів, що впливають на людські почуття, причому розмежовуються задоволення суто споживацькі й естетичні, тобто — поняття *корисного* й *красивого*, поглиблюючи тим самим теорію смаку. Питання смаку порушуються у праці *Д'Аламбера* “Роздуми про філософські надлишки в галузі смаку”. Згідно з визначенням автора, смак — це “здатність виявляти, що саме в художньому творі має подобатися чутливим душам чи ображати їх” [11, с. 301]. Об'єктивною підставою естетичного смаку є не лише правильність суджень і витонченість та чутливість душі, тобто не лише суб'єктивні якості духу, а й об'єктивні якості предмета сприймання. Твір мистецтва має діяти і на уяву, і на почуття, і на розсудок, і на органи сприймання. Тобто, в смаках відображаються і якості предмета відношення, і духовність суб'єкта сприймання.

Особлива увага проблемі смаку приділена в працях *Е. Кондільяка* “Досвід про походження людських знань” і “Трактат про відчуття”. Послідовник сенсуалізму Дж. Локка *Е. Кондільяк* висновує всі знання з відчуттів, у тому числі прекрасне пов'язує зі задоволеннями, що даються відчуттями. Розглядаючи мистецтво як наслідування природи, він вбачає його цінність у задоволенні потреби спілкування між людьми, тобто відкриває таку його властивість, яку згодом почали визначати як “комунікативну функцію” мистецтва. Генеза мистецтва виводиться з ідеї “суспільного договору”, що характерне для XVIII ст.

Значна увага проблемі смаку приділена в працях *К.-А. Гельвеція* “Про ум”, “Про людину”. Філософ у її трактуванні прагне вийти за межі відношення

“смак — мистецтво” і віднайти їх спільну основу в зовнішньому світі. Такою основою він вважає географічний, кліматичний, ментальний, соціальний та інші чинники. Рівень смаків узалежнюється від освіти народу: “...Так званий смак передбачає освіту” [5, с. 105]. Поліпшення смаків спостерігається лише у віки просвіти, наголошує філософ, а йому передують зміни у формах правління, у звичках, законах і становищі народу. Відповідно, вдосконалення почуттів відбуваються лише “у віки свободи, коли з’являються великі люди та великі пристрасті... тоді народи справді захоплюються благородними та сміливими почуттями” [5, с. 106].

У творчості *Ф. Вольтера* дослідження теорії смаку набуває значення однієї з центральних проблем. У статтях, написаних для “Філософського словника” (“Енциклопедії”), розглядаються питання жанрової специфіки мистецтва, зокрема драматичного, проблеми творчої уяви та генія, теорія трагедії та ін. У трактаті “Смак” філософ розрізняє *смак фізіологічний* і *смак художній*, називаючи останній “чутливістю до прекрасного і потворного в мистецтвах” [4, с. 267]. Порівняння смаку художнього та фізіологічного слугує філософу для відтінення духовного характеру першого. Демократизм позиції *Ф. Вольтера* — в ідеї *можливості* виховання художніх смаків, хоча це й потребує тривалого часу. Важливий аналіз процесу сходження від перших неусвідомлених вражень про твір до розрізнення його естетичної цінності. Лише звичка і роздуми роблять людину здатною “раптово відчутти насолоду, розрізнивши недоступне раніше”. Філософ зауважує можливість виховання *розвинутого смаку* у всієї нації за умови, що вона потрохи сприймає дух своїх кращих митців. Не менш актуально звучить питання стосовно можливості *сперечатися* з приводу смаків. Вольтер вводить чіткі *критерії* стосовно того, коли про смаки можна сперечатися, а коли — ні. “Кажуть, що про смаки не варто сперечатися; це справедливо, коли йдеться про відразу до одної їжі, про пристрасть до іншої, — про це не сперечаються, адже тілесні вади невиправні. Інакше відбувається в мистецтві: оскільки в ньому є істинні красоти, то існує й хороший смак, який їх розрізняє, і поганий, який їх не сприймає, а недоліки розуму — джерело зіпсованості смаку — піддаються виправленню”. Розвиток естетичного смаку всього народу філософ пов’язує з високим рівнем політичного і культурного життя нації і, навпаки, “коли суспільне життя ледве жевріє, дух занепадає, його гострота притуплюється і смаку немає на чому утворитися” [4, с. 270].

Цінним для теорії естетики є доведення естетичних якостей *уяви* та її ролі в художній творчості. Філософ виокремлює *два* види уяви: перша лише утримує враження, друга сполучає здобуті образи, по-різному комбінуючи їх. Перша — *пасивна* уява, друга — *активна*. Пасивна уява мало різниться від пам’яті [4, с. 281]. Її сила — в тому, що вона може заволодіти психікою людини і народжувати фанатизм, честолюбність, стати причиною душевної хвороби тощо. Такий вид уяви *Ф. Вольтер* пов’язує з відсутністю освіти, духовною обмеженістю людини. *Активна* уява — це уява, що сполучає з пам’яттю роздуми і розуміння. Вона *творить, упорядковує* враження. Такий дар є генієм і виявляє себе як *творча* уява. У свою чергу, активну уяву філософ

поділяє на види залежно від сфер її виявлення. Це, по-перше, уява, “матеріалом” якої є логічне мислення, що оперує образами-поняттями, формуючи їх згідно з законами логіки. По-друге, *образна* уява, що є основою художнього таланту. В свою чергу, образну уяву філософ поділяє на *три рівні* з огляду місця кожного у творенні цілого — досконалого художнього твору.

Важливе значення в популяризації ідей естетики та практики мистецтва мала праця Ш. Баттьо “Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу” (1746). У ній автор систематично викладає теорію естетики, дотримуючись принципу наслідування як основоположного. Наслідування він розуміє не в сенсі копіювання, а переданні внутрішньої життєвості предмета небайдужості. Отже, мистецтво — це синтез якостей предмета зображення, пізнавальних і творчих умінь митця, а також естетичного смаку. “Смак у мистецтві — те ж саме, що інтелект в науці... Істина — ціль наук. Ціль мистецтва — благо і краса” [11, с. 383]. Мету мистецтва автор вбачає у наслідуванні “прекрасної природи”, а призначення його — хвилювати, впливати на серце. Він розробив також систему видів мистецтва залежно від засобів наслідування. Ш. Баттьо став першим у добу Просвітництва *систематизатором* і *популяризатором* ідей естетики [11, с. 376—390].

Цілком нові аспекти в теорії естетики розроблені в працях Ж.-Ж. Руссо: у статтях з естетики музики, написаних для “Енциклопедії”, де він очолив музичний відділ, трактаті “Чи сприяв розвиток наук і мистецтв очищенню нравів”, а також у романах “Сміль” і “Нова Елоїза”, що розглядають питання ролі мистецтва в моральному й естетичному розвитку особи. Ж.-Ж. Руссо постав послідовним виразником демократичних ідей у культурі, зокрема в мистецтві. Він перший сформулював думку про соціальну заангажованість мистецтва, що слугує панівним верствам суспільства, наблизившись тим самим до осмислення проблеми, яка згодом отримала назву “відчуження”. Справді, розвиток цивілізації, зазначає філософ, не сприяв гуманізації культури та моральному й духовному вдосконаленню людини. На доведення думки він розглядає лицемірство, що стало нормою стосунків між людьми, а тому “люди вже не наважуються видаватися тими, які вони насправді; і за такого постійного примусу ці люди, котрі утворюють стадо, поіменоване суспільством, поставлені в однакові умови, будуть все робити те ж саме, якщо могутніші причини їх від цього не відвернуть” [21, с. 28—29]. Філософ не ідеалізує минуле, зауважуючи грубість звичок людей, але їм, принаймні, була властива щирість. Оскільки ні науки, ні мистецтва відчутно не впливають на вдосконалення моралі та не роблять людину розумнішою, навіть саме їх виникнення Ж.-Ж. Руссо пов’язує з розбещеністю, якій мистецтва слугують: “Для чого були б нам мистецтва, якби не розкоші, що їх живлять?” [21, с. 30].

Філософ не заперечує мистецтво як таке, а обстоює його демократизм. “Видовища створюються для народу, і лише за їх впливом на нього можна судити про їх абсолютні якості”, — пише він у “Листі до Ж. Д’Аламбера” [11, с. 393]. Справді, цей критерій зберігає свою актуальність в усі часи. Ж.-Ж. Руссо має на увазі мистецтво гуманістично спрямоване, здатне збуджувати в нас “жалість до простого страждального людства”.

Особливе місце в естетиці французького Просвітництва належить *Дені Дідро*. Коло його дослідницької уваги — проблеми естетики театру та драматургії, образотворчого мистецтва й музики, викладені у статтях до “Енциклопедії”, зокрема у трактаті “Про прекрасне”, в праці “Салони”, — взірця художньої критики, праці “Парадокс про актора”. У трактаті “Про прекрасне” об’єктивні підстави нашої здатності здобувати ідеї прекрасного випливають з наших *потреб*. Вони спонукають розвивати здібності, “допомагаючи здобути ідеї порядку, розташування, симетрії, механізму, пропорції, єдності. Усі ці ідеї випливають з органів почуттів і є набутими” [8, с. 397]. Думка філософа відкриває об’єктивні підстави здатності пізнавати якості та властивості речей і явищ природного світу. Це людські потреби, що зумовлюють пізнання. Вони ж розвивають здатності аналізу, тобто вирізнення явищ і предметів з огляду їх доцільної життєвості. Зрештою, на підставі здобутого досвіду взаємодій із речами та явищами формуються *ідеї* доцільної життєвості в її конкретних виявах. Наступна сходинка в пізнанні істини про прекрасне — сходження свідомості від конкретних виявів якостей в об’єктах до “абстрактного позитивного поняття про злагодженість, пропорційність, сполучення, відношення, симетрії та до абстрактного негативного поняття про непропорційність, безлад і хаос” [8, с. 114]. Естетичне переживання краси, так само, як і її протилежності — потворного — наслідок гармонійної взаємодії інтелектуальних структур особистості: розуму та почуттів.

Ідея прекрасного в естетиці Д. Дідро поглиблена в аспекті розгортання й удосконалення естетичного досвіду сприймання та міри зростання моральності зв’язків людини і реального світу. Прекрасне він визначає, вводячи поняття “*відношення*”, зміст якого характеризується так: “Я називаю прекрасним поза мною все, що містить в собі дещо, здатне розбудити в моєму розумі ідею відносин, а прекрасним стосовно мене — все, що пробуджує цю ідею” [8, с. 117]. Так філософ вибудував діалектику об’єктивного та суб’єктивного в прекрасному.

Дідро дає поглиблене трактування поняттю “наслідування”, розглядаючи його як відповідність художнього образу *закономірним* виявам реальності. Уточнюючи поняття “краса” та “наслідування” Д. Дідро зауважує: “Що таке наслідувальна краса? — Відповідність образу предметові” [8, с. 120]. Філософ конкретизує поняття “ідеальний образ”, коригуючи його відповідно до реальностей життя, а саме — як образ узагальнений, тобто *типовий*. Він постає проти ідеалізації дійсності, розглядаючи її зображення в світлі ідеалу. Д. Дідро звертається також до ідей Арістотеля стосовно відмінного між діяльністю історика та поета. Естетика Д. Дідро містить найпоцілювіше обґрунтування демократичних ідеалів у мистецтві, утверджуючи ідею соціальної рівності людей і важливість просвіти суспільства, морального й естетичного виховання особистості.

Французька естетика збагатилася естетичною теорією поглибленим розумінням теорії естетичних почуттів, естетичних смаків, теорії прекрасного та ролі мистецтва у духовному досвіді особистості.

6.6. Естетика Просвітництва в Німеччині: виокремлення в самостійну науку

Німецьке Просвітництво, в тому числі в сфері естетики, було широким духовним рухом, що найґрунтовніше теоретично проаналізував сутність естетичного як особливого типу духовного досвіду. Видатними його представниками, виразниками демократичного ідеалу були: *Олександр Баумгартен* (1714—1762), *Георг Фрідріх Мейер* (1718—1777), *Мойсей Мендельсон* (1729—1786), *Йоганн Іоахім Вінкельман* (1717—1768), *Готхольд Ефраїм Лессінг* (1729—1781), *Йоганн Георг Гаман* (1730—1788), *Йоганн Готфрід Гердер* (1744—1803), *Йоганн Георг Адам Форстер* (1754—1794).

Естетична теорія формувалася на загальнофілософських засадах, які на ґрунті Німеччини укладалися в два основні напрями: лейбніцівсько-вольфганґівського просвітницького ідеалізму, що дотримувався теорії “безпосереднього знання” (іраціоналістична філософія) та пантеїстичної традиції з ідеями філософії Б. Спінози, яка набула популярності в Німеччині XVII—XVIII ст. Важливе значення для естетичної теорії мало вчення Г. Ляйбніца про два види пізнання: темне (неясне) та ясне (чітке), або інакше — перцепція й аперцепція. Уявлення про естетичне сприймання як вид неясного пізнання, а також вчення про бесконечно малі перцепції як первинні елементи чуттєвого сприймання впливали на естетичні погляди Г. Мейера, М. Мендельсона, О. Баумгартена.

Особливе значення для теорії естетики мали праці *О. Баумгартена*. У трактаті “Філософські роздуми” (1735) він уперше висуває ідею естетики як особливої філософської науки. Згодом ідеї праці були розгорнуті в трактаті “Метафізика” й “Естетика” (1750) О. Баумгартен не лише розмежовує логічне й чуттєве пізнання, а розкриває цінність чуттєвого для здобуття істини в науці, нетотожність естетики іншим видам духовного досвіду, де задіяна чуттєва сфера, багатство можливостей застосування чуттєвого пізнання для розкриття механізму пізнавальних можливостей людини загалом. Філософ наводить десять аргументів для доведення цінності естетики, будуючи їх у формі полеміки з можливими опонентами, відкриваючи *всепроникливий* характер естетичного знання й універсальність естетичного досвіду. В усіх випадках, за умови узгодженості з якостями предмета, воно буде свобідним. У ньому гармонійно поєднуються предмет небайдужості, спосіб переживання його якостей і засоби вираження судження про них. Мета естетики, як її вбачає філософ, — удосконалення чуттєвого пізнання. Останнє вимагає розрізняти красу речей і думок, з одного боку, та красу пізнання, що є першою і головною його частиною, — з іншого. Адже “потворні предмети як такі можна мислити прекрасно, а прекрасні — потворно”, — зауважує О. Баумгартен.

Аналізу естетики як науки про красу мислення й обґрунтуванню підстав краси мислення філософ приділяє особливу увагу. Йдеться про систематичність

вправ, що відкривають істину в явищах і дають усякому пізнанню досконалість; про прекрасну ерудицію, що робить пізнання кращим, даючи змогу мислити про предмети прекрасно. Тобто, ерудиція відкриває розуміння своєрідності пізнаваних явищ, а отже, — дозволяє розгортатися пізнавальним здібностям з можливою повнотою, щоби відкрити їх справжні якості: мислити про речі красиво. Так відкривається в явищах і думках “їх багатство і сяйво, і правди жива повнота”.

У трактаті досліджено зв’язок чуттєвого та логічного пізнання; обґрунтовано поняття “естетичної істини”, її зміст в онтологічному та гносеологічному аспектах. Філософ наголошує, що естетико-логічна істина буває істиною універсального і понять або істиною одиничного та ідей. Причому естетика загального (істина універсального) завжди загальніша, ніж істина одиничного. Тому естетик надає перевагу “істинам визначенішим, менш загальним, менш абстрактним перед істинами загальними”. Конкретно-чуттєва даність предмета у багатстві його життєвості народжує багатство прекрасних думок стосовно нього, даючи істину (красу пізнання) родового в індивідуальному його виявленні.

В естетиці О. Баумгартена на основі доведення своєрідності естетичного стосовно предмета пізнання (чуттєва краса), якостей пізнання (краса мислення) та способу існування знання (краса значення) доводиться думка щодо сутності всього процесу як явища наслідування природи. По суті, О. Баумгартен на основі теорії чуттєвого пізнання формулює розуміння пізнання як відображення, розуміючи останнє діалектичною взаємодією активності суб’єкта та якостей предмета пізнання. Це цілком новий аспект розуміння наслідування, що, на жаль, не отримав належного осмислення в естетичній теорії після О. Баумгартена. Філософ зауважує: “Натуральний тип мислення, якщо він пов’язується з природними силами душі, налаштованої на мислення, і якщо він співмірний природі цих предметів... необхідний для налаштованого на прекрасне мислення настільки, що все, не цілком пізнане в прекрасно мислячій душі, природа багатьох предметів, як і усе мистецтво витонченого мислення, очевидно, охоплюється цим єдиним правилом: наслідувати природу” [11, с. 462]. У контексті поняття “краса мислення” розглядаються *предмети*, здатні своїми якостями народжувати величність думки. Це “величність матерії” та величчя у людських стосунках (моральні добродетності). Щодо “істин дрібних”, то, зауважує філософ, вони перебувають поза естетичним горизонтом. Аналіз ідей естетики О. Баумгартена засвідчує їх особливе значення для становлення естетики як окремої філософської науки. Загалом концепція об’єктивно прекрасного ґрунтується у О. Баумгартена на вченні Г. Ляйбніца про космос як найкращий з можливих світів. Як продукт найдосконалішої діяльності божества він є прообразом усього, що може бути оцінене як прекрасне.

М. Мендельсон у трактаті “Про основні положення вишуканих наук і мистецтв” (1757) розмежовує поняття “досконалість” і “краса”, перше вважаючи сутнісною ознакою явищ, а друге — наслідком переживаючого відно-

шення людини до світу. Філософ прагне також розмежувати красу природну та красу мистецтва на тій підставі, що прекрасне не є метою природного світу, а для мистецтва воно постає метою. Він розмежує *красу образу* як предмета зображення і як способу зображення, наголошуючи, що *предметом* зображення може бути і потворне, а *спосіб* зображення — художньо досконалим. В естетиці М. Мендельсона віддається перевага *художньо досконалому* над досконалим у природі на тій підставі, що художньо привабливі твори мистецтва налаштовують особу на сприймання моральних істин. Велика увага в трактаті приділена виховним можливостям різних видів мистецтва: поезії, живопису, скульптури та ін.

Важливе місце в німецькій просвітницькій естетиці належить *І. Вінкельману*, праця якого “Історія мистецтва давнини” (1764) значно вплинула на розуміння зв’язку мистецтва та суспільного життя. Досліджуючи античне мистецтво, філософ тісно пов’язує його становлення та розквіт із розвитком свободи античного полісу, а занепад — зі втратою демократичних свобод. “Свобода, що панувала в управлінні і державному ладі країни, була одною з головних причин розквіту мистецтва в Греції” [3, с. 121]. Не менше значення мав стиль життя: цінувалася сила, спрямована на захист вітчизни, розум, що засвідчував свободу духу, прагнення творчими здобутками уславити свою землю. *Суспільний* зміст є тією основою, яка визначає естетичні якості мистецтва. Розквіт його пов’язаний також з інтересом суспільства до митців та їх творів: “Слава і щастя художника не залежали від свавілля гордих невігласів. Твори мистецтва обговорювалися не позбавленим смаку нікчемним критиком, що піднісся завдяки низькопоклонству та підлабузництву, а цінувалися і нагороджувалися наймудрішими з народу на загальних зборах усіх греків... грецька молодь у школах поряд з мудрістю навчалася мистецтву. Отже, митці працювали для вічності” [3, с. 124—125]. Суспільне призначення мистецтва, на думку *І. Вінкельмана*, набуває особливої актуальності.

Основною естетичною позицією філософа є ідея *наслідування* природи мистецтвом. Однак він не абсолютизує принцип наслідування, наголошуючи на тому, що природа — кращий вчитель там, де йдеться про красу окремих частин людського тіла (в скульптурі), тобто вона вище в деталях, але мистецтво вище за неї стосовно творення цілого [3, с. 169]. Наслідування прекрасного в природі може виступати або у вигляді спрямованості на окремий предмет, або збирати цілісно одиничні предмети. У першому випадку буде копія дійсності, у другому — *ідеальний образ*. Тому філософ зауважує, що “пензель, яким працює художник, варто попередньо насичувати розумом”. Узагальнююча краса постає певним прообразом. Вона — “створена лише розумом духовна природа”. Водночас *І. Вінкельман* не сприймає красу статичною. Він справедливо вважає, що красі потрібно надати “становища дії та пристрастей, тобто те, що у мистецтві ми розуміємо як вираження”. Естетичний ідеал мистецтва — активна, творча і стоїчна особистість, їй властиві “благородна простота і спокійна велич”. Узірець такої особи він вбачає у постаті Філоктета в трагедії Софокла та скульптурній групі “Лаокоон”.

Естетика І. Вінкельмана мала особливе значення в культурі німецького Просвітництва, адже утверджувала ідеал прекрасної особистості, запозичений в культурі Давньої Греції, та кидала виклик тогочасній німецькій дійсності — суспільству, що перебувало в глибокому застої.

Видатним теоретиком естетики, літературним критиком і теоретиком літератури доби Просвітництва був *Г. Лессінг*, автор праць “Листи про новітню літературу” (1759—1765), “Лаокоон” (1766), “Гамбурзька драматургія” (1767—1769) та ін. Світогляд Г. Лессінга складався під впливом пантеїстичного матеріалізму Б. Спінози. В естетиці Г. Лессінга утверджуються демократичні ідеали, зокрема принцип *народності* мистецтва. Він обстоював зв’язок мистецтва з життям, боровся за звільнення його від нормативності, властивій естетиці класицизму, докладав зусиль до створення демократичної національної культури. Г. Лессінг виступив одним з перших критиків естетичного ідеалу І. Вінкельмана, зокрема стоїчного розуміння краси, взірцем якої постає образ Лаокоона. У стоїцизмі Г. Лессінг вбачав умонастрій рабів і вважав, що грекам він не притамааний, оскільки вони ніколи не соромилися людської слабкості. Критик наголошує: стоїцизм не може бути предметом мистецтва, зокрема сценічного, адже герої на сцені мають виявляти почуття, відкрито виявляти свої страждання. “Штучність і вимушеність героїв трагедії залишає нас холодними” [14, с. 390]. Незгоду з І. Вінкельманом критик висловлює і щодо розуміння суспільної цінності конкретних видів мистецтва. Домінантним для Г. Лессінга постає *мистецтво драматургії та театру*, а не скульптура з властивим їй пластично завершеним образом краси. Окрім того, Г. Лессінг розширює коло творчих зацікавлень мистецтва, яке більше не задовольняється зображенням лише краси. “...Мистецтво в новітній час надзвичайно розширило свої межі. Воно наслідує тепер, як зазвичай говорять, усю видиму природу, в якій краса становить лише невелику частину. Істина і виразність є його головним законом; і так само, як сама природа часто приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник має підпорядкувати її основному спрямуванню і не прагнути втілити її більшою мірою, ніж це дає змогу правда і виразність” [14, с. 396—397].

Відповідно до вимог просвітницького гуманізму, Г. Лессінг вважає справжнім ідеалом особистість героя, що сполучає громадянські й особисті інтереси. Звертаючись до образу Філоктета у Софокла, він дивиться на його чесноти по-іншому, ніж І. Вінкельман. Г. Лессінг акцентує не на стоїчній вибагливості героя, а на повноті виявлення психічних його станів і внутрішніх переконань, що, власне, і є цінним для трагедії. “Стогін його — стогін людини, а дії — дії героя”. Зіставляючи пластичні мистецтва та поетичні, Г. Лессінг показує, що у них *різний предмет* зображення. Пластичні мистецтва творять облагороджений, статичний ідеальний образ героя. Предметом зображення в них є *завершена* дія. Мистецтва поетичні покликані зображати індивідуально неповторні риси духовного світу героя, застосовуючи *дію*, що розкриває повноту його людських виявів. Аналіз відмінного між пластичними мистецтвами і поезією Г. Лессінг розгортає в трактаті “Лаокоон”. У трактаті “Гамбурзька

драматургія”, що є зібранням рецензій на спектаклі Гамбурзького театру, розвинуті ідеї суспільного призначення театрального мистецтва. Використовуючи положення “Поетики” Арістотеля, автор розробляє поняття “характер”, “типове” “правдивість” стосовно драматичного мистецтва. Близькою до думки Арістотеля про відмінне між історією і поетичним мистецтвом є така думка Г. Лессінга: “У театрі нам варто пізнавати не те, що зробила та чи інша людина, а що зробить *кожна* людина з *відомим характером* за певних умов. Мета *трагедії* значно більш філософська, ніж мета *історії*” [13, с. 92]. У цій думці чітко простежується діалектика особливого та загального (індивідуального та типового) в художньому образі.

6.7. Естетичні ідеї в культурі України XVII—XVIII ст.

XVII—XVIII ст. в Україні — доба бароко, період становлення державності (козацька держава) та початки власне національної свідомості. Це час розбудови професійної філософії, близької за ідеологією до раннього західноєвропейського Просвітництва, а за манерою побудови дискурсу — барокова. Останнє визначає її яскраву естетичну забарвленість. Підставою для розвитку фахової філософії є розвиток освіти, ініційований новою панівною верствою (козацтво та шляхта). Вона перебирає на себе роль активного творця нової духовної атмосфери життя, в якій важлива роль належить таким культурним чинникам як мистецтво, освіта, книгодрукування. Наслідком зусиль виразників нових суспільних тенденцій стають українські колегії й університети (XVIII ст.), де навчалися за програмами європейських закладів освіти. Існувало два типи шкіл: латинські, що ґрунтувалися на арістотелізмі, та греко-слов'янські (елліно-словенські) з ідеями неоплатонізму. Особливе значення для формування просвітницького ідеалу мала Києво-Могилянська академія — перший вищий навчальний заклад на землях східних слов'ян. Як зазначають дослідники, в культурі козацької доби наявні ідеї, співзвучні ідеології раннього Просвітництва, що поширювалося в Західній Європі [6, с. 67]. Важливими ознаками нового були: інтерес до пізнання світу, прагнення вдосконалення роду людського як засіб усунення всіх форм несвободи. Раннє Просвітництво було синтезом двох попередніх суспільно-політичних рухів — гуманізму та реформації.

Ідеї трьох європейських суспільних течій — гуманізму, реформації та раннього Просвітництва — відображені у філософських системах професорів Києво-Могилянської академії. Основна увага в їх навчальних курсах приділялась онтології, гносеології, а також етичній проблематиці, оскільки основна мета освіти пов'язувалася з удосконаленням розуму та моральних чеснот людської особистості [19].

Філософія та культура загалом, у тому числі художня, впродовж XVII—XVIII ст. розвивались переважно в межах *барокового* світогляду. Відмінною рисою барокового світогляду, зокрема специфікою його розвитку на

теренах України, є всепроникне *естетичне* начало. Дослідники називають такі притаманні бароковому світогляду риси, як містифікація, ідеалізація та романтизація природи [16, с. 70]. Названі особливості ставлення до світу зумовлені впливом зростаючого рівня наукових знань, що відкривають простір для розгортання інтуїції. Ірраціоналізм доби бароко виростає на новому, суто науковому ґрунті, використовуючи досягнення нової філософії, зокрема ідеї Р. Декарта та Г. Ляйбніца, що були знайомі в Україні, й зосереджується на з'ясуванні витоків і меж розумового знання.

Натурфілософська проблематика у навчальних курсах Києво-Могилянської академії розглядається відповідно до ідей ренесансного гуманізму, що вважає людину творчим началом природи і вищою цінністю. Професор *Й. Кононович-Горбацький* (помер 1653) у курсі риторики зазначає: “Нічого немає на землі великого, крім людини, і нічого великого в людині, крім розуму” [6, с. 78]. Розумом людина наближена до Бога, тому вона — “мікрокосм”, тобто малий, або взятий у зменшеному вигляді світ “макрокосм”.

У контексті проблеми “макрокосм — мікрокосм” учені Києво-Могилянської академії в курсах логіки та психології досліджують питання культури людських почуттів і пізнавальної здатності. Це, зокрема, відчуття, уява, сприймання, пам'ять, мислення, мова. У курсі логіки *Й. Кононович-Горбацький* обґрунтовує відомий з доби античності принцип *сенсуалізму*. Він розподіляє відчуття на зовнішні (зір, слух, нюх, дотик, смак) і внутрішні (уявлення, фантазія, оцінка, пам'ять, сон). Перший контакт зі світом виникає з допомогою зовнішніх відчуттів, що формують образи предметів. Автор пояснює процес формування образу на основі ідей механістичного матеріалізму, розглядаючи образи як модифікацію “анімальних духів”; що відриваються від предметів і через органи відчуттів проникають до мозку людини. образи, котрі виникають у відчуттях завдяки дії зовнішніх подразників, мають назву *імпресивних*. У подальшому пізнанні вони перетворюються на *експресивні* — образи-відбитки [6, с. 75]. Імпресивні образи збирає й упорядковує мозок, основна функція якого — творення “загального відчуття”. Чуттєве пізнання розглядається як перший етап, а завершальним є раціональне пізнання — вищий ступінь пізнавальної діяльності. Щоправда, механізм переходу від чуттєвого до раціонального пізнання не з'ясований. Важливо (у зв'язку з теорією естетичного) звернути увагу на розуміння чуттєво-образного пізнання як “нижчої логіки”, якщо застосувати термін *О. Баумгартена*, тобто початкової сходишки пізнання.

Культура бароко велику увагу приділяє питанням *мови*, виходячи з розуміння *символічного* її характеру: слова — знаки речей, що відбиті у поняттях. Риторика та поезика дають змогу простежувати своєрідність естетичного у названий період. Дослідники схильні вважати у зв'язку з цим, що всю культуру XVII—XVIII ст. можна назвати риторичною [2, с. 108]. Риторика обіймала два рівні, які вирізнялися естетичними якостями. Перший рівень — *естетичний* за способом формування та висловлення думки, тобто мовленева культура. Їй властиві: пристойність (*decorum*), доречність, правильність,

чемність. Другий рівень — мова буденна, стилістично та змістовно знижена. У такий спосіб вирізнялися сфери застосування першого і другого типів мовлення: піднесене — це спосіб засобами мови розкрити буття явищ *небуденних*. У слові вони набувають відповідного собі утаємниченого змісту. За межами піднесеного стилю, нижче за нього, перебуває світ буденний.

Мистецтво мовлення постає як таємне, незвичне і перспективне знання, здатне “творити” дійсність. Важливість риторичної культури в системі знання барокової доби засвідчують курси риторики у Києво-Могилянській академії. *Ф. Прокопович* (курси: “Поетика”, читана 1705 р.; “Риторика” — 1706—1707 рр.) зазначає важливість “переконувати мовою”. Риторика та поетика — це система правил, підкріплених зразками. У такий спосіб складалася культура “піднесеного стилю” — естетична за формою. Вона набувала характеру канону, і саме тому, що виводить за межі звичного “буденного” мовлення, вводячи в світ символів (понять, образів), стала мовою для “посвячених”, тобто долучених до певного змісту культури. Вона є водночас не істиною про речі, а “технологією” відтворення спільних уявлень про речі.

У диференціації рівнів мовленнєвої культури відображено і глибший зміст: різниця рівнів духовного досвіду й ієрархія життєвих цінностей. Розмежування їх на “вищі” й “нижчі” спрямовували особу на шлях розумного самообмеження та свідомого самоконтролю. Середньовічний містичний аскетизм поступається в добу бароко “аскетичній духовності”. Ідеал бароко — аскет-філософ, якому близький ідеал античної любові до всього живого, але водночас він спрямований духом до вічного, небесного. У XVII ст. з’являються твори, де розкрита складна природа духовності. У першому вітчизняному підручнику з філософії *К. Саковича* (1620) відображено інтерес до явищ *безсвідомого* — образів, котрі зринають у снах, коли думка звільняється від денних турбот. Вони допомагають творити небуденну дійсність, ірреальний світ. У трактаті “Про душу” (1625) *К. Сакович* висловлює характерну для доби бароко думку про “сновидну” фантазію, як частину аналітичної діяльності мозку, що має багато спільного з логічним мисленням. “Сприйняті фантазією подібності, послані загальним чуттям, — зауважує філософ, — в ній міцніше затримуються і уважніше випробовуються. Не лише вдень, а й уночі, вві сні вона розбирає ці подібності і витворює багато нових речей...” [16, с. 73].

В останнє десятиліття XVII ст. з’являється книга поезій *І. Орновського* “Спеца коштовного каміння”, що містить чудові зразки барокової ліричної фантазмагорії. Не менш важливе значення для теорії естетики мали міркування поета з приводу можливостей поезії висвітлити “найпотаємніші глибини людської думки” завдяки асоціативним рядам, що виникали на основі поєднання споглядання (чуттєвих вражень), уяви та сновидінь. Поет наголошує на *підсвідомості* як на джерелі яскравих образів і творчих імпульсів.

У 30-х роках XVIII ст. з’являється курс лекцій *М. Довгалецького* “Поетика”, що засвідчив популярність фантазмагорійного віршованого стилю і давав настанови стосовно створення такого типу поезій. Зокрема, автор зауважував плідність стану натхнення, роль фантазії, яка підносить над буденністю,

надаючи світові сновидо-алогічного образу. Таким постає зокрема трактування простору в образотворчому мистецтві бароко. Тут земна і небесна твердь постійно зіставляються, і персонаж одночасно перебуває в обох просторах. Так, у гравюрах Л. Тарасевича уявне та реальне постійно переплетені, створюючи образ особливого стану злиття “неба” зі “землею”.

Суперечності між внутрішньо завершеною релігійною моделлю світу та його науковою картиною, що формувалася в добу бароко й раціоналізму, вплинули на світогляд першого українського професійного філософа *Григорія Сковороди* (1722—1794). Його естетичні ідеї органічно поєднані з онтологією, гносеологією й етичною проблематикою, яка є наріжною у творчості філософа. Естетичний вимір має *діалогічний метод* його філософії, спрямований на духовну “співпрацю”: на відношення двох світів, зустрічний рух котрих покликаний віднайти істину, тобто дати гармонійний образ буття духу як його істинний стан. Це рух духовний, рух назустріч істині через долання людиною в собі всього плінного, зовнішнього, всього, що закриває людині шлях до себе самої. Як зауважує філософ, можливість досягнути істину покладена не в речах зовнішнього світу, а *всередині* людини — в її здатності пізнати свою природу, тобто духовне, а не тлінне ество.

Розкриття шляху до самопізнання становить основу філософії Г. Сковороди. Дієвість його полягає в тому, що це — шлях “вдивляння” у світ, відкриття за зовнішністю (форми речей) їх суті — істинного життя. Світоглядний ідеал Г. Сковороди складався під впливом двох духовних начал: традиційного релігійного світобачення та наукового знання, яке поширювалося в Україну зі Заходу. Філософ синтезував їх у такий спосіб, що істинним для нього поставало знання, яке утверджувало цінність людини з властивим їй багатством *душі* й *духу*. В термінології філософа — це відповідно почуття та розум. Для обґрунтування філософських ідей Г. Сковорода застосовує “алегоричний” метод доведення положень Святого Письма, причому філософу властиве поетичне натхнення, що часто виводить за межі повного заперечення дослівного смислу і надає іншого — алегоричного. В. Зеньковський у праці “Історія російської філософії”, характеризуючи своєрідність філософії Г. Сковороди, пише, що алегоричне витлумачення було у нього джерелом натхнення. У ньому живе справжнє осяяння віри, він — містик, в кращому сенсі цього слова, але і розум його у свобідному натхненні не має жодних обмежень, і риси раціоналізму часто властиві йому.

Можна стверджувати, що естетичний характер має його онтологія: світ філософ розуміє як єдність протилежного або як єдність “двох натур” — видимої та невидимої, тобто живої істини і Бога. Гармонія цих відношень зумовлена тим, що організуючим началом постає “невидима натура — Бог”. У такому антиетичному трактуванні буття, започаткованому ще Платоном і розвинутому в християнській філософії, світ постає розумно та доцільно влаштованим, тому естетичного спрямування набуває пізнання, адже воно самоцінне в тому сенсі, що відкриває сенс світу саме як досконалого. Оскільки істина прихована за видимістю (“тлінне буття”), пізнати її може лише

людина, здатна за видимістю осягати сутність. Моральне ставлення до світу відкриває його істину як красу й досконалість. Подібно до Платона, початковою сходинкою Г. Сковорода вважає *чуттєву красу* речей. Вони запалюють собою почуття і прокладають місток до осягнення *ідеї краси*.

Самоцінність духовного (а не суто раціонального) пізнання, що і може характеризуватися як естетичне — відмітна ознака онтології Г. Сковороди. Йдеться не про незіставність двох способів пізнання, а про *якість* кожного способу. Філософ наполягає на первинності чуттєвого пізнання і від нього — піднесення до духовного почуття. Дух, піднесений над полоном чуттєвості, здатний осягнути істину. У такому розумінні двоїстості відсвічує розуміння наявності в кожному вияві буття двох його іпостасей: ідеї й образу, тобто ідеї цілісності й образу краси світу.

У творчості Г. Сковороди наріжна також ідея єдності істини, добра та краси. Розпочинаючи діалог “Асхань” у листі до М. Ковалинського, він пояснює назву твору: “Асхань — це донька Халева, який увішов в землю обітовану. Означає краса”. А місто Арвон (Хеврон) означає “дружба” [22, с. 105]. У творі “Нарцис” дається цілком оригінальне трактування міфологічного образу античності. Нарциса, що закохався у власне зображення, побачене у водах струмка, філософ не засуджує, як це усталилося в культурі, а схвалює на тій підставі, що відкрилася йому не тлінна подоба, а власна суть. І в чистій воді перетворився Нарцис, адже “кожен є там, де серцем сам” [22, с. 64]. Філософ зауважує, що образ Нарциса “благовістить”: Пізнай себе. Щоби бути задоволеним собою і закохатися в самого себе, варто пізнати себе. Перший крок до цього — закоханість у красу. “Не любить серце, не вбачаючи краси... Воістину блага самолюбство, якщо воно святе; гей святе, коли істинне...” [22, с. 63].

Краса в людині, наголошує філософ, — не тіло, а *серце*. Краса — це сутне, а сутнім у нас ми злиті з усім. Видима натура — лише тінь істинної людини. “Не зовнішня наша плоть, а наша думка, — то наша головна людина”, тобто “тіло духовне”. Думку філософ називає серцем, а серце — людиною [22, с. 69]. У такий спосіб утворюється триєдність: істина, добро, краса. Пізнавши в собі людину, ми здатні підноситись до усвідомлення усього в усьому, адже “істинна людина і Бог є одне і те ж” [22, с. 78]. Діалектику душі та думок філософ вбачає у такий спосіб: думки — “насіння” (джерело життя), а “рада в серці — голова наших справ”. Наведені цитування в контексті проблем естетичного захоплюють не лише образністю висловлення думки. Цікава барокова форма побудови думки, що рясніє зіставленнями, асоціаціями. Вони поєднують класичні образи культури й одночасно підносять до всезагального (сутнього), здавалось би, буденні вияви чуттєво даного світу природної предметності. Це зерно, колосок, остюк, попіл, вода, трава, пташки... У такий спосіб долається протиставлення двох рівнів побудови думки: високого (риторичні техніки) та “низького”, (буденного), доводячи, що справа — в суті, істині. Це й надає висловленій думці досконалої форми.

Сковорода глибоко осмислює *онтологію* краси, розглядаючи її не як атрибутивну рису, а як *сутню* ознаку життя. Розум людини та серце її і є

сутні ознаки. Завдяки їм людина здатна пізнавати себе саму — істинну людину в собі. У зв'язку з питанням підстав пізнання розкрито поняття критерію його істинності: лише “істинна людина” здатна в усьому побачити істину. “...Не розуміти себе самого... те ж, що втратити себе” [22, с. 67].

У діалогах наявні думки, важливі для теорії естетики у сенсі розуміння *критеріє* естетичної оцінки *художніх* явищ. Філософ наголошує на важливості розрізняти в творі мистецтва “матерію” й “ідею”: малюнок, або “пропорція і розміщення фарб”, це і є живопис, а поза тим фарба — “бруд і лише порожнеча” [22, с. 72]. Подібно, споруда — це не лише цегла та вапно. Пізнати її без плану неможливо, адже краса споруди відкривається завдяки розумінню плану, симетрії, пропорції, розміру її частин. Бачить і тварина, а *розуміє людина*, здатна співвідносити частини з цілим, бачити задум, милуватися формами, мірою і под. Цікаві міркування філософа щодо *краси музичного звучання* [22, с. 97].

Актуальним для теорії естетики є трактування співвідношення *ідеї* речі та її *чуттєвої даності*. “Як ти посмів сказати, що при розбитті черепка пропала посудина?” — запитує співрозмовника протагоніст автора. На основі численних образних зіставлень доводиться, що “головне начало вічне”, тобто ідея речі — “вічне начало”. Важливим для теорії естетики є положення стосовно відношення “розум — серце”. У гносеології первинним Г. Сковорода вважає серце, яке долає “зле насіння розуму”. Відтак *серце* — справжня, істинна людина. На цій ідеї важливо акцентувати, оскільки, з одного боку, вона вписується в загальну тенденцію культури європейського Просвітництва (спрямованість на виховання розуму та почуттів особистості); з іншого — у Сковорода вона набуває оригінальності, адже пов'язується з духовною, *внутрішньою* роботою особи: пізнання в собі людини через самозаглиблення у світ власного Я і відтак розгортання відносин зі світом з позицій людяності. Західна пізнавальна парадигма спрямована переважно на з'ясування “механізмів” пізнання і розглядає розум як “інструмент” пізнавальної здатності, чуттєвість же (серце) вважає радше гальмівним чинником. У філософії Г. Сковорода відносини “розум — серце” відкривають сенс цілісності людини: духовність її світу, причому він у взаємодії розуму та серця віддає перевагу серцю, коли йдеться про самопізнання (“Нарцис”), і розуму, коли мовиться про пізнання символічного світу культури — світу Біблії (“Діалог. Назва його — Потоп зміїний”).

Проблеми естетичної теорії Г. Сковорода розглядає в єдності етичної та гносеологічної проблематики, що утворює органічні взаємопереходи логічного й естетичного знання. Г. Сковорода належав до тих рідкісних особистостей, котрі не лише рефлексували над проблемами життя в істині, а й жили згідно з істиною.

Список літератури

1. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства: В 2 т. — М.: Радуга, 1990. — Т. 2.
2. *Бондаревська І.* Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII—XVIII ст. — К.: ПАРАПАН, 2005.
3. *Винкельман И.* История искусства древности. — М.: Изогиз, 1933.
4. *Вольтер.* Эстетика. Статьи. Письма. — М.: Искусство, 1974.
5. *Гельвеций К. А.* Об уме. — М.: ОГИЗ, 1938.
6. *Горський В. С.* Історія української філософії: Курс лекцій. — К.: Наук. думка, 1996.
7. *Декарт Р.* Страсти души // Декарт Р. Избр. произведения. — М.: Политиздат, 1950.
8. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. — М.: Худ. лит., 1980.
9. *Дюбо Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. — М.: Искусство, 1976.
10. *Испанская эстетика.* Ренессанс, барокко, просвещение. — М.: Искусство, 1977.
11. *История эстетики.* Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1964. — Т. 2.
12. *История эстетической мысли.* Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. — М.: Искусство, 1985. — Т. 2.
13. *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. — М.; Л.: Academia, 1936.
14. *Лессинг Г. Э.* Избранные произведения. — М.: Гослитиздат, 1953.
15. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978.
16. *Макаров А.* Світло українського бароко. — К.: Мистецтво, 1994.
17. *Михайлов А.* Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. — М.: Языки рус. культуры, 1977.
18. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. — К.: Мистецтво, 1981.
19. *Памятники этической мысли на Украине XVII — первой половины XVIII ст.* / Сост. М. В. Кашуба. — К.: Наук. думка, 1987.
20. *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. — М.: АГРАФ, 2003.
21. *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре. — М.: Канон-пресс; “Кучково поле”, 1998.
22. *Сковорода Г.* Пізнай в собі людину / Пер. М. Кашуби. — Л.: Світ, 1995.
23. *Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А.* Эстетика. — М.: Искусство, 1973.
24. *Юм Д.* Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1965. — Т. 2.

Запитання для самоперевірки

1. Розкажіть про здобутки природничих наук Нового часу та їх значення для мистецтва і теорії естетики.
2. Розкрийте своєрідність естетики бароко: розуміння краси, сутності мистецтва та його призначення.
3. Проаналізуйте основні ідеї естетики італійського бароко та творчий доробок її теоретиків.
4. Які основні ідеї естетики іспанського бароко?
5. Охарактеризуйте зміст поняття “естетика класицизму” та роль філософії раціоналізму в обґрунтуванні естетичних принципів класицизму.
6. Розкрийте основні ідеї естетики англійського сенсуалізму, творчий доробок у теорію естетики його найвидатніших представників.
7. Назвіть принципи, за якими Ф. Хатчесон класифікує почуття; визначте, у чому філософ вбачає об’єктивні підстави естетичних почуттів.
8. Проаналізуйте об’єктивні підстави естетичного переживання у філософії Д. Юма.
9. Назвіть визначені Е. Берком загальні закономірності естетичних сприймань.
10. Яке основне коло естетичних проблем досліджується у філософії французького Просвітництва?
11. Охарактеризуйте проблеми призначення мистецтва, сутність таланту та геніальності, природу естетичних смаків в естетиці Ф. Вольтера.
12. Проаналізуйте основні ідеї естетики О. Баумгартена. Поясніть, чому від часу О. Баумгартена естетика виділяється в особливий вид філософського знання.
13. Розкажіть про основні ідеї естетики Г. Лессінга; обґрунтуйте демократизм його естетики. Поясніть підстави критичного ставлення до естетики класицизму.
14. Що Ви знаєте про витоки та своєрідність естетики українського бароко та Просвітництва?
15. Визначте основні ідеї естетики Г. Сковороди та поясніть естетичний характер його філософської системи.

Тема 7

НІМЕЦЬКА КЛАСИЧНА ЕСТЕТИКА

- 7.1. *Класична німецька естетика: загальні закономірності*
- 7.2. *Естетика І. Канта*
- 7.3. *Естетика Ф. Шіллера*
- 7.4. *Естетика Й. Фіхте*
- 7.5. *Естетика німецького романтизму*
- 7.6. *Естетика Ф. Шеллінга*
- 7.7. *Естетика Г. Гегеля*

7.1. Класична німецька естетика: загальні закономірності

Становлення естетики як самостійної філософської науки відбувалося в другій половині XVIII — першій третині XIX ст. у Німеччині в межах класичної німецької філософії. Однак цей процес був підготовлений усім попереднім становленням естетико-мистецтвознавчих ідей, що вважали людську особистість метою мистецтва й об'єктивно утверджували її творчу здатність до свobodного формування досконалих образів. Особливе значення в становленні естетики як особливої галузі наукового знання мали здобутки англійської естетики XVIII ст., що досліджувала суб'єктивні здатності особи до чуттєвого сприймання та переживання явищ світу, закономірності творчої здатності до формування за законами краси (Шефтсбері, Хоум, Хатчесон, Юм, Берк); естетики французького Просвітництва, яка збагатила естетичну проблематику науковою теорією естетичного смаку, а також теорією художньо прекрасного та художньої творчості (Баттьо, Монтеск'є, Дідро, Вольтер).

Особливе значення мала естетика німецького Просвітництва. Вона розробляла об'єктивні підстави прекрасного, теорію естетичного смаку, художньої творчості, естетичного виховання і, зрештою, дала назву самій науці про чуттєву культуру — “естетика” (Баумгартен, Мейер, Лессінг, Вінкельман). О. Баумгартен обґрунтував чуттєве пізнання як специфічну сферу духовної діяльності, визначивши філософську науку, що досліджує теорію чуттєвого пізнання, як “естетику”. Естетика в теорії О. Баумгартена постає філософією прекрасного. Не менш важливе значення мав виражений інтерес філософії до проблем прекрасного, мистецтва, теорії художньої творчості, особливо

відчутний саме від XVIII ст. — часу, коли антропологічну проблематику починають розглядати разом з натурфілософською. Вона вписується в загальне коло актуальних проблем пошуку об'єктивних підстав здатності людини до пізнання істини та творчості за законами краси. Естетика посіла належне місце в системі філософського знання, що утворило тріаду “логіка — етика — естетика”.

У класичній німецькій філософії естетика визначилася як необхідна складова, що завершувала собою систему, постаючи необхідним поєднальним ланцюгом між необхідністю і свободою, світом природи та світом свободи. Ці питання посіли чільне місце у філософії І. Канта, Ф. Шіллера, Й. Фіхте, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, а також у творчості представників німецького філософського романтизму (брати Шлегелі, Новаліс, Шляєрмахер). Загалом у німецькій філософії виділяють дві провідні тенденції в дослідженні естетичної проблематики. Одна — зорієнтована на матеріал художньої практики, з опорою на який здійснюється розроблення питань естетики (Гете, Шіллер, частково — німецькі романтики). Інша — виводить ідеї естетики зі загальнофілософських проблем з опорою на художню практику (Кант, Фіхте, Шеллінг, Гегель).

Особливе значення в становленні естетики як самостійної науки мав *метод ідеалістичної діалектики та теорія об'єктивного ідеалізму*. На їхній основі німецька класична філософія розробила *цілісну систему* буття світу, сутнісну єдність матеріального й ідеального начал, передумовою яких є всезагальне творче начало — дух. Творчість постає всепроникною основою буття світу. Вищим її уособленням вважається людина та її свободна творчість у вигляді *художньої творчості*. У творчості дух, абсолют здійснює себе адекватніше через світ геніальної особистості-митця, що у свободній діяльності створює художньо прекрасне. Естетична теорія утверджує художню творчість як сферу справжньої свободи, а геніального митця — як ідеал людської особистості. На цій основі вдається утримувати *ідеал цілісності* культури та утверджувати творчість як істину людського буття й умову справжньої свободи. З позицій естетично-художнього ідеалу людської особистості, що класичне мистецтво зберігало та плекало упродовж історії як закономірність саморозвитку духу в суб'єкті, класична німецька естетика та філософський романтизм критикували стосунки вільної конкуренції, розкривши їх обмеженість і нівелюючий вплив на особистість. Саме німецька класична естетика є найвищим здобутком у сфері естетичної теорії.

7.2. Естетика І. Канта

Філософія І. Канта (1724—1804) започаткувала німецьку *класичну* філософію — новий етап у розвитку філософського знання. В основі “перевороту”, здійсненого І. Кантом, покладена ідея *творчої активності суб'єкта пізнання*. У другий (“критичний”, 70—90-ті роки XVIII ст.) період творчості І. Кант

розробив теоретичні засади пізнавальної діяльності, заснованої на ідеї активності суб'єкта пізнання. Естетика постає засадничою в його філософській системі, оскільки розглядається завершальною ланкою системи трансцендентального ідеалізму. В гносеології І. Канта вона є висхідною ланкою пізнавального процесу, оскільки дає “матеріал” (чуттєві сприймання) для діяльності розсудку. Останній продукує форми пізнання, оформляючи чуттєві враження, і спонукає розум на творення ідей.

Ідеї естетики І. Кант виклав у ранній праці “Спостереження над почуттям прекрасного і піднесеного” (1764); їх містить праця “Критика чистого розуму” (1781). Характер завершеної системи вони набули у праці “Критика здатності судження” (1790). Саме у його філософії вперше вибудована сутнісна єдність філософської й естетичної концепцій. Названа єдність мала певне місце в античній філософії на тій підставі, що естетичні закономірності покладалися в основу космічної цілісності буття та людського пізнання. У теорії І. Канта підставою для доведення органічності естетики в складі філософського знання є не об'єкт з його властивостями, а *суб'єкт* та його духовні структури. До основних здатностей людини І. Кант відносить: здатність пізнання (“Критика чистого розуму”), здатність бажання (“Критика практичного розуму”) та відчуття задоволення й незадоволення (“Критика здатності судження”). Відповідно, вони реалізуються наявними у людини вищими духовними структурами: розсудком, розумом і здатністю судження, котрі осягають увесь спектр можливостей людського інтелекту. Кожна зі здатностей діє в своїй сфері на підставі своїх апріорних (до досвідних) принципів: розсудок стосовно природи; розум стосовно свободи, тобто морального самоздійснення особи; рефлексуюча здатність судження — щодо виразних форм дійсності та мистецтва. У “Критиці чистого розуму”, визначаючи місце чуттєвого пізнання в інтелектуальній діяльності, І. Кант пише: “...Будь-яке наше знання починається з почуттів, переходить потім до розсудку і завершується в розумі, вище від якого немає в нас нічого для оброблення матеріалу споглядання і для підведення під вищу якість мислення” [10, с. 340]. У “Критиці здатності судження”, визначаючи здатності людської душі, філософ зазначає: вони зводяться до трьох: пізнавальної здатності, почуття задоволення і незадоволення та здатності бажання [9, с. 956]. Відтак пізнавальна здатність пов'язана з розсудком, що досліджує поняття природи та приписує їй закон; здатність бажання як вища здатність реалізує свободу з допомогою розуму; естетична здатність судження — це здатність *мислити особливе як таке, що міститься в загальному*. Саме здатність *чуттєвого пізнання* — предмет естетичного, розроблена в її закономірностях, дала змогу поєднати у цілісність усі людські здатності.

Не менш важливе значення для творення цілісності духовного досвіду мала ідея І. Канта стосовно *апріорних* форм пізнання. Вона допомогла філософу розв'язати суперечність між всезагальним й одиничним у змісті досвіду. Згідно з І. Кантом, всезагальність і необхідність суджень зумовлена апріорними формами, що мають за основу *пізнавальну здатність* суб'єкта. Відтак мета аналізу — знайти відповідні об'єкту апріорні форми судження. Щодо

сфери естетичного такою апіорною формою постає поняття “доцільність”. З приводу цього поняття І. Кант зазначає: “Доцільність природи є... особливе апіорне поняття, яке має своє походження винятково в рефлексуючій здатності судження” [9, с. 1025]. Його важливість в естетичному судженні зумовлена тим, що воно здатне емпіричні дані підвести під всезагальний закон. Тобто, почуття задоволення або незадоволення, так само, як і здатність судження, має своєю умовою декотрі всезагальні й апіорні умови, а саме — принцип доцільності. Поняття доцільності має відношення до природних явищ, наслідків людської діяльності, зокрема мистецтва. *Суть принципу* — це певна відповідність природи та нашої пізнавальної здатності.

Філософ розрізняє *два типи* рефлексуючої здатності судження: *телеологічну* й *естетичну*. *Телеологічна* здатність судження не пов’язана зі здатністю вияву цілей у самому об’єкті, а є *нашою здатністю мислити* доцільність у нашій суб’єктивній рефлексії стосовно природи. Телеологічне судження порівнює поняття “продукта природи” за тим, який він є, з тим, чим він має бути. *Естетична* здатність пов’язана з *почуттями* задоволення та незадоволення. Почуття задоволення зумовлене відповідністю форм природи нашим *уявленням* про неї.

Естетична доцільність природи, як вона постає естетичній уяві, передусе пізнанню. На основі введення понять “почуття задоволення”, “рефлексивна здатність судження”, “принцип доцільності” І. Кант вибудовує теорію естетичного як особливого типу духовного досвіду, де центральною постає проблема специфіки естетичного судження, або інакше: здатності судити про прекрасне, тобто *теорія естетичного смаку*. Причому він розмежовує поняття “естетичні судження рефлексії” й “естетичні судження почувань”, “досконалість предмета”; і “доцільність предмета”; “об’єктивно доцільне” та “суб’єктивно доцільне”. І. Кант розкриває також відмінність понять “*відчуття*” і “*почуття*”, де початковою ланкою здатності судження постає *відчуття*, зумовлене дією на органи почуттів речей і явищ об’єктивного світу. *Відчуття* — це зовнішні уявлення почуттів, а *почуття* — це суб’єктивні уявлення про предмети. *Естетичним* буде *судження*, основою якого є відчуття; воно пов’язане з почуттям задоволення або незадоволення. Так, зелені луки — об’єктивне відчуття; задоволення (приємність) — суб’єктивне почуття. Естетичне споглядання, так само як і судження смаку, не має пізнавального характеру. Задоволення, пов’язане з прекрасним, має ту особливість, що воно *свобідне від* будь-якого *інтересу* на відміну від доброго і корисного, що нерозривно пов’язані з інтересом. І. Кант утверджує *творчу* природу естетичного, оскільки почуття краси — це *внутрішній* критерій естетичного. *Вільне* милування — це справді *людська міра* відношення до речі. Як таке, воно містить ідею суб’єктивної *всезагальності*. Всезагальність постає виявом *загальнозначущого* стосовно здатності задоволення та незадоволення для кожного суб’єкта. Отже, судження смаку пов’язане лише з почуттям, що є “гармонією в грі душевних сил”. Як таке, воно — справді вияв людської творчої здатності. Свободу відношення в естетичному І. Кант утверджує як справжню підставу творчості.

Попри те, що естетичне судження має своїм джерелом не об'єктивні правила смаку, а *почуття* суб'єкта, він не заперечує певний емпіричний критерій у всіх народів відносно цього почуття і певну спільну основу в судженнях щодо *форм*, в яких нам даються предмети. Відтак, постає питання *взірці* смаку та поняття *ідеї* смаку. В зв'язку з поняттям вищого взірця, “прообразу” смаку Кант розглядає співвідношення *ідеї* й *ідеалу*. Не може бути мови про деякий взірець смаку, оскільки судження смаку — завжди творчий процес, але можна говорити про “ідею смаку”. Прообраз смаку може бути поданий не лише з допомогою понять, а й також як чуттєва даність — в одиничному зображенні. “*Ідея* означає... деяке поняття розуму, а *ідеал* — уявлення про одиничну сутність, адекватну будь-якій *ідеї*” [9, с. 1082]. Розглянувши проблему в такий спосіб, І. Кант наголошує, що *ідеал* не може бути невизначеною красою, а завжди красою *фіксованою*. Отже, трактування відношення понять “*ідея*” й “*ідеал*” в І. Канта близьке естетиці Платона. В основі суджень, згідно з І. Кантом, має бути *ідея* розуму, від якої залежить “внутрішня можливість” предмета. Тобто, не можна говорити про *ідеал* прекрасного там, де краса “привнесена”, де вона обумовлена певними цілями, зовнішніми стосовно предмета судження. Не можна говорити про красу житлового будинку, красу дерева, красу саду тощо, оскільки неможливо уявити їх *ідеал*. Адже цілі тут недостатньо *фіксовані* й недостатньо визначені. “Лише те, що має ціль свого існування у собі самому, а саме — *людина*... може бути *ідеалом краси*, так само як серед усіх предметів світу лише людство в його особі як мисляча істота може бути *ідеалом досконалості*” [9, с. 1083]. Саме *людина* як мисляча істота, здатна визначати цілі й діяти згідно з ними, може бути зображена цілком конкретно — в *чуттєвому* образі. Тобто, естетична *ідея* може набути чуттєво сприйманих форм, постаючи уособленням *родових* чеснот людства. І. Кант наголошує, що це образ, котрий природа встановила як прообраз для своїх породжень. Це, власне, *ідея* краси, а не повний її прообраз. Це *форма* всякої краси, що є умовою правильності в зображенні роду.

Ідеал можливий також як чуттєве втілення *моральних* чеснот людини у їх досконалому виявленні. Постулюючи *ідею* задоволення та незадоволення як таку, що є означенням специфіки естетичного відношення, І. Кант зауважує: “прекрасним є такий *предмет* задоволення, який спонукає судження смаку на вільну взаємодію з ним без усякого інтересу. Тобто, це висловлювання судження з приводу задоволення, яке породжує своїми якостями предмет сам по собі, без будь-яких привнесених цілей”. Саме така цілком свobodна якість почувань є підставою “*спільності* почуття”, що виникає з вільної гри нашої пізнавальної здатності. За умови наявності такого спільного почуття може бути висловлене судження смаку. Судження, яке є єдністю пізнання та переконання, з необхідністю повинно мати можливість бути повідомлюваним усім. “Всезагальна повідомлюваність почуття” передбачає спільне почуття, а відтак його можна визнати “необхідною умовою всезагальної повідомлюваності нашого *пізнання*” [9, с. 1089—1090]. На підставі сказаного філософ уводить *почуття* в цілісну систему логічних підстав і принципів *пізнання*.

Розкривши своєрідність почуттів у ставленні до свого предмета, І. Кант доходить висновку стосовно якостей останнього: “*Прекрасне* те, що пізнається без посередництва поняття як предмет *необхідного* задоволення” [9, с. 1091]. Підставою для всезагальності судження смаку І. Кант вважає чисте поняття розуму про надчуттєве.

І. Кант в естетиці виділив *два різновиди здатності судження*: поряд з уже охарактеризованою здатністю судження про *прекрасне* філософ виділяє здатність судження про *піднесене*. Судження про піднесене пов’язане з уявленням про безмежність світу й окремих його виявів. Задоволення від піднесеного більшою мірою зумовлене *кількісними* характеристиками об’єкта, а в прекрасному — *якісними*. Відмінним є ставлення наших духовних структур до прекрасного та піднесеного. Якщо краса природи сама по собі є предметом задоволення почуттів, то піднесене задіює у творення відношення ідеї розуму. В реальному світі ми можемо знайти предмет, придатний для відображення ідеї піднесеного, що живе у нашій душі, хоча піднесене стосується лише ідей розуму і не може мати відповідного собі відображення. Наприклад, вигляд бурхливого океану не піднесений, а жажливий. Душа має бути сповнена ідеї, щоби у спогляданні стихії зазнати піднесення. Відповідно, піднесене, залежно від особливостей судження про предмет небайдужості, поділяється на “*математичне*” та “*динамічне*” піднесене. Перший тип — це осягнення кількісних характеристик об’єкта; другий — піднесеність людського *духу* над масштабними виявами природних стихій. Задоволення від піднесеного пов’язане з почуттям схиляння та шанування. Це схиляння перед силою ідей розуму, що несуть образ вічного та надприродного перед силою духу, що підноситься над стихіями. Тракткування категорії піднесеного в естетиці І. Канта певним чином надихалося ідеями Е. Берка стосовно сутності піднесеного.

Важливе місце в естетиці І. Канта належить *теорії мистецтва*. Мистецтво характеризується як особливий вид творення — “через свободу, тобто через сваволлю, що покладає в основу своєї діяльності *розум* (курсив авт. — В. М.)” [9, с. 1164]. Воно відрізняється від уміння та знання, від ремесла, оскільки в усіх вільних мистецтвах дух має бути свободним. І. Кант поділяє мистецтва на “*механічні*” й “*естетичні*”. Під поняттям “механічні” мається на увазі здатність до предметного формування загалом. “Естетичні” мистецтва, в свою чергу, поділяють на “приємні” та “витончені”. Якщоприємні призначені лише для насолоди та розваги, то витончені сприяють культурі здатностей душі до спілкування між людьми. Призначення мистецтва останнього типу І. Кант вбачає не в тому, щоби давати насолоду лише відчуттям, а також і задоволення розуму. Наголосимо: саме названий тип мистецтва філософ вважає основним: “естетичне мистецтво як вишукане мистецтво є таке, яке має своїм мірилом рефлексивну здатність судження, а не чуттєве відчуття” [9, с. 1167]. У справжньому мистецтві доцільність має поставати невимусненою, тобто органічною у своїй життєвості.

І. Кант чітко *розмежовує художній геній* (“природний дар мистецтва”) і *таланти* в сфері науки: *геній дає правила*, багатий матеріал для творів мистец-

тва, хоча обробіток ідей та форма потребують вихованого школою таланту. Вишукане мистецтво — це мистецтво генія, хоча неодмінним у ньому є також “дещо механічне, що можна досягнути з допомогою правил” [9, с. 1172]. На останньому важливо акцентувати, оскільки в естетиці ірраціоналізму, що декларує свій зв’язок з естетикою І. Канта, ця ідея жодним способом не задіяна, залишена поза увагою. У цій же площині перебуває ставлення до наслідків художньої діяльності: характерною рисою ірраціоналізму є відсутність естетичного критерію оцінки мистецтва. Філософ зауважує: “Краса в природі — це *прекрасна річ*, а краса в мистецтві — це *прекрасне уявлення про речі*” [9, с. 1173]. Тут відчутний перегук з теорією мімесису Арістотеля, що простежується в такій думці філософа: “Вишукане мистецтво виявляє свою перевагу в тому, що воно прекрасно описує речі, які в природі потворні або гидкі” [9, с. 1174]. Тобто, наслідування — в жодному разі не копіювання, а творче осмислення засобами мистецтва краси природного світу (ідея краси). Думка І. Канта скеровує нас також до ідеї О. Баумгартена стосовно естетики як науки про *красу мислення*.

На підставі аналізу природи геніальності І. Кант розглядає *уяву* як продуктивну здатність пізнання. Уява створює ніби другу природу з матеріалу, що дає йому справжня природа. Властивістю генія є здатність зображення естетичних ідей.

Згідно з традицією, усталеною від часів Арістотеля, І. Кант подає *класифікацію видів мистецтва*, поділяючи їх на *словесні, образотворчі й мистецтва гри відчуттів*. Сутність мистецтва, зокрема словесного, філософ вбачає у тому, що воно не лише “провіщає гру ідеями, а... дає розсудку живлення і з допомогою уяви оживлює його поняття” [9, с. 1185]. Образотворчі мистецтва, або мистецтва вираження ідей у чуттєвому спогляданні, — це або мистецтво *чуттєвої істини*, або мистецтво *чуттєвої видимості*. В основу обох, так само як і в основу мистецтва поезії та красномовства, покладена *естетична ідея* — архетип, прообраз. Щодо мистецтва вишуканої гри відчуттів (музика та мистецтво фарб), йдеться не лише про зовнішні враження, а й про дію судження стосовно форм і гру багатьох відчуттів. Критерієм цінності твору слугує визнання його *прекрасною* грою відчуттів, тобто визнання об’єктивних якостей музичного твору як такого, що гармонізує духовні структури сприймаючої особистості.

Мистецтво дає змогу піднятися над емпіричним узагальненням і мислити більше, ніж може бути виражене в понятті. Тому воно — незамінне джерело духовної діяльності, адже переносить моральні принципи й ідеї розуму в чуттєво осяжні форми. Безконечне в ньому постає в скінченному, недосяжне стає досяжним, те, що не підлягає доведенню, постає очевидним. “Прекрасне є символ морально доброго, і тільки тому воно подобається” [9, с. 1221]. Саме ця умосяжна ідея добра, на яку звернений смак, узгоджується з нашою вищою пізнавальною здатністю, створюючи гармонію. Адже без цього між ними виникали б суцільні суперечності. На останній думці особливо наголошуємо, оскільки в поступі естетичної теорії ці ідеї філософа були зігноровані,

а натомість психологічна естетика (Фехнер, Вундт, Ліппс), мистецтвознавчий напрям (Земпер, Ганслік) абсолютизували поняття форми, поставивши його в центр естетичної теорії І. Канта. Критику естетики І. Канта, зокрема тенденцій суб'єктивізму, що мали місце в аналізі судження смаку, здійснив також Й. Гердер, який у молоді роки слухав лекції великого філософа. У трактаті “Каллігона”, написаному після публікації “Критики здатності судження”, він обґрунтував діалектику об'єктивного та суб'єктивного в судженні смаку, а також ідею одухотвореності естетично значущої форми на противагу ідеї “чистої форми” в естетиці І. Канта.

Попри критику окремих її аспектів, естетика І. Канта постає органічною складовою філософського знання як цілісної системи пізнавальних здатностей людини. Естетика І. Канта містить найґрунтовніше теоретичне доведення природи естетичної здатності людини.

7.3. Естетика Ф. Шіллера

Естетика Ф. Шіллера, на чому наголошував сам філософ, ґрунтувалася на висхідних ідеях естетики І. Канта, зокрема стосовно загальнотеоретичних проблем. Показово, що основні праці з естетики написані Ф. Шіллером у 1792—1796 рр., тобто після виходу в світ праці І. Канта “Критика здатності судження”. До основних у його спадщині належать: “Каллій, або про красу” (1792), “Про гідність і принадність” (1793), “Про піднесене” (бл. 1792—1794), “Про наївну і сентиментальну поезію” (1793). Найбільшим і найзначущішим для теорії естетики був трактат “Листи про естетичне виховання людини” (1793—1794). У мистецтвознавчих питаннях філософ дотримувався ідей просвітницької естетики, зокрема, використовував праці Й. Гердера та Г. Лессінга. Уже в ранніх критичних статтях “Про сучасний німецький театр” (1782), “Театр як моральний заклад” (1784) Ф. Шіллер, під впливом просвітителів, розглядав театр як засіб пропаганди передових ідей, джерело морального й естетичного виховання. Аналізуючи позицію Г. Лессінга, він зауважує важливість створення *національного* театру як школи виховання національних почуттів і свідомості. У дусі ідей часу критикується театр класицизму за його умовність, зокрема за канонічність форм. Натомість проголошується ідея свободи творчої особистості митця. Творчі принципи театру як аргумент вияву сили і краси людських почуттів Ф. Шіллер утверджує у драматургічних творах (“Розбійники”, “Підступність і кохання” та ін).

У статті “Про наївну та сентиментальну поезію” висловлені важливі положення щодо історичного розвитку мистецтва, ролі античної художньої спадщини для сучасного мистецтва, осмислена ідея відмінності художніх методів у мистецтві та неоднакових можливостей їх розвитку в різні історичні епохи. Зокрема, розкрито два типи художнього відображення в мистецтві: реалізм та ідеалізація (“наївна й сентиментальна поезія”). Вони розглядаються

у взаємозв'язку, оскільки у чистому вигляді перший і другий тип трапляються рідко. Окрім того, філософ вважає, що найбільше враження справляють твори, котрі поєднують названі тенденції.

Особлива увага приділена питанням природи *мистецького генія*. Ф. Шіллер наголошує: геній керується не засвоєними правилами, а здогадами та почуттями, які нав'язані Богом (божественне все, що творить здорова природа). “Лише генієві дано почувати себе як вдома у сфері невідомого і розширювати природу, не виходячи за її межі” [17, с. 256].

Важливим для теорії естетики та для розуміння своєрідності мистецтва різних історичних епох є порівняння відмінностей європейського та давньогрецького мистецтва. На думку Ф. Шіллера, вони зумовлені відмінностями ставлення до світу. Давні греки шукають людську природу в бездушному світі й бачать вплив волі навіть там, де панує сліпа необхідність, тобто їм властиве гармонійне та цілісне світобачення, що є виявом гармонії внутрішнього світу. Сучасна людина, за Ф. Шіллером, вшановує природу, здатна перейматися глибоким почуттям небайдужості до неживого світу. Це сталося тому, що “природа зникла у нас з людськості, й ми зустрічаємо природу в її правдивості лише зовні, у бездушному світі... Протиприродність наших стосунків, звичаїв та становища спонукає нас шукати у фізичному світі задоволення розбудженого потягу до істини і простоти...” [17, с. 263].

Особливості сприймання природи різними народами та культурами в різний історичний час важливі для критика, оскільки природу він вважає “єдиним полум'ям, яким живиться поетичний дух”. Його думка виявляє справжні витoki поетичної, ширше — художньої здатності загалом: вони у гармонійній злагоді між сприйманням і мисленням, що було характерним для людей давніх культур, а сучасна людина має “розірвану свідомість”. Для неї гармонія постає не реальністю, а лише ідеєю. Тому поетом буде той, хто підносить дійсність до ідеалу, або інакше — *зображує* ідеал. Тут відчутний перегук з ідеями естетики І. Канта стосовно здатності людини мати цілі й втілювати їх досконалими засобами.

Споріднене у наївній і сентиментальній поезії Ф. Шіллер вбачає у тому, що вони покликані організувати духовний світ сприймаючої особи: наївне мистецтво *дає* насолоду, оскільки сприймаючий відчуває, як діють усі сили його людськості, набуваючи завершеного втілення. Сентиментальне мистецтво *спонукає* прагнути до того, *щоби створити у собі гармонію*, тобто воно активізує людську душу, задає їй внутрішній рух [17, с. 312—313]. Саме у названій праці Ф. Шіллер уперше в історії естетичної думки застосував поняття “метод”. У межах кожного з типів художньої творчості розглядаються види та жанри мистецтва, найповніше здатні реалізувати художню ідею. Відтак саме Ф. Шіллер виявив *нерівномірність* історичного розвитку мистецтва, — проблему, що в подальшому була всебічно розкрита в “Естетиці” Г. Гегеля.

У зв'язку з відмінностями розуміння краси у наївній і сентиментальній поезії велику увагу приділяють питанням естетичного *сприймання* творів

мистецтва. За сприймання наївного мистецтва, незалежно від того, буде це форма лірична чи епічна, драматична чи описова, наше почуття буде сильнішим чи слабшим, однак “воно ніколи не буде різноманітним”, — наголошує критик. Навпаки, сентиментальний поет розмірковує над враженням, яке справляють на нього предмети; на його роздумах ґрунтується те зворушення, що його він викликає в собі й передає нам. Тобто предмет тут співвідноситься з ідеєю, і поетична сила залежить лише від цього співвідношення, а тому почуття сповнюється глибиною та величчю ідеї, підносячи сприймаючого над обмеженістю досвіду. Ф. Шіллер розглядає також проблему *краси* мистецтва, наголошуючи, що краса — “продукт” узгодженості духу і почуттів; а тому він “заціпає” одночасно всі здібності людини й може сприйматися і високо оцінюватися тільки за умови повного та вільного застосування всіх наших сил. Для цього треба мати жваве відчуття, відкрите серце, свіжий і неослаблений дух, тобто мобілізувати всю свою природу [17, с. 327]. Названу здатність філософ вважає недосяжною для тих людей, у котрих порушена духовна цілісність чи то абстрактним мисленням, чи то вузькими дріб’язковими інтересами. Ця думка набуває розгорнутого викладу, засвідчуючи, що нинішні проблеми однобічності людини, обмеженої розсудковістю ставлення до світу, були актуальні вже в часи Ф. Шіллера.

Важливою у творчій спадщині Ф. Шіллера є розробка теорії *естетичного виховання* (“Листи про естетичне виховання людини”). Як уже зазначалося у попередній лекції, ця проблема була актуальною у філософії Просвітництва. Ф. Шіллер, дотримуючись ідей просвітителів стосовно можливості вдосконалення роду людського за умови виховання розуму та почуттів, розглядає античну культуру реальним аналогом можливої цілісності й повноти людського духу. Порівнюючи стан гармонійності світу людини давніх культур і світ людини доби промислового розвитку, він вбачає причину дисгармонійності останнього у розірваності свідомості, відчуженні людини від повноти буття з довкіллям, соціумом та його духовними здобутками. У 27 “листах”, котрі утворюють трактат, послідовно розгорнуто ідею історичної невідворотності та прогресивності розпадання початкової внутрішньої цілісності людини і водночас драматизм такої ситуації. Адже людина перетворена об’єктивним плином історії на засіб для досягнення цілей зовнішньої собі мети. (Певні аспекти цієї проблеми у ХІХ ст. будуть осмислені у праці Ф. Ніцше “Еллінство та песимізм”).

На перших сторінках трактату Ф. Шіллер солідаризується з принципами філософії І. Канта стосовно підстав естетичного та морального розвитку, які мають ґрунтуватися на опануванні свідомості “моральними інстинктами” та “внутрішніми чуттями”, щоби зробити їх реальністю для себе. Актуалізація проблем моральності, на думку філософа, відсуває на другий план проблеми прекрасного та мистецтва, зорієнтованого на ідеал. Зосередження на цій проблемі актуальне вже тому, що краса та мистецтво, яке її уособлює, — справжній вияв свободи і здатне жити саме у свободі, а в сучасну йому епоху (а нині, як ми вже наголошували, така тенденція поглибилася) відбувається панування

“потреби”. “Користь, — зауважує Ф. Шіллер, — стала великим ідолом часу, якому повинні служити всі сили й поклонятися всі таланти” [17, с. 117].

Утверджуючи цінність краси для духу, Ф. Шіллер зазначає, що “осягнути свободу можна лише через красу”. Він розглядає питання про важливість гармонії в душі людини та визначає підстави останньої, зумовлені єдністю суб’єктивного духу та духу народу (об’єктивний дух). Аналізуючи грецьку античність, Ф. Шіллер наголошує: в ній розум, як би високо він не піднімався, з любов’ю вів за собою матерію, не протиставляючи себе їй. Втрату сучасною людиною моральних та естетичних чеснот, порівняно з античністю, філософ вбачає у домінуванні розсудковості, що розчленовує цілісність людського духу: інтуїтивний і спекулятивний види розсудку не лише відмежувались одне від одного, а й стали ворогами. “Дух абстракції поглинає вогонь, що повинен був гріти серце і розпалювати фантазію” [17, с. 129]. Людина покликана здійснити дві основні вимоги своєї чуттєво-розумної природи: перша прагне “абсолютної реальності”, тобто перетворення на внутрішній світ усього, що є лише формою, і в такий спосіб розгортання усіх своїх здібностей; друга має виявити сутне в людині багатство внутрішнього світу, об’єктивувати його у формуванні [17, с. 152]. Тобто, чуттєва і розумова спонуки, за умови їх творчої взаємодії, формують людську особистість або, за словами Ф. Шіллера, коли обидві спонуки “сповнилися буттям, наша людськість почала своє існування” [17, с. 181]. Така думка філософа постає методологічною засадою не лише естетичного виховання, а й формування людської особистості як цілісного та творчого суб’єкта.

Духовно-формуюча сила краси покладена в її сутності: краса — це “гармонія законів”, тому свобода, з якою асоціюється сутність краси, ґрунтується на найвищій внутрішній необхідності. Відтак людина стане справді свobodною, якщо буде розвивати обидві свої спонуки, поза цим “свободи у неї не буде”. Об’єднавчим началом чуттєвої та розумної природи людини є естетичне: “Людина чуттєва може стати розумною лише тоді, коли спершу зробиться естетичною” [17, с. 192]. Отже, свобода — наслідок особливої здатності відношення, а тому можлива лише за умови естетичного налаштування духу. Єдність названих основоположних засад духовності й цінність естетичного, найпереконливішим чуттєвим виявом якої є краса, досліджуються також у працях “Про принадність і гідність”, “Каллій, або про красу”.

7.4. Естетика Й. Фіхте

У філософській спадщині Йогана Готліба Фіхте (1762—1814) є дві праці, присвячені естетичній проблематиці — “Дух і буква філософії” (1794) та “Система вчення про моральність за принципами науковчення” (1798). Перша — полемічний трактат, спрямований проти праці Ф. Шіллера “Листи про естетичне виховання”. Однак для естетичної теорії значно важливішою була загальна філософська концепція Й. Фіхте, викладена у другій праці.

Розглядаючи ідеї “Критики чистого розуму” І. Канта, він обґрунтовує ідею *творчої сутності* пізнавального процесу. В мисленні ми надаємо існування речам поза нами, тому, коли мислимо, то тим самим створюємо власний світ. Це творення — не результат нашої сваволі, оскільки ми усвідомлюємо, що уявлення, котрі існують у нашій свідомості, не є нашим витвором. Отже, наявна у нас незбагненна спонука до мислення примушує передбачати та покладати існування відмінного від людини — від нашого Я — зовнішнього світу, тобто “не Я”. Зовнішній світ, що постає предметом нашого мислення, ми сприймаємо як наш власний стан, суттєву якість нас самих, а не як дещо зовнішнє, що існує поза нами. Зовнішній світ у його якостях виражає лише внутрішню будову нашої мисленневої здатності.

Теорія активної формуючої ролі свідомості суб’єкта глибоко вплинула на світогляд романтиків. В естетиці самого Й. Фіхте його ідея “наперед визначеності” пізнавальної здатності слугує засобом розмежування людських здатностей, що зумовлюють відмінності між мистецтвом, наукою та мораллю. Наука розвиває у людини розсудкове мислення; мораль удосконалює людське серце. Мистецтво ж забезпечує поєднання названих начал, а відтак допомагає розвитку *цілісної особистості*. Завдяки мистецтву людина буденної свідомості підноситься до усвідомлення світу не лише як певної даності, а також як до наслідку формування його згідно з ідеєю досконалості. Тобто, мистецтво навчає людину бачити світ *продуктом духу*, підносячи її тим самим до філософського розуміння дійсності. У такий спосіб мистецтво впливає на формування розсудку. Щодо моральності, то мистецтво допомагає усвідомити людину справжнім носієм краси. Нагадаємо, що ця ідея всебічно обґрунтована в естетиці І. Канта. Ідея зв’язку чуттєвості та розсудковості, моральної та пізнавальної здатності розглядається в естетиці Й. Фіхте також згідно з естетичними ідеями, висунутими Ф. Шіллером у праці “Про естетичне виховання”, хоча і в полеміці з ними.

Відповідно до ідеї І. Канта про незацікавлений характер естетичного споглядання, Й. Фіхте пов’язує цінність естетичного *споглядання форми* предмета з естетичною насолодою. Естетичне споглядання сприяє моральному вдосконаленню та розвитку мислення, оскільки воно є висхідною ланкою гармонізації духовних структур.

Аналіз мистецтва та світу творчої особистості в естетиці Й. Фіхте спрямований на виявлення *духу* художнього твору, що розглядається як внутрішній настрій художника — уособлення його “свобідної духовної творчості”. Подібно до Ф. Шіллера, Й. Фіхте розглядає мистецтво як джерело формування “цілісної людини”, адже “воно звертається не до розуму і не до серця, а до всієї душі в єдності її здібностей”. Відтак мистецтво “робить трансцендентальний погляд звичним” [8, с. 148].

Художню творчість Й. Фіхте вважає не продуктом розсудковості, а породженням природи: “Абсолютно правильне те, що художником народжується”. Справді, геніальні твори мистецтва — це породження свободи духу генія, що не потрапляє під вплив свого часу, не гониться за славою, а прагне втілити ідеал, який живить його душу та надихає на творчість.

7.5. Естетика німецького романтизму

На межі XVIII—XIX ст. в Європі розгортається широкий суспільно-культурний рух, що вплинув на всі сфери духовного життя, — *романтизм*. Він складався як своєрідне явище культури, за масштабом споріднене з Ренесансом та Просвітництвом. Принцип *універсалізму* — характерна особливість романтизму, що поєднав мистецтво, філософію та науку. Як естетичне явище романтизм характеризується синтезом художності та філософської рефлексії. Використання поняття “романтизм” у науці неоднозначне. Так, в епоху Просвітництва його найчастіше застосовували для характеристики лицарської літератури. Ф. Шлегель ототожнював його з новою поезією, на відміну від класичної (античної). Новалис вважав поняття “романтичне” тотожним поетичному загалом.

Глибоко визначив дух романтизму пізній Ф. Шеллінг, що у молоді роки був визнаним духовним главою школи Єнських романтиків: “Прекрасний був час... людський дух був розкутий, вважав для себе виправданим протиставляти всьому існуючому свою справжню свободу і запитувати не про те, що є, а про те, що можливо” [1, с. 6].

Започаткований романтизм у Німеччині, хоча першим романтиком вважається Ж.-Ж. Руссо — найвидатніший критик суперечностей суспільства вільної конкуренції, яке утверджувалося на уламках феодалізму, та провісник і співець свободи духу. Романтичний рух у Німеччині відображений у літературі, а згодом — у музиці, живопису, філософії, філології та ін. До найвідоміших “*передромантиків*”, котрі поєднували у творчості просвітницькі та нові романтичні ідеї, належали *Й. Г. Гаман* (1730—1788), молоді *Й.-В. Гете* (1749—1832) та *Ф. Шіллер* (1759—1805). Найвидатнішим теоретиком руху “штюрмерів” (рух “Бурі та натиску”, що сформувався у 70-х роках XVIII ст.) був *Й. Г. Гердер* (1744—1803) — ідейний натхненник руху та творець його естетичних принципів. Естетичні ідеї у філософії Й. Гердера суттєво вплинули на світогляд романтиків. Він висунув принцип *історичного підходу до мистецтва*. Останнє філософ вважає здобутком культури народу, а не окремих “витончених натур”. Предметом мистецтва постає *духовний досвід* народу. Народну творчість Й. Гердер вбачає джерелом виникнення всякої поезії [6, с. 447], велику увагу приділяючи доведенню історичної ролі народу в творенні *національної мови*.

У мистецтві Й. Гердер утверджує реалістичні принципи, зокрема високо підносить геній В. Шекспіра, драматургія якого, на думку критика, найбільше відповідала вимогам Нового часу. До основних проблем його естетики належить питання про *сутність і джерела краси*. Й. Гердер обґрунтовує онтологію краси: краса з необхідністю має знаходитись у живій природі. Суть краси він визначає як “просвічування, форму, чуттєве виявлення досконалості” [8, с. 566—567]. Досконалість, що в естетиці Й. Гердера розглядається як поняття, тотожне поняттю “закономірність”, досягається через узагальнення,

тобто вона постає реальною в діалектиці особливого та загального. Здатність естетичного сприймання, переживання й осмислення виразних форм дійсності, як здатність формувати досконалі художні твори, — зазначає філософ, — наслідок *історичного самостановлення* людства. Процес формування творчих умінь дійсний як діалектична єдність індивідуального та всезагального, особистісного й родового у змісті духовного досвіду та засобах його набуття.

В естетиці Й. Гете (праці: “На ювілей Шекспіра” (1771); “Про німецьке зодчество” (1773); “Просте наслідування природі, манера, стиль” (1789); “Про правду і правдоподібність у мистецтві” (1798); “Шекспір — і немає йому кінця” (1813—1816) та ін.) розгорнута теорія *романтичної творчості*, ідея *правдивості мистецтва*, пов’язана з відпрацьованим в естетиці попередніх епох поняттям “наслідування природі”. Для Й. Гете естетичним є мистецтво, що ґрунтується на “спокійному утвердженні суцього, на любовному його спогляданні”. Однак митець не копіює реальність. “Його дратує наслідування азбуки природи, читання її по складах; він винаходить свій власний спосіб, створює собі мову, щоб передати по-своєму те, що він сприйняв душею, щоб надати предмету, який він повторно зображує, власну форму, не маючи перед собою натури і не пам’ятаючи її з точністю” [8, с. 85]. Наведена думка важлива поглибленим розумінням наслідування в мистецтві, адже в ній наголошено на єдності форм природи й *ідеї* форм, що визначена талантом митця і реалізована в творі як єдність природного та духовного.

Для розвитку естетичної теорії кінця XVIII — початку XIX ст., зокрема для естетики представників німецької класичної філософії (Шіллер, Шеллінг, Гегель) важливе значення мали ідеї представників раннього, або Єнського літературного романтизму (брати Август і Фрідріх Шлегелі, Новаліс, Вакенродер, Тік) і Гейдельберзького романтизму (Клейст, Brentano, Арнім, брати Грімми), а також творчість Ф. Гельдерліна та Е. Гофмана. До Єнського гуртка у молоді роки належав також Ф. Шеллінг. Як самостійний естетичний напрям Єнський романтизм сповістив про себе в середині останнього десятиліття XVIII ст. Про живильні джерела романтичного світорозуміння зауважує один зі засновників руху Єнських романтиків Ф. Шлегель: “Французька революція”, “Науковчення” Фіхте і “Майстер” Гете були найвиразнішими тенденціями епохи” [12, с. 196]. На відміну від Просвітництва, що вважало домінуючою сферою духовного досвіду раціональне пізнання, романтизм проголошує цінність сфери *іраціонального* та суб’єктивного в духовному досвіді: почуття, фантазії, переживання, натхнення. Тобто, *романтична естетика* зосереджує основну увагу на проблемі *внутрішнього світу суб’єкта*. Програмний у названому сенсі анонімний трактат “Систематична програма німецького ідеалізму”, опублікований 1796 р. У ньому в значенні об’єднавчої розглядалася *ідея краси* в платонівському її розумінні. “...Вищий акт розуму, що охоплює всі ідеї, є акт естетичний... істина та благо з’єднуються родинними зв’язками лише в красі. Філософ, подібно до поета, має володіти естетичним даром” [3, т. 2, с. 212]. Близькі ідеї простежуємо в праці А. Шлегеля “Загальний огляд сучасного стану німецької літератури” (лекції, читані

в Берліні 1801—1804 рр.). Нагадаємо, що ця ідея відображена в естетиці Ф. Шіллера.

Об'єктом критики романтиків є надмірна раціоналізація духовного досвіду, властива Просвітництву. Зокрема, А. Шлегель зауважує просвітителям, що вони “переслідують первинну ірраціональність як непросвіченість”. Романтики починають розглядати *естетичне об'єднавчою* основою чуттєвого та раціонального у змісті досвіду на відміну від просвітителів, що такою основою вважали мораль.

Якщо для класичної поезії важливі канони прекрасного, то для поетів-романтиків вони постають лише перешкодами й умовностями. “У своєму прагненні до абсолютно виразної форми, яка безумовно і до кінця відповідає його переживанню, він (поет. — В. М.) руйнує вже вироблену форму заради нової, мінливішої та індивідуальнішої” [13, с. 136]. Мета митця — абсолютний і вільний від усіляких умовностей *вияв переживання*. Основним предметом відображення романтики вважають внутрішній світ особи в багатстві його нюансів. Останнє зумовлює *синкретизм* різних видів і жанрів романтичного мистецтва: поезії та музики; музичної поезії, музичного живопису, музичної драми і под.

На становлення естетичних ідей Єнських романтиків значно вплинула ідея надемпіричного абсолютного “Я”, що постає у філософії Й. Фіхте уособленням безсвідомих творчих начал, сконцентрованих у творчій дії. Відповідно, сенс життя реальної людини має спрямовуватися на діяльність, що полягає — у безконечному прагненні вищої, “остаточної цілі”. Романтики, дотримуючись ідей філософії Й. Фіхте, вбачали концентрованим уособленням творчих можливостей людини індивідуальне “Я” *митця*. Художня творчість, зокрема поетична, що відображала внутрішній світ митця, розглядалася вищим видом діяльності. Духовний світ поставав єдино істинним на протигагу реальному, буденному світу.

Романтична естетика синтезує філософію й естетику на ґрунті *естетичного* як всепроникного начала світу. Романтизм реконструює саме поняття “філософія”, оскільки вона стає “поетичною філософією” або “філософською поезією”, адже в ньому мова понять зливається воедино з мовою почуттів, понятійне мислення — з почуттєво-поетичним сприйманням [2, с. 264]. Романтичній філософії властива символічна навантаженість, а поезії — насичення метафізикою.

Інтерес романтизму до сфери ірраціонального зумовлений також духовною опозицією постреволюційному (Велика французька революція 1789—1794 рр.) суспільству, що утверджувало на місце духовних цінностей прагматичні. Ідеї Просвітництва, переведені в суто практичний план, компрометували розум. Реакція романтиків на згадані соціальні процеси постала у вигляді антираціоналістичної духовної позиції. Епоху об'єктивно-прекрасного мистецтва Ф. Шлегель уявляв як “велику естетичну революцію”, що мала привести людство до загального морального вдосконалення. Мистецтво романтики вважали не специфічним видом естетичної діяльності, а надавали йому

універсального значення як можливному засобу творення нової естетичної реальності на уламках старої культури. Відповідно, в основу моралі мають покладатися *естетичні* мотиви.

Згідно з романтичним уявленням, мистецтво є значущим лише тоді, коли певним способом перетворюється на дійсність. Адже романтичний митець відчуває себе не лише поетом, а й активно задіяним у творення естетичної реальності: жерцем, вождем, пророком. Поезія для нього — релігійне діяння, теургія [7, с. 137]. Ф. Шлегель вважає романтичну поезію особливим видом, єдиним, що “є чимось більшим за мистецтво і ніби поезією як такою; оскільки вся поезія в певному сенсі мала б бути романтичною” [12, с. 195]. Дослідники зауважують “естетизм” романтизму, прагнення до художнього конструювання, внесення порядку в хаос, творення нового світу всередині власного “Я” [13, с. 877].

Прагнення до втраченої цілісності буття має в романтизмі виражене спрямування на пошук *ідеалу цілісності*. Такий ідеал романтики шукають у минулому — в мистецтві *грецької давнини*. Ф. Шлегель у працях “Про вивчення грецької поезії” (1707), “Розмова про поезію” (1800) та публікаціях часописів “Атенеум” і “Ліцей” обґрунтував теорію романтичної поезії як джерела гармонізації світу, а певним взірцем вважає давньогрецьке мистецтво. “Романтична поезія — це прогресивна універсальна поезія... Лише вона може, наче епос, стати дзеркалом усього навколишнього світу, образом епохи”, — зазначає він [12, с. 194]. Інтерес до поезії був зумовлений ще й тим, що у ній вбачали попередницю філософії, релігії, мистецтва і певний концентрований вияв зв'язку між духом і буттям (Гельдерлін, Шеллінг). Новалис у пошуках ідеалу духовності звертався до ближчого минулого — *середньовічної давнини*, зокрема міфології та фольклору.

Романтизму властивий інтерес до міфології, що розглядається світом першообразів, нерозчленованою єдністю свідомості й буття. У зв'язку з проблемами міфології та поетичної мови розв'язуються також проблеми *мови та культури* як особливого способу буття людини. Ф. Шлегель висуває питання про історичний розвиток національних літератур, розрізняючи літературу як певне “ціле” і водночас як “напряма” її розвитку в “найважливіших націй”. Особливе значення для розуміння місця та ролі літератури у системі духовного досвіду мала думка філософа, що література — це “сукупність інтелектуального життя нації” [2, с. 133]. На підставі розуміння літератури як втілення духу нації, філософ зближує *історію літератури* з філософією історії. Згодом він починає аналізувати власне проблеми філософії історії (“Лекції з історії філософії”). Романтична естетика відкриває цінність *народного мистецтва* для пізнання національного духу. Інтерес до фольклору, народної творчості, що, як ми показали вище, простежується уже в ранньому романтизмі у працях, зокрема, Й. Гердера, згодом стає предметом особливої уваги гейдельберзьких романтиків (Арнім, Брентано, брати Грімм та ін). Вони схильні вважати народну творчість (пісні, казки) більшою цінністю, ніж професійне мистецтво.

Романтики шукають шляхи творення *нової міфології* як засобу подолання рефлексивної культури. Їх надихає все незвичне: величне, дивовижне, страхотливе, що здатне підносити почуття над буденним перебігом подій. Романтизм надає перевагу піднесеному над прекрасним саме з огляду згаданої підстави. Порівнюючи мистецтво та наукове знання, романтики надають перевагу першому як джерелу живлення почуттів, а до знання ставляться достатньо негативно, оскільки вважають, що воно розвіює таємницю світу. А. Шлегель у праці “Загальний огляд сучасного стану німецької літератури” зауважує, що просвітники зробили розум слугою почуттів, які, на їх думку, повинні бути не чуттєвими, а розумними. На думку критика, такий підхід працює на задоволення “скінчених” практичних потреб людини, а поза межами досягнення залишається сфера ірраціонального, де почуття послуговуються розуму. “Вони зовсім не визнавали прав фантазії й, можливо, залюбки повністю вилікували б людей від неї” [12, с. 169].

Предметом критики в естетиці романтизму стає деромантизація природи, розуміння її лише як предмета пізнання, упокорення природи людським розумом. Представник містичної романтики Новаліс в есе “Християнство або Європа”, романтичній збірці “Гімн ночі”, незавершеному романі “Гейнріх фон Офтердінген”, незакінченій філософській повісті “Учні з Саїса” та інших виробив концепцію “*магічного ідеалізму*” як синтезу природи, духу і душі. Він прагнув повернути втрачену цілісність людини (єдність духу та душі) й природи, віднаходячи взірць такої цілісності в добі європейського Середньовіччя. Філософія природи набуває у Новаліса органічного зв’язку з філософією людини, а ланцюгом їх зв’язку є історія. Об’єднавчою основою він вважає онтологічну єдність — божественність, духовність природи та людини. Звідси *естетизація природи* й ідея можливості її пізнання не лише раціональними засобами, а й містичним досвідом.

Опозиційно ставлячись до раціональної філософії та науки, Новаліс наголошує на цінності поетичного ставлення до природи: “Поет осягає природу краще, ніж розум вченого...” [12, с. 324]. Відновлення втраченого “золотого віку”, досяжне на засадах злагоджених стосунків людини з природою, мислитель бачить через діяльну працю *поетів*, адже саме їх творчість найповніше відображає дух природи, її “внутрішній розум”. Для естетичної теорії важлива ідея Новаліса щодо ролі почуттів у пізнанні природи, тобто духовному осягненні таємниць природного світу.

Зв’язок з природою в естетиці романтизму має й інший зміст. Романтизм основним предметом художнього пізнання вбачає внутрішній світ, *духовне життя особистості*. Співмірним йому є лише життя природи в безмежному розмаїтті та величі її виявів унаслідок спорідненості світу людини та світу природи — божественності обох начал.

До стійких зацікавлень романтичної естетики належить проблема *творчої геніальності та таланту*. У Новаліса поетична творчість є творенням світу в його закономірних виявах. Тому поет за об’єктивною підставою є носієм філософського духу. Він творить згідно з об’єктивною логікою життя, яке

розгортається через суперечності, щоби отримати своє гармонійне завершення. “Немає нічого романтичнішого за те, що зазвичай іменується світом та долею. Ми живемо у величезному (і в сенсі цілого, і в сенсі частковостей) романі” [12, с. 328]. Митець постає в романтичній концепції творчості по-статтю, яка надає подіям, стосункам внутрішньої логіки, доцільності, естетичної довершеності, що й робить їх людськими, тобто духовними.

Важливим у міркуваннях Новалиса є розуміння *історичного змісту* поетичного мислення. Аналізуючи творчість В. Шекспіра, він наголошує: поетика його творів увібрала все розмаїття естетичних виявів життя, аж до протилежного. В них чергуються поезія з антипоетичним, гармонія з дисгармонією, буденне, низьке, потворне з романтичним, високим, прекрасним, справжнє з уявним. У цьому полягає відмінність його творів від грецької трагедії. Геніальна інтуїція митця споріднена природі, тому мистецтво є природою, яка ніби сама себе споглядає. На цій підставі твори мистецтва можуть розглядатися спорідненими природі, адже вони є “символічними і багатозначними, простими і невичерпними, мов створіння природи”. Твір мистецтва постає продуктом геніальності митця, що віднаходить за поверхнею речей і стосунків їх прихований, трансцендентний смисл. Відтак поняття краси романтики пов’язували з творчістю — джерелом творення нового, незвичного і, в свою чергу, нове, незвичне вбачали джерелом творчості, яке надихає.

Здобутки геніальних митців слугували для філософського романтизму переконливим аргументом на користь цінності *творчої інтуїції*, здатній проникати в приховані глибини життя та створювати його цілісний, внутрішньожиттєвий образ. Це був своєрідний аргумент романтиків проти аналітичного підходу науки до природного світу, що зазнавав розчленування, руйнації властивої йому цілісності. Тому романтики вбачають у мистецтві не лише посередника між світом свободи та необхідності, а й надають йому статусу певної “верховної реальності й універсальної мови символу, що усуває обмеженість понятійного вислову” [13, с. 878].

Важливе значення для естетичної теорії мали герменевтичні студії Ф. Шляєрмахера (1768—1834). Ідеї його естетики викладені в працях “Про релігію: промови до освічених людей, серед тих, які її зневажають” (1799) та “Лекції з естетики”, читані в Берлінському університеті 1819, 1825, 1832 рр. У першій з праць осмислюється внутрішній досвід романтичної особистості, що утверджується як “нова релігія” [12, с. 210—305]. У “Лекціях з естетики” філософ висуває ідею існування *художніх здібностей* у кожній людині, але не вважає їх чимось тожним, називаючи відмінності їх за глибиною та повнотою. Цей підхід важливий тим, що вводить у коло творчого процесу світ сприймаючого суб’єкта, здатного співпереживати, а отже, створювати власний образ сприйманих творів. Відтак розширюється поняття творчості, яке не обмежується лише творчістю геніальних митців. Власне, йдеться про *герменевтичну проблематику*, що саме в естетиці Ф. Шляєрмахера вперше розглядається як універсальний методологічний інструмент за аналізу культурно-історичних, у тому числі художніх текстів.

Філософ виділяє такі елементи текстів: стиль, побудова фрази та твору загалом. Це дає змогу простежувати індивідуальну манеру митця й особливості часу творення праці. У зв'язку з проблемою інтерпретації тексту розглядаються питання зв'язку інтуїції й інтелекту, свідомого та безсвідомого. У рецептивній естетиці Ф. Шляєрмахера розкрито зв'язок свідомого та безсвідомого у творчому процесі. Філософ визначає відмінності у діяльності духовних структур творця мистецтва та сприймаючого суб'єкта. Якщо митець в акті художнього творення переважно покладається на інтуїцію, на безсвідоме, то інтерпретація твору є здебільшого свідомим процесом. Не менш цінна для теорії естетики ідея *самоцінності мистецтва* як свобідного самовияву творчого духу. Філософ вводить *критерій* цінності твору мистецтва, застосовуючи поняття “досконалість”, “завершеність”, тобто “художня переконливість”, що й утворюють поняття “прекрасний твір”. У трактаті “Естетика” досліджуються також питання видової специфіки окремих мистецтв з огляду особливостей художньої мови. Поетичну мову філософ вважає засобом найпотаємніших виявів людської душі, на відміну від буденної мови, не здатної відображати рухи душі (тому вона не об'єднує, а роз'єднує людей). Філософ поєднує в аналізі метод інтуїтивного та продуктивного припущення з компаративним методом.

Важливою проблемою з-поміж досліджуваних філософським романтизмом є проблема *романтичної іронії*. Її розвинув Ф. Шлегель, а також інші представники Єнсського романтизму (наприклад, А. Шлегель, Тік, Новалис). Основним її джерелом була філософія Й. Фіхте, перенесена Ф. Шлегелем у сферу естетичного. Сутністю іронії є ідея своєрідності *мислення* про речі. Романтична іронія є виявом суперечності видимого та сутнього в процесі естетичних суджень про явища. Ф. Шлегель вважає саме філософію “істинною батьківщиною іронії, яку можна було б визначити як прекрасне в сфері логічного” [12, с. 76]. Іронія в процесі мислення про явища виносить назовні їх внутрішню суперечливість, причому виявляється також внутрішня суперечливість *суджень* про явища. Парадоксальність, наголошує Ф. Шлегель, є неодмінною умовою, душею та принципом іронії.

Важливою для розуміння естетичних характеристик іронії є здійснена філософом її духовна градація, виокремлення її “видів”. Першою (і найголовнішою) Ф. Шлегель вважає *грубу* іронію, наявну в самій природі речей, “її справжньою домівкою є історія людства”; наступні — *витончена* і *найвитонченіша* іронії (остання наявна у поетів). Окрім цієї класифікації, зумовленої об'єктивними якостями предмета судження, вирізняють також види іронії за *естетичним* способом і характером виявлення суджень про явища: *драматичну* та *подвійну*. Окрім того, автор виділяє особливий вид — *іронію іронії* — та наводить велику кількість її модифікацій. Естетичним феноменом Ф. Шлегель вважає сам процес постійного розгортання думки через низку заперечень. Взірцем естетично досконалої іронії постає *сократівська* іронія. Для неї характерне одночасно невимушене та цілком продумане удавання.

Діалектична розробка теорії іронії здійснена також у працях К. Зольгера (1780—1819) та Жан Поля (Йоган Пауль Фрідріх Ріхтер, 1763—1825), що

розглядають іронію центральним принципом творчості. Іронія опосередковує всі протилежності, котрі утворюють художню цілісність, твір мистецтва. Це об'єктивне й суб'єктивне, реальність та ідея, життєвий матеріал й ідеал. Застосування іронії характерне для *художньої творчості* німецьких (Тік, Новалис, Гофман, Brentano), англійських (Байрон), французьких (Мюссе), російських (Пушкін, Лермонтов), українських (Шевченко) романтиків.

Романтизм розкрився як широкий духовний феномен у всіх європейських країнах і США й вплинув на всі сфери життя до середини XIX ст. Важливе значення для розвитку ідей романтичної естетики мав *художній романтизм*, що постав як особливий художній напрям, розгорнувшись у своєрідності національних культур, і відрізнявся різноманітністю художніх стилів, напрямів і шкіл. Він яскраво виявився у різних видах та жанрах мистецтва. Романтизм постав також біля витоків філософії й естетики ірраціоналізму XIX—XX ст.

7.6. Естетика Ф. Шеллінга

Ідеї естетики Фрідріха Вільгельма Йозефа Шеллінга (1775—1854) викладені у працях “Система трансцендентального ідеалізму” (1800), промові “Про відношення образотворчих мистецтв до природи” (1807), курсі лекцій з естетики, читаних упродовж 1802—1805 рр. в Єнському та Вюцбурзькому університетах (видані окремою книгою під назвою “Філософія мистецтва” вже після смерті автора — 1859 р.). Естетична теорія, як і філософія Ф. Шеллінга загалом, мала великий вплив на ранніх романтиків, зокрема на Єнську школу німецького романтизму. Його впливу зазнала також естетика Г. Гегеля.

Естетика — своєрідне завершення філософської системи Ф. Шеллінга. Перший її період характеризується як натурфілософський, другий — “трансцендентальний”, або естетичний ідеалізм, третій — “філософія тотожності”, четвертий — “філософія свободи”, п'ятий — “філософія откровення”. Автор розгортає ідею цілісності природи. Її розвиток, здійснюючись за висхідною, увінчується появою свідомого “Я”. У свою чергу, розвиток “Я” постає діяльністю, що розподіляється на *теоретичну* та *практичну* сфери. Вони є процесом розвитку свідомості від нижчих сходинок (відчуття, споглядання, уявлення, судження) до вищого рівня — *розуму*. На вищому рівні теоретичне “Я” усвідомлює себе самодіяльним, практичним “Я”, тобто *волею*. Відповідно, практичне “Я” також проходить кілька сходинок, причому в теоретичному та практичному розумі по-різному співвіднесені свідоме й безсвідоме. Центром, куди спрямовується творче “Я”, долаючи суперечності теоретичного та практичного розуму, постає *мистецтво*.

Особливу увагу Ф. Шеллінг приділяє *інтелектуальній інтуїції*, розглядаючи її як безпосереднє споглядання розумом свого предмета. Ідеї естетики Ф. Шеллінга викладені в останньому (шостому) розділі праці “Система трансцендентального ідеалізму”, де естетичне споглядання постає вищою формою

продуктивності творчого “Я”. У філософській системі Ф. Шеллінга відчутний вплив ідей І. Канта та Й. Фіхте. У мистецтві, на думку Ф. Шеллінга, творче “Я” здійснює себе в гармонії свідомого та безсвідомого начал духу. Названа діалектика характеризується так: “Зі здійсненням свободи... твір буде споріднювати свідомість його творення, з діями природи — момент безсвідомого” [15, с. 271]. Уточнюючи думку, Ф. Шеллінг пише: “Свідомі та безсвідомі діяльність мають бути абсолютною єдністю в творі, цілком так само, як це має місце в продукті органічного світу, але єдність ця здійснюється по-іншому: обидві єдності зобов’язані бути єдністю *для самого Я*” [15, с. 273]. Сформульована філософом ідея споріднена з романтичним уявленням про творчість як єдність раціонального й ірраціонального начал.

Розглядаючи суб’єктивний ідеалізм Й. Фіхте, Ф. Шеллінг долає його на користь *об’єктивного ідеалізму*. Саме на цьому ґрунті вибудована “Філософія мистецтва”, що постає завершальною ланкою філософської системи Ф. Шеллінга. В основу всього суцього в системі об’єктивного ідеалізму, згідно з Ф. Шеллінгом, покладене абсолютне, що постає в реальності як безконечне втілення Бога. Як ціле світ розпадається на ідеальний та реальний, причому в кожному світі має місце діалектика реального й ідеального, лише з тією різницею, що в ідеальному світі домінує ідеальне начало, а в реальному — реальне. Першою сходинкою реального втілення абсолюту є “вічна природа”.

Вищий вияв ідеального світу — *мистецтво*. Воно є основою єднання ідеального та реального світів, оскільки об’єктивує ідеальний світ, надаючи йому чуттєвого й індивідуального виду, подібного до цілісної природи та її вищого витвору — людини. Мистецтво бачиться завершальною ланкою розумно організованої системи. У свою чергу, завдяки творчій діяльності людини, що формує мистецтво, останнє постає в ідеальному світі своєрідним “організмом”, тобто живою цілісністю. Вона розгортається за висхідною: свідомі творчість митця постає певним аналогом неусвідомленої творчості природи. Тому в мистецтві сповна розкривається творча сутність природи. *Мистецтво* як цілісний вияв духу, на думку Ф. Шеллінга, уособлює ідеал філософії. Світ у його цілісності постає *художнім* витвором абсолюту.

Будуючи систему естетичних понять, Ф. Шеллінг дотримується закономірностей історичного розвитку мистецтва. У листі до А. Шлегеля, викладаючи власне бачення ідей естетики, Ф. Шеллінг схильний розділяти мистецтво на *емпіричне*, що є предметом теорії, і на *мистецтво як таке*, або “мистецтво само по собі”. Останнє опосередковує зв’язок філософії та мистецтва. Філософ наголошує: йдеться не про емпіричне мистецтво, а про “корені мистецтва”, які вони є в абсолютному, тобто мистецтво цілком розглядається в “містичному сенсі”. Філософа цікавить *природа творчої здатності*, зокрема питання, в який спосіб “Я” може усвідомлювати початкову гармонію між об’єктивним і суб’єктивним, або інакше: як можливе “самоспоглядання духу”. Таку можливість він пов’язує з мистецтвом. Його споглядання відкриває сутність творчості як *синтез свідомого та безсвідомого*. У творчості поєднані також необхідність (здатність розуму до пізнання) й свобода.

Характеризуючи *природу геніальності*, філософ трактує її як “наявність в людині божественного... як приклад абсолютності Бога” [16, с. 162]. Геній творить *безсвідомо*, лише задовольняючи потребу своєї природи.

Концепція художньої творчості Ф. Шеллінга використовує поняття філософії неоплатонізму: “Єдине”, “Усе”, “Еманація”, “Абсолют”. У згаданому листі до А. Шлегеля автор зауважує: “Я буду виводити Єдине та Усе у формі й образі мистецтва. Легко зрозуміти, що універсум, перебуваючи в абсолютному в сенсі органічного цілого, так само перебуває в ньому і як художнє ціле, і як твір мистецтва. Музика, словесність, живопис — усі мистецтва, як і мистецтво загалом, мають своє власне буття в абсолютному” [16, с. 12]. Форма, що допомагає, згідно з Ф. Шеллінгом, виявити “Все в Усьому”, — це можливість розкрити абсолютну єдність “у двох фокусах” реальної протилежності *зображального* та *словесного* мистецтв. Перше він вбачає уособленням реального, друге — ідеального начал. У кожній з “єдностей у собі” Ф. Шеллінг розглядає *ідеальну* протилежність античного та нового мистецтва. Тут відчувається вплив естетики Ф. Шіллера, зокрема праці “Про наївну і сентиментальну поезію”. Зрештою, він прагне ідею кожного окремого мистецтва розглянути у її сутності як дещо *абсолютне* [16, с. 13].

Послідовне розгортання ідеї універсальної творчості, що заснована на об’єктивних засадах і відкриває розуміння світу як творчості за законами краси, зумовлює особливе значення трактату Ф. Шеллінга — як явища *філософської естетики*. Світ він бачить цілісним, конструюючи його з допомогою категорій “ідеальне” та “реальне”, “суб’єктивне” й “об’єктивне”, “свобода” та “необхідність” і под. В основу цілісності покладена ідея абсолютного як нерозрізненої тотожності названих протилежностей. Розгортання їх у природі у вигляді потенцій матерії (реальність) і світла (ідеальність), інтегруючись, зрештою, утворює єдність сутності та форми, котрі постають у природі визначеною цілісністю у вигляді організму. Отже, у взаємодії протилежностей ідеального та *реального* в *реальному* постає життя у безлічі його виявів, засвідчуючи сутність реальності як утвердження абсолюту в безмежності його творчих можливостей.

Нерозрізненість ідеального та реального в *ідеальному*, згідно з Ф. Шеллінгом, виявляється через мистецтво [16, с. 80]. За ступенем наближеності до абсолютної ідеї мистецтво є вищою потенцією ідеального світу. Мистецтво Ф. Шеллінг вважає вищим за філософію на тій підставі, що воно звернене до *цілісної людини*. Крім цього, воно старше за філософію, яка зародилась з поезії й у майбутньому має, так само, як інші науки, повернутися до неї. У системі естетичних ідей Ф. Шеллінга наявна також думка про зв’язок релігії та мистецтва на тій підставі, що не можливо “довести релігію до справжнього об’єктивного вияву інакше, ніж засобами мистецтва”.

Центральною проблемою естетики Ф. Шеллінга є проблема *прекрасного*. У системі діалектичних зв’язків реального й ідеального світів потенціям цих світів відповідають три ідеї: істина, добро, краса. Краса й істина — діалектичне єдине, так само, як краса та добро. На перетині багатства діалектичних

зв'язків дійсності, котрі відображаються в діалектиці категорій, щоразу виникає поняття краси [16, с. 81].

Оскільки мистецтво розглядається вищим виявом абсолюту, а суттю останнього є краса, то сенс мистецтва — чуттєве втілення ідеї краси.

Аналізуючи діалектику кінцевого та безкінцевого, Ф. Шеллінг розкриває відмінності відображення в мистецтві прекрасного та піднесеного, виявляючи їх в аспекті кількісних характеристик [16, с. 163]. Єдність реальності й ідеалу філософ вважає всепроникним началом світу, що є об'єктивацією ідеального в реальному. Відповідно, *мистецтво* — найадекватніший засіб об'єктивації — набуває в естетиці Ф. Шеллінга об'єктивно необхідного характеру як завершальна ланка руху сходинками досконалості. Саме в мистецтві *краса* набуває вищого, досконалого вияву. Ф. Шеллінг обґрунтовує також ідею мистецтва як явища *історичного* та розкриває його закономірності. Етапи його історії постають сходинками руху від загальної цілісності міфологічного періоду до конкретних видів і конкретних художніх феноменів, тобто від загального до особливого. Предметом надзвичайної уваги філософа є антична грецька міфологія як цілісна форма свідомості. “Міфологія є необхідна умова і перший матеріал для всякого мистецтва” [16, с. 105]. Саме міфологію він вважає “світом першообразів”, першим загальним спогляданням універсума, основою філософії, моральної філософії зокрема. Як зазначають дослідники, “Шеллінгова теорія міфології стала початком нової епохи у вивченні цього явища” [11, с. 114]. Загальна тенденція історичного руху мистецтва, згідно з Ф. Шеллінгом, є рух від чуттєвого до духовного, поступове піднесення духу над матерією. Згодом така ідея буде розгорнута в “Естетиці” Г. Гегеля.

Поняття прекрасного, що є умовою існування мистецтва, Ф. Шеллінг вбачає наслідком таких смислоформуючих чинників, як *символ* та *образ*. Він наголошує, що зображення абсолютного в особливому (чуттєва даність ідеї) “можливе лише в символічній формі” [16, с. 106], а *символічний* характер є сутністю мистецтва.

Не менш важливим формуючим началом мистецтва постає *образ*. Згідно з Ф. Шеллінгом, образ — це синтез реального й ідеального. Внутрішня життєвість в її конкретності й символічній наповненості є характерною особливістю художнього образу.

Цілісність естетичної системи Ф. Шеллінга досягається тим, що вона вибудовується на єдиному фундаменті, яким постає *абсолют*. Він — джерело ідей, безпосередня першопричина й основа всякої краси. Відповідно, мистецтво в цій системі є *зображенням першообразів*. Світовий дух, втілюючись у формі кінцевого, здобуває свою чуттєву явленість як діалектична єдність об'єктивного та суб'єктивного, свободи та необхідності. Як таке мистецтво є *самоспогляданням абсолюта*.

На основі діалектичних зв'язків кінцевого та безкінцевого, ідеального й реального Ф. Шеллінг здійснює *класифікацію видів* мистецтва, котрі, постаючи певною цілісністю, всебічно розкривають самовияви абсолюту. Їх

поділяють на два паралельних ряди: ідеального та реального, що відповідно конкретизуються як поезія (ідеальне) й образотворчі мистецтва. Останні, за Ф. Шеллінгом, у свою чергу, поділяють на музику, живопис, пластику, поезія — на епос, лірику, драму. Характеристика окремих видів мистецтва в праці Ф. Шеллінга слугує своєрідним взірцем філософсько-естетичного й естетико-мистецтвознавчого аналізу.

7.7. Естетика Г. Гегеля

Завершальною ланкою в творенні системи філософського знання в межах німецької класичної філософії є естетика *Георга Гегеля* (1770—1831). Естетика у філософії Г. Гегеля постає необхідною складовою саморозвитку духу, а тому проблеми естетичного наявні у “Феноменології духу” (1807), щоправда, ще у нерозгорнутому вигляді, у “Філософії духу”, а завершеної системи вона набуває в “Лекціях з естетики” (1835—1838). Окремі аспекти проблеми досліджуються у “Філософській пропедевтиці”, “Філософії історії”, “Філософії релігії”, “Історії філософії”.

Починав Г. Гегель як представник “критичної філософії” під впливом ідей І. Канта та Й. Фіхте (трансцендентальний ідеалізм). Відтак він, під впливом Ф. Шеллінга, починає дотримуватися позицій об’єктивного (“абсолютного”) ідеалізму.

У “Феноменології духу” естетика розглядається в межах “релігії як усвідомлення абсолютної сутності взагалі” поряд зі свідомістю, самоусвідомленням, розумом і духом [4, с. 461]. Аналіз сходження духу через самоусвідомлення проходить необхідні етапи, щоби, зрештою, набути стану, коли він постає “духом і знає себе як усю істину та реальність” [4, с. 467]. *Усвідомлення* — це процес руху свідомості, де першою сходинкою є усвідомлення духом себе у формі споглядання себе як чуттєвої вірогідності, “форми безформності” (етап невизначеності). Скажімо, таким є сприймання сходу сонця поза творенням образу об’єкта. Другий етап — сходження до творення *форми* об’єкта, що тим самим є породженням “Я”, тобто пов’язане з процесом самоусвідомлення. На цьому етапі відбувається поглиблення *поняття духу*, оскільки свідомість створює уявну репрезентацію буття для себе у *формі об’єкта*. Найвищою сходинкою на другому етапі є *формування*, де дух постає як *майстер*. Відбувається самоусвідомлення духом себе через *предмет формування*; здійснюється поділ на буття-в-собі, тобто на *матеріал* формування і буття-для-себе, тобто самоусвідомлення себе в праці. Реальним наслідком процесу є *об’єктивізація духу*; у витворі самоусвідомлення досягає рівня “знання про себе”. Зовнішню реальність майстер перетворює на форму, яка “має душу”. З органічних форм, підпорядкованих формам мислення, розвиваються різні види мистецтва (способи об’єктивізації духу).

Саме на другому етапі самоусвідомлення духу, коли він усвідомлює себе у формі “скасованої природності, або ж у формі Я”, має місце зв’язок релігії

та мистецтва, що, за характеристикою Г. Гегеля, є “художня релігія”, “релігія як мистецтво”. Тут дух “підноситься до форми Я” і сам породжує таку форму. Філософ показує історичні форми такого породження. У процесі діяльності, внаслідок сконцентрованості загального духу в окремій індивідуальності, те, що належить субстанції, митець “цілком віддає своєму творові”. Надати йому завершеності він може лише повністю зрікшись своєї одиничності. На етапі, доки цього не відбулося, твір ще не постає наслідком самоусвідомленої діяльності митця, а тому його не можна розглядати як такий, що має душу. Адже справжня творчість — це явище самоусвідомлення духом себе, що об’єктивується у творі. Поза цим має місце роздвоєння у творі визначеності *діяльності* та “*буття-реччю*” (буття в сенсі речі), адже єдності їх не відбулося. Хоча можливе те, що “зачудована юрба вшановує твір як дух, що є його сутністю” [4, с. 481—482]. Адекватніший спосіб об’єктивації божественної сутності, наголошує Г. Гегель, — “мова, існування, яке безпосередньо є усвідомленою екзистенцією”. У ній існують водночас плинність і універсально-комунікативна єдність багатьох “Я”; це душа, що існує як душа.

Виділяючи “релігію як мистецтво”, Г. Гегель показує, що в ній постать Бога набула свідомості, а отже, й одиничності.

Пройшовши етапи “природної” та “художньої релігії”, де він виявляв себе красою та моральністю, дух вступає в стан усвідомлення втрати знання про себе — втрати як субстанції, так і “Я”. Це страждання, виражені в словах: “Бог помер” [4, с. 508]. *Раціональне мислення* підносить істини абсолюта до простих *ідей краси та добра*. На цьому етапі розкривається не подолана духом суперечність між чуттєвою (індивідуальною) й абстрактною (всезагальною) сторонами свідомості, що не дозволяє досягти наступної сходинки — релігії одкровення. Релігія як мистецтво завершується і повертається до себе. Аналіз ідей “художньої релігії” в межах проблеми феноменології духу важливий тим, що засвідчує: становлення низки ідей естетики Г. Гегеля відбувалося уже в ранній період творчості.

“*Лекції з естетики*” Г. Гегеля містять систематичний курс естетичного знання, що постає в загальній системі його філософії одним з етапів саморозвитку ідеї. В основу аналізу естетичної проблематики, як і всієї філософії, Г. Гегель вкладає *діалектичний метод* і *систему об’єктивного ідеалізму*. Позиція об’єктивного ідеалізму, обґрунтована філософом у “Феноменології духу”, конкретизується в теорії естетики як поняття *втілення духу* в формі дійсності. Тобто *загальне* у досвіді набуває чуттєво осяжних форм свого виявлення. Як зазначають дослідники, “тепер не дійсність відображається у формі знання, а навпаки, ідеї втілюють себе у формі дійсності й тим самим набувають відмінне від себе самостійне існування, ніби причинно обумовлюють реальність” [11, с. 178].

Поняття “абсолютного духу” — духовної субстанції виявляє себе у людській свідомості у вигляді сходження духу щаблями досконалості. Загальною тенденцією, що дає змогу простежувати саморозвиток духу, є *міра конкретності* ідеї всезагального. Першою сходинкою постає *суб’єктивний дух* (у формі

вияву індивідуального досвіду); другою — *об'єктивний дух* (досвід суспільного життя, історії); третьою — *абсолютний дух* (пізнання духом себе). Це вища сходинка його розвитку. Тут абсолютний дух має на меті зробити себе своїм предметом і виявити для себе свою сутність, тобто реалізуватися у властивій йому свободі та безконечності. На цьому етапі (у формі абсолютного духу) він, у свою чергу, послідовно сходиться до абсолюту свідомості у формах мистецтва, релігії, філософії. Причому, це не паралельний ряд, а зміна форм розкриття й усвідомлення змісту духовного досвіду в русі через заперечення заперечення, де істина постає у формах споглядання (мистецтво), уявлення (релігія), поняття (філософія).

Мистецтво в естетичці Г. Гегеля уперше розглядається як один зі ступенів *самоусвідомлення* людства, один зі способів *відношення* до світу. Це етап *чуттєвого* вияву ідеї у вигляді художньо прекрасного. *Абсолютний дух* об'єктивує себе у мистецтві чуттєво осяжним способом — у формах прекрасного, також рухаючись шаблями досконалості. Тобто, процес саморозвитку духу в формах мистецтва — це історичний процес становлення самосвідомості, що має висхідний поступальний характер. Загальною його закономірністю є рух свідомості від конкретно чуттєвого до всезагального у змісті досвіду. Водночас у межах конкретних етапів його становлення типовим є зворотний процес: рух свідомості від загального до особливого. У мистецтві, яке є першою сходинкою саморозвитку абсолютного духу, має місце рух від абстрактних уявлень про абсолютні цінності життя до конкретизації їх у мисленні й образах. Відповідно, виокремлюється сфера дослідження саморозвитку духу в естетичному відношенні до світу. Вона характеризується як вияви істини в прекрасному. Згідно з Г. Гегелем, мистецтво — це сфера, де дух *свобідно* споглядає себе.

Предмет естетики Г. Гегель визначає як “художньо прекрасне”, що перебуває *посередині* між безпосередньою чуттєвістю та думкою, яка належить сфері ідеального [5, с. 44]. На думку Г. Гегеля, найточніше відображає зміст науки естетики визначення “філософія мистецтва”, або “філософія художньої творчості” [5, с. 7]. Призначення естетики він вбачає у тому, щоби синтезувати здобутки мистецтвознавства на основі філософських узагальнень, утримуючи ідею розвитку художньої свідомості як цілісності розвитку духу в межах невідчужених, чуттєво-образах форм його буття, згідних з ідеєю прекрасного. Її місце в системі філософського знання об'єктивно визначене тим, що естетика досліджує закономірності художньої творчості як *свобідного* втілення всезагальних істин духу поряд з релігією та філософією з тією відмінністю, що навіть найпіднесеніші предмети мистецтва втілює в *чуттєві* форми, наближаючи їх до природи та характеру її (природи. — В. М.) виявів, до відчуттів і почувань [5, с. 14]. Згадаємо принагідно, що тут Г. Гегель дотримується позиції І. Канта і романтиків, котрі вважали мистецтво сферою свободи самовияву творчих можливостей духу.

Г. Гегель здійснив якісно нове осмислення сутності мистецтва в аспекті розуміння діалектики чуттєвого та раціонального, ідеї та образу, ідеального

та реального. Назване коло проблем стало предметом аналізу в естетиці Ф. Шіллера (в контексті ідеї наївного та сентиментального мистецтва), Ф. Шеллінга (ідея діалектики ідеального та реального в мистецтві). Г. Гегель вважає мистецтво предметом естетики саме тому, що воно є “*продуктом думки*”, здатної проникати в глибини надчуттєвого світу, звільняючись від влади поцейбічного, від чуттєвої дійсності в її плинності. У цьому розриві з одиничністю та випадковістю явищ дух народжує мистецтво, де *безпосередня чуттєвість* дійсності звільнена від *випадковості*, сформована у духовну цілісність свободою мислячого пізнання. Відтак твори мистецтва відображають *істинне*: внутрішньоодоцільну життєвість, а не видимість, тобто не чуттєву дійсність в її скінченності та випадковості.

Звернемо увагу на визначені філософом об’єктивні підстави існування істини в чуттєвих формах: “Лише певне коло і певний ступінь істини можуть знайти втілення у формі художнього твору. Для того, щоб ця істина могла стати справжнім змістом мистецтва, необхідно, щоб у її власному визначенні містилась можливість адекватного переходу в форму чуттєвості” [5, с. 16].

Така здатність розглядається як *історичне явище*, оскільки з плином часу думка та рефлексія обігнали чуттєво-образну повноту бачення світу. Стосовно сучасного йому світу, то Г. Гегель вважав його несприятливим для художнього розвитку, адже культура має рефлексивний характер, і художник, перебуваючи всередині цього рефлексуючого світу та його стосунків, не в змозі абстрагуватись від умов сучасного життя.

Діалектичний метод дає змогу показати об’єктивну необхідність історичного розвитку мистецтва, що постає в системі Г. Гегеля необхідним етапом саморозвитку абсолютного духу. Відтак мистецтво — це об’єктивно необхідний ступінь самостановлення духу, що продукує себе як єдність духу і матерії, або як дух, що втілює себе в матеріальних, чуттєво даних формах. Діалектика ідеї й образу, змісту та форми в мистецтві визначається Г. Гегелем у такий спосіб, що мистецтво і його твори постають витворами духу, а отже, самі мають духовний характер, хоча художнє зображення і вбирає в себе чуттєву видимість, одухотворюючи чуттєвий матеріал [5, с. 19].

У вступі, що містить методологію аналізу сутності мистецтва і простежує закономірності його історичного розвитку, особлива увага зосереджена на поняттях “*ідея*”, “*прекрасне*”, “*ідеал*”, “*образ*”. Усупереч романтикам, котрі заперечували можливість пізнання прекрасного, оскільки воно недоступне понятійному мисленню, Г. Гегель не лише розмежовує прекрасне в природі та художньо прекрасне, а й показує їх взаємозв’язок. Прекрасне постає наслідком втілення духу в матерії природи, тому *природа одухотворюється*, а *дух опредметнюється*, постає чуттєво осяжною реальністю.

Метод, що дає змогу пізнати сутність прекрасного, згідно з Г. Гегелем, — це виділення предмета дослідження з “*конечної дійсності*”. Не заперечуючи прекрасне в природі, філософ зауважує обмеженість його виявів у зв’язку з відсутністю в природній красі внутрішнього розгортання, адже це чуттєва,

матеріальна форма, що не містить внутрішніх відмінностей. Тому, наголошує Г. Гегель, ідеал, який не можна знайти в природі, можливий лише в мистецтві. Відтак предметом аналізу в естетиці Г. Гегеля стає *художньо прекрасне*, або *ідеал*. Така позиція близька до бачення І. Канта, який уперше сформулював проблему, наголосивши, що ідеал прекрасного можливий лише в мистецтві.

Предметне, в тому числі й художнє, формування постає в естетиці Г. Гегеля необхідною умовою самоусвідомлення духом себе. Через предметність він об'єктивується, розкриваючись мірою властивої йому досконалості. Естетичне відношення відображає інтерес до світу в одиничному, неповторному існуванні з огляду його самоцінності. “Всезагальна потреба в мистецтві виникає з розумного прагнення людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, уявляючи його як предмет, в якому вона пізнає своє власне “я” [5, с. 38]. Характеризуючи підстави досконалості розгортання духу в чуттєвих формах мистецтва, філософ наголошує на специфічному способі, в який існує *істина* в мистецтві. Вона постає як *художньо прекрасне*, або чуттєве розгортання ідеї, що переходить до дійсності й постає в ній у безпосередній єдності ідеї та образу. “Ідея... як *художньо прекрасне* є ідея з тією специфічною властивістю, що вона є індивідуальною дійсністю, або інакше, вона є індивідуальне формування дійсності, що має специфічну властивість виявляти себе через ідею” [1, с. 79]. Ідея як дійсність, що отримала адекватну своєму поняттю форму, є *ідеал*. Звернемо увагу: Г. Гегель наголошує на важливості *ідеї* як формуючого начала в прекрасному.

Закономірність розвитку мистецтва в історичному поступі характеризується зростаючим домінуванням ідеї над образом, ідеалу над чуттєво-матеріальним способом його втілення. Умовою його досконалості завжди постає свобідна взаємодія ідеального та реального, чуттєвої форми та духовного змісту. Тому зміст і форма в мистецтві взаємно проникають, утворюючи духовне ціле, причому кожен конкретний художній твір має бути всередині себе внутрішньо завершеним, індивідуально неповторним, конкретним цілим.

Взаємодія ідеї й образу в мистецтві — явище історичне, що має специфіку розгортання у поступі духу щаблями поглиблення змісту всезагального й об'єктивації його в мові мистецтва. У мистецтві дух проходить *три* основні форми саморозвитку, що є трьома стадіями в розвитку художніх форм. Це, відповідно, — *символічне* (мистецтво Сходу), *класичне* (античне) та *романтичне* (мистецтво християнського світу). Всюди *змістом* мистецтва є *ідея*, а його формою — *чуттєве, образне втілення* [5, с. 75]. За Г. Гегелем, існує *три* типи відносин між ідеалом і його чуттєвим втіленням у матерії мистецтва. Відтак прекрасне в мистецтві постає сукупністю особливих форм і ступенів. *Перша* (початкова) форма характерна *невизначеністю ідеї*, а тому не має тієї індивідуальності, якої вимагає ідеал. Абстрактність *ідеї* визначає, в свою чергу, невизначеність, абстрактний характер *образу*. За приклад Г. Гегель наводить запозичену з природи абстрактну визначеність для характеристики певного всезагального смислу, скажімо, “лев символізує силу”. Перший тип відносин ідеї й образу філософ характеризує як *символічну* форму. На

цьому етапі, оскільки відсутня гармонія ідеї та образу, властива художньо прекрасному, сприйнятливішою для характеристики мистецтва постає категорія “*піднесене*”. Особливістю художніх явищ як піднесених є невідповідність, неспівмірність ідеї (духовного начала) та способу її художнього втілення. Тут простежується зв’язок з трактуванням змісту піднесеного в естетиці І. Канта. До конкретизації проблеми піднесеного у зв’язку з символічним типом мистецтва Г. Гегель повертається також, характеризуючи окремі види мистецтва Давнього Сходу.

Друга форма — класична. Її особливістю є “вільне адекватне втілення ідеї в образі, що уже належить їй відповідно до її поняття” [5, с. 83]. На думку Г. Гегеля, саме у цій формі мистецтва існує повна *відповідність* ідеї та образу, що визначає завершеність ідеалу і дає змогу його споглядати як досягнутий. Класична форма мистецтва постає справжнім уособленням прекрасного. Тобто у класичній формі мистецтва має місце та єдність, коли *духовне* є справді *внутрішнім*. Носієм ідеї духовності, причому не абстрактної, а індивідуально визначеної, постає *людський образ*. Уперше саме так сформулював розуміння ідеалу прекрасного в мистецтві І. Кант. Г. Гегель розгорнув і поглибив розуміння зв’язку ідеї й образу в класичному мистецтві. Відчутний також вплив романтизму, що вбачав у класичному мистецтві взірць художньої досконалості, визначений ідеалом особистості доби античності. Духовність цілком виявляє себе в античному мистецтві в одиничному людському образі.

Третя форма мистецтва — романтичне мистецтво — знімає завершену єдність ідеї та її реальності й знову повертається, хоча й на вищому рівні, до відмінності та протилежності цих сторін [5, с. 84]. Особливістю романтичного мистецтва є втілення *всезагального* — *внутрішнього духовного життя* в такий спосіб і такими засобами, що воно постає основним матеріалом мистецтва. Розглядаючи романтичне мистецтво як “піднесення мистецтва над самим собою”, Г. Гегель наголошує, що воно зберігає себе як мистецтво, перебуває всередині сфери власне мистецтва, але переходить на вищий щабель адекватності втілення духу як власне духу. “...На цьому щаблі предмет мистецтва становить *свобідна конкретна духовність*, що в сенсі *духовності* повинна постати в явищі *внутрішньому духовному оку*” [5, с. 86]. Однак насправді, зауважує філософ, ідея й образ у романтичному мистецтві розмежувалися і постають неспівмірними саме тому, що ідея як дух та душевне життя має набувати завершеності всередині себе, а тому не піддається адекватному втіленню в матерію образу. На цьому етапі дух, здійснивши себе в чуттєвих формах, об’єктивно переходить до наступної вищої сходинокі — релігії, а згодом — до філософії.

У межах кожної з історичних форм здійснення духом себе в діалектиці ідеї та образу Г. Гегель розгортає також аналіз *багатства художніх форм* через видову специфіку мистецтва. Мистецтва розглядаються з огляду генези їх видових особливостей та своєрідності вияву назовні, а також особливостей твору мистецтва як художнього цілого і под.

Естетика Гегеля — найвище досягнення естетичної теорії. Вона не лише підсумовує здобутки попередніх етапів у розвитку естетичного знання, а й містить цілісну історію художнього розвитку людства як історію становлення чуттєвої культури, що постає необхідним етапом духовного самостворення людства.

Список літератури

1. Берковський Н. Я. О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма: Сб. ст. — М.: Искусство, 1971.
2. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. — М.: Наука, 1978.
3. Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет: В 2 т. — М.: Мысль, 1970.
4. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу. — К.: Основи, 2004.
5. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969—1971. — Т. 1.
6. Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. — М.: Наука, 1977.
7. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977.
8. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М.: Изд-во Академии художеств, 1962. — Т. 3.
9. Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.
10. Кант И. Критика чистого разума // Соч.: В 6 т. — М.: Мысль, 1964. — Т. 3.
11. Лекции по истории эстетики / Под ред. проф. М. С. Кагана: В 4 кн. — Л.: ЛГУ, 1974. — Кн. 2.
12. Мислителі німецького романтизму / Упоряд. Л. Рудницький та О. Фешовець. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
13. Наливайко И. М. Романтизм // Всемирная энциклопедия. Философия. — М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2001.
14. Рассел Б. История западной философии. — К.: Основи, 1995.
15. Шеллинг Ф. Дедукция произведения искусства вообще // Литературная теория немецкого романтизма. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
16. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
17. Шиллер Ф. Эстетика. — К.: Мистецтво, 1974.

Запитання для самоперевірки

1. Назвіть праці І. Канта, в яких викладені ідеї естетики, та місце естетики у філософській системі І. Канта.
2. Проаналізуйте основні поняття естетики І. Канта: “судження смаку”, “прекрасне”, “ідея краси”, “ідеал краси”, “суб’єктивна всезагальність в естетичному”.
3. Визначте підстави, на яких І. Кант включає почуття у цілісну систему принципів пізнання.
4. Розкрийте зміст поняття “естетична здатність судження” в естетиці І. Канта.
5. Розкажіть про погляди Ф. Шіллера на художньо прекрасне, на призначення мистецтва, на природу художнього генія.
6. Яке розуміння підстав художньої творчості, природи мистецтва, зв’язку мистецтва і природи, призначення художньої творчості в естетиці романтизму?
7. Розкрийте поняття “романтична іронія”, визначте її найсуттєвіші естетичні якості.
8. Проаналізуйте поняття абсолюту в естетичній системі Ф. Шеллінга.
9. Назвіть праці Г. Гегеля, в яких порушуються проблеми естетики.
10. Розкрийте історичний характер мистецтва в естетиці Г. Гегеля, діалектику художнього розвитку та його об’єктивні підстави.

Тема 8

ЕСТЕТИКА ХІХ—ХХІ СТ.: ЗАКОНОМІРНОСТІ РОЗВИТКУ

- 8.1. *Загальні закономірності естетики Новітнього часу*
- 8.2. *Естетика класичного реалізму*
- 8.3. *Естетика ірраціоналізму*
- 8.4. *Естетика позитивізму*
- 8.5. *Естетика ХХ ст.: загальні закономірності*
- 8.6. *Естетика радянського періоду*
- 8.7. *Естетика постмодернізму*

8.1. Загальні закономірності естетики Новітнього часу

Естетика ХІХ—ХХІ ст. характеризується величезним багатством тенденцій, які досягають багатоманітності художнього життя та розмаїття підходів до осмислення місця й ролі мистецтва в суспільстві. Домінуючою є тенденція втрати цілісності духу в його зорієнтованості на ідеал, що було типовим для класичної естетики. Не менш характерна втрата ідеї творчості як діяльності формування художньо довершених мистецьких творів. Останнє зумовлює втрату критерію творчості та мети творчого процесу: загублена здатність до такої визначеності формуючих умінь, яку І. Кант характеризував не просто як оригінальність, а як *художньо досконалу оригінальність* [15, с. 1169—1170].

“Творча свобода” — поняття, що зазнало в культурі Новітнього часу профанатії, адже було зведене до свавілля. Втрата естетичних критеріїв творчості спричинила виведення мистецтва поза межі діяльності, вище призначення якої — формування культури переживаючого ставлення людини до світу, розширення духовних зв’язків зі світом у формах досконалості. Індивідуалізм практики зумовив крайній *суб’єктивізм* творчості, що в теорії естетики відображено в ідеї спонтанності художнього процесу, його цілковитої недетермінованості. Визначальною ознакою розвитку естетичної теорії постає *еклектизм методологій*, хоча домінуючою тенденцією є *позитивізм* [18, кн. 3, ч. 1, с. 13]. Позитивізм відіграв у теорії естетики значну роль, оскільки дослідницька увага впродовж певного часу спрямовувалася на з’ясування

природи естетичної здатності з опорою на досягнення науки в дослідженні механізмів сприймання, уяви, пам'яті, розсудку. Однак домінування позитивістського підходу призвело до втрати естетичного критерію творчості, спричинило розрив естетики з ідеалом художньої досконалості як мети мистецтва.

Характерним для науки аналізованого періоду стало протиставлення естетичного й художнього досвіду, зокрема внаслідок того, що в естетиці модернізму, а особливо в постмодерні вони надто розмежувалися. Художність, тобто ціннісна визначеність духовних феноменів, стала другорядною, а провідне місце посіло *естетичне*, розуміння якого зосереджене на одному аспекті, що абсолютизується. Це збудження чуттєвості як такої, безвідносно до естетично визначених засобів (але саме за умови їх естетичної визначеності чуттєвість постає духовним феноменом). Тому акцентується на крайніх — шокуючих — формах її виявлення: позахудожніх і позаморальних. Естетичне вдалося до послуг ринкової культури, збуджуючи інстинкти пожадливості, агресивності, статеві інстинкти і под. Дослідники культури Новітнього часу характеризують її саме як *ринкову культуру* з відповідною активізацією механізмів впливу на “споживача”. “З погляду естетики, — зазначає Т. Адорно, — *novveaute* є результатом історичного розвитку, привласненою мистецтвом торговельною маркою споживчого товару, завдяки якій художні твори вирізняються з завжди однакового асортименту, корячись потребі збільшувати вартість капіталу...” [1, с. 36].

Не претендуючи на вичерпність аналізу, розглянемо *провідні* напрями в естетиці названого періоду та *найтиповіші* підходи до осмислення ідей естетичного. Попри велике розмаїття напрямів, правомірно виділяти найпоширеніші та впливові. Це, з одного боку, естетика *класичного реалізму* (в межах і під її впливом розвивалися також принципи естетики критичного реалізму, пізнього романтизму та неоромантизму, соціалістичного реалізму). З іншого боку — це численні напрями, котрі відображають зростання тенденцій суб'єктивізму в філософії й естетиці, скажімо, естетика *іраціоналізму, модернізму та постмодернізму*, що зазнали відчутного впливу естетики іраціоналізму; естетика *позитивізму, філософії життя, екзистенціалізму*. Спільними рисами цих напрямів є містицизм, суб'єктивізм, песимізм (риси естетики К'еркегора, Шопенгауера, Ніцше), формалізм (естетика Гербарта). Особливою лінією у розвитку науки постає естетика *радянського періоду*, що послуговувалась класичною традицією, зокрема німецькою класичною філософією у дослідженні проблем естетичного й естетикою критичного реалізму. Провідною у сучасній науці є естетика *постмодернізму та художня практика* цього напрямку.

8.2. Естетика класичного реалізму

Аналіз проблем естетики Новітнього часу доцільно розпочати з естетики *класичного реалізму*, безпосередньо пов'язаної з усією попередньою класичною традицією в поглядах на природу та призначення мистецтва, його місце у суспільному житті. Естетика класичного реалізму становилася в 20—50-х роках XIX ст. у країнах Західної та Східної Європи, набуваючи у згаданий період провідного значення і зберігаючи вплив до середини XX ст. Тоді ж виникла й почала утверджуватися естетика ірраціоналізму. У 30-х роках цього ж століття була започаткована естетика *позитивізму* з низкою її відгалужень.

Поняття “класичний реалізм” з'явилося у першій половині XIX ст. щодо мистецтва й естетики, які використовували кращі надбання естетики попередніх епох і сягали філософських глибин у розумінні соціального життя, психології особистості, витоків людських стосунків і закономірностей їх вияву. Естетика класичного реалізму — не просто етап зрілості реалізму, а явище *усвідомлення* естетичною теорією законів суспільного життя, відносин особи і суспільства, законів психічного життя людини. У XX ст. за напрямом закріпилося поняття “критичний реалізм”. Однак остання назва звужує естетичні орієнтації мистецтва, що розгортає світ людського життя незрівняно ширше, ніж це дає змогу зробити заперечний принцип. Класична естетика — *філософія* художньої творчості, яка аналізує закономірності життя з опорою на здобутки соціальних та гуманітарних наук. Естетика *класичного реалізму*, саме так визначаючи свої принципи, наголошує на зв'язку з провідною орієнтацією естетичної теорії впродовж усього періоду її історії. Дотримуючись згаданої традиції, започаткованої античністю й розгорнутої в добу Відродження та Просвітництва, в німецькій класичній естетиці, *класичний реалізм* поглиблює погляд на природу людини та призначення мистецтва у суспільному житті. Водночас естетика класичного реалізму позбавляється просвітницьких ілюзій стосовно природної доброчесності людини та можливості суто виховними засобами подолати соціальне зло й удосконалити суспільне життя. *Класичний реалізм* поглиблює поняття *реальності*, розглядаючи її виявом *закономірного* в соціальних відносинах, не обмежуючись розумінням реальності лише як міжособистісних взаємин людей та випадковостей зіткнення характерів. Величезний здобуток напряму — інтерес до *внутрішнього світу* особистості, що зумовлює психологізм художньої творчості.

Як *естетичний напрям* класичний реалізм становився і розвивався під впливом суперечностей соціального життя. Він зосереджував увагу на аналізі закономірностей взаємин особи і суспільства та відносин людини з собою самою в умовах руйнації цілісності життя. Науковий аналіз соціальних стосунків поєднаний у ньому з вимогою художньої переконливості зображення суперечностей життя. Правомірно естетичну теорію та художню практику класичного реалізму розглядати як *свідомий історизм*. Вагома роль у визначенні формулювання нових естетичних принципів зв'язку мистецтва з реаль-

ністю належала ідеям І. Канта про людину як основний предмет мистецтва, про мистецтво як вияв свободи творчості; ідеї Г. Гегеля стосовно історичності художнього процесу та закономірного характеру відображення самостановлення духу людства у формах художньо прекрасного. На формулювання естетичних принципів нового мистецтва вагомий вплив мала ідея Ф. Шіллера про два типи художності, які визначалися в поняттях “реальне” й “ідеальне”. Естетика класичного реалізму використовує художню практику *критичного реалізму* (друга половина XIX — кінець XIX ст.). *Гуманізм* є домінуючою тенденцією естетики та художньої практики напряму.

Естетика класичного реалізму поставала двома шляхами. По-перше, ідеї її визначалися в статтях митців, котрі формулювали основні принципи мистецтва на основі власного досвіду осмислення закономірностей художньої творчості; по-друге, — в естетичній теорії, яка творилася під впливом ідей революційного демократизму та наукового соціалізму. Достатньо сказати, що найвидатніші художні таланти, котрі поставали уособленням *національного* духу народів і виразниками його ідеалів, були представниками класичного реалізму. Синтез філософської рефлексії над буттям та художньої образності втілення естетичних ідей мовою мистецтва — характерні ознаки мистецтва класичного реалізму вже в період становлення цього напряму, зокрема для таких його відомих представників, як О. де Бальзак (1799—1850), Стендаль (Анрі Бейль) (1783—1842) у Франції; Ч. Діккенс (1812—1870), У. Текерей (1811—1863), Ш. Бронте (1818—1848) в Англії; О. Пушкін (1799—1837), М. Лермонтов (1814—1841), М. Гоголь (1809—1852) в Росії; Т. Шевченко (1814—1861) в Україні.

Поняття “реалізм” стосовно мистецтва й естетики, зорієнтованих на людину як основний предмет художнього пізнання, формувалося в естетиці впродовж 30-х років XIX ст. Важливим був доробок *німецьких* митців слова. Книга Л. Вінбарга “Естетичні подорожі” (1834), що містила критику романтичної школи та посвяту “Молодій Німеччині, а не старій”, дала не лише назву новому угрупованню митців — “Молода Німеччина”, а й стимулювала на пошук нових естетичних підходів до художньої творчості з опорою на реальне життя. Важливе значення для становлення поняття “реалізм” і формулювання його естетичних принципів у цей період мала творчість Г. Бюхнера. Він виступив з критикою ідеалізації і в романтиків, і у Ф. Шіллера, зазначаючи важливість соціальної проблематики в мистецтві. Важливим доробком в естетику нового напряму стала філософська та літературно-критична творчість Г. Гейне, що критикувала реакційні тенденції в естетиці романтизму й утверджувала плідні ідеї цього напряму. Поглибленню естетичних принципів реалізму сприяла діяльність лівих гегельянців. У журналі “Щорічник м. Галле” (1839) був опублікований маніфест “Протестантизм і романтизм”, що не лише відмежовував новий напрям від романтизму, а й містив вимогу активної *тенденційності* літератури та служіння її справі свободи.

Становленню *естетики* класичного реалізму сприяла творчість представників *французької* літератури та мистецтва. *Гюстав Курбе* у “Передмові до каталогу виставки Курбе 1855 р.” виклав маніфест творчості нового напряму,

декларуючи ідею *свободи* художньої *творчості* та право митця на правдиве відображення ідей своєї епохи. “Я... хотів, вивчивши повністю традицію, здобути осмислене і незалежне почуття своєї власної індивідуальності. Знати, щоб могли, — така була моя думка. Бути в змозі передавати звички, ідеї, образ своєї епохи згідно з моєю оцінкою; бути не лише живописцем, а й людиною, тобто створювати живе мистецтво — така моя мета” [24, с. 245]. Поглиблює висловлену думку виступ Г. Курбе на з’їзді бельгійських художників 1861 р.: “Основа реалізму — це заперечення ідеального... Романтичне мистецтво, так само як і класична школа, було “мистецтвом для мистецтва”. Сьогодні, згідно з останніми даними філософії, навіть у мистецтві потрібно мислити і не дозволяти почуттю перемагати логіку” [24, с. 245—246]. Звернемо увагу в наведеному вислові на слова “заперечення ідеального”. Йдеться не про заперечення ідеального як способу буття дійсності у мистецтві — бутті в системі ідеальних художніх образів. Митець заперечує *ідеалізацію* як принцип підходу до зображення життя. Не менш важлива для естетики класичного реалізму така думка митця: “Реалізм за сутністю — мистецтво демократичне” [24, с. 246]. На початкових етапах становлення класичний реалізм поєднував принципи глибинного осмислення суперечностей соціальної дійсності з романтичними поглядами на людину та можливості вдосконалення життя.

Особливе значення в розумінні естетичних принципів класичного реалізму мала праця *Оноре де Бальзака* “Передмова до “Людської комедії” (1842), де міститься *естетичний маніфест* нового мистецтва. Однією з вихідних його тез була думка: “Література — це відображення суспільства”. Сповідуючи суспільство про свій задум створити цілісний образ суспільного життя, О. де Бальзак надихається природничо-науковими дослідженнями, котрі розкривають цілісний образ природного життя. Письменник наголошує, що для здійснення задуму йому “необхідно було вивчити основи або спільну основу цих соціальних явищ, уловити прихований смисл величезного накопичення типів, пристрастей і подій” [13, с. 614]. Письменник прагне також осмислити принципи людської природи і віднайти те, “в чому людські Суспільства віддаляються чи наближаються до вічного закону, до істини, до краси” [13, с. 615]. Діалектичність підходу до художнього процесу та його предмета — суспільства й людини — якісна особливість аналізованого естетичного напрямку. *О. де Бальзак* визнає суперечність світу людини та людських стосунків, однак не вважає ситуацію фатальною: “Я не вірю в безконечне удосконалення людського суспільства, я вірю в удосконалення самої людини”. Передмова містить низку специфічно естетичних ідей, пов’язаних з художньою досконалістю творів мистецтва та критеріями її визначення. Якісна відмінність названого підходу полягає в тому, що митець прагне *дослідити закономірне* у житті людства, тоді як раніше зображували окремі людські типи або конкретні сторони життя.

Не менш важливими для естетичної теорії були думки *О. де Бальзака* про різні *типи* літератури (“літературні школи”). Критик поділяє їх залежно від

відношення образу й ідеї, ідеалу та форми. На цій підставі вирізняються такі наявні типи художнього формування: “література ідей”, “література образів” і школа синтезу названих підходів — література класичного реалізму (щоправда, в О. де Бальзака це поняття відсутнє, натомість вжито неточне — “літературний еклектизм”). Характеризуючи позитивні риси названих шкіл, він віддає належне “мистецтву ідеї”, тобто здатності митців утримувати в художньому формуванні загальну ідею, що й надає творові цілісності. У “літературі образів” зазначена як цінна поетичність художньої мови. У літературі, яка синтезує обидва підходи, є обидві позитивні риси названих типів [13, с. 623]. З огляду на відмінності розуміння сутності мистецтва критик вводить уточнювальні поняття: “класики” та “романтики”. Поняття “класика” він пов’язує з “літературою ідей” і застосовує його не лише до митців минулого, а й власної творчості та декого зі сучасників. Не менш важливі для розуміння естетики класичного реалізму думки письменника про природу творчої геніальності, поняття “художньої правди”, призначення мистецтва в суспільстві та роль митця в суспільному житті.

Плідні естетичні ідеї містяться в критичних статтях *Стендаля (Анрі Бейль)*. Це дослідження з історії музики (“Життя Гайдна, Моцарта і Метастазіо”, 1815); історії живопису (Історія живопису в Італії”, 1817); полемічна праця проти класицизму (“Расін і Шекспір”, 1823 — ч. 1; 1825 — ч. 2). Естетичні погляди Стендаля формувалися під впливом естетики Просвітництва, що визначило оптимістичний погляд на людину: віру в безмежність її можливостей і прагнення щастя. Останнє розглядається основною спонукою людської діяльності. Призначення мистецтва він вбачає у тому, щоб викликати *співпереживання* героям і заохочувати людину прагнути до щастя. Естетичні ідеї, обґрунтовані в літературно-критичних працях, письменник послідовно втілював у художній творчості.

Естетичні принципи нового напрямку в *англійській* літературі й художній критиці утверджували Дж. Рескін (1819—1900), Ч. Діккенс, У. Текерей. До найважливіших праць Дж. *Рескіна* належать “Сучасні художники”, “Художній вимисел: прекрасне і потворне”, “Англійське мистецтво”, “Мистецтво і дійсність”, “Лекції про мистецтво” та ін. Провідним у його естетиці є принцип *художнього реалізму*. Важливе значення для культурології мала ідея про необхідність дослідження мистецтва у поєднанні з філософією, соціологією й у взаємодії різних видів мистецтва. У його працях обстоюється думка стосовно важливості у мистецтві *художньої ідеї*, міститься критика буржуазного суспільства, зорієнтованого на суто матеріальні цінності та ворожого справжній красі й духовності мистецтва. Критик розмежовує поняття “мова мистецтва” і “зміст, або ідея твору”, щоб показати залежність останнього від задуму, яким надихався митець. “Не спосіб зображення, а те, що зображується, чи то в живопису, чи в мові визначає, зрештою, велич митця чи поета” [13, с. 854—855]. У контексті сьогодення актуально звучить думка про важливість художньої ідеї, оскільки за відсутності її у творі людина здобуває більшу приємність від споглядання природних речей, аніж безпомічних зусиль

художника. Висновком авторських міркувань є така думка: "...Чесно кажучи, задоволення, яке ми отримуємо від мистецтва, пов'язане так чи інакше з інтелектом" [13, с. 856]. Тобто, цінність мистецтва критик бачить не лише в досконалості художньої форми, а й у досконалості змісту твору, що потребує інтелектуальних зусиль суб'єкта сприймання. У працях Дж. Рескіна висловлені цікаві думки про поняття "наслідування" та його зв'язок з поняттям "правда". Він зазначає, що ідея *наслідування* є складним поєднанням ідей правди з ідеями краси й естетичного відношення. Актуально звучать у наш час думки стосовно зв'язку мистецтва та моралі. Саму можливість існування мистецтва вчений узалежнює від рівня моральності, "інакше мистецтво не може існувати". Мистецтво "проникає у свідомість тих, хто в моральному сенсі вже здатний підпорядкуватися його впливу" [13, с. 867]. Психічне здоров'я людини критик цілком слушно узалежнює від її здатності любити красу.

Естетичні ідеї *Чарльза Діккенса* висловлені на сторінках художніх творів, а програмне оформлення отримали в "Передмовах" до його романів "Пригоди Олівера Твіста" і "Життя та пригоди Ніколаса Нікльбі". Основний їх мотив — показати, що предметом художнього зображення мають право бути не лише витончені теми та високі герої. Правда життя, розкрита мистецтвом, має наочно показати справжній масштаб злиднів, жалюгідне існування представників "злочинного світу". Відкрити правду — "означає спробувати зробити дещо надзвичайно важливе, що може принести користь суспільству". Письменник у художній правді вбачає вагомий засіб удосконалення суспільства та моральності людини.

Вагомий внесок у становлення естетики класичного реалізму зробила *російська* революційно-демократична естетика та мистецтво критичного реалізму. Естетика цього напрямку започаткована творчістю О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, а в критиці — працями В. Белінського (1811—1848), О. Герцена (1812—1870). Продовжилась у працях з естетики М. Чернишевського (1828—1889), критичних статтях М. Добролюбова (1836—1861), Ф. Достоевського (1821—1881), Л. Толстого (1828—1910), А. Чехова (1860—1904), В. Стасова (1824—1906) та ін. Характеру цілісної системи російська естетика XIX ст. набула у творчості В. Соловйова (1853—1900), естетична позиція якого є синтезом ідей естетики класичного реалізму й ірраціонального досвіду.

Свідома демократична світоглядна позиція стала вихідним принципом естетики російського класичного реалізму. *Віссаріон Белінський* чітко розмежовує так звану правду *факту* й *сутність* речей і явищ, наголошуючи, що у пізнанні варто виходити не з фактів, а з *ідей*. Вихідними у розумінні сенсу художнього процесу він бачить принципи філософії та естетики Г. Гегеля, зокрема саморозгортання абсолютної ідеї в чуттєвих формах мистецтва [4, т. 1, с. 287]. Основне завдання мистецтва критик вбачає у відображенні *закономірного* — воно постає загальноцінним завдяки геніальності митця, який відкриває його суспільству. Через свою особистість, силою таланту митець надає реального образу своєму часові, відкриває сутнісні засади його буття.

Взірцем такого типу творчості В. Белінський вважає драматургію В. Шекспіра [4, т. 1, с. 335]. Він наголошує на важливості філософського осмислення закономірностей дійсності (природного, соціального й особистісного світу) та відображення його в мистецтві адекватними художніми засобами. Така єдність дає змогу естетичній ідеї здобути реальне життя, постати у вигляді ідеалу художньо прекрасного. З позицій єдності глибинної ідеї та художньо довершеного її втілення віднаходиться *критерій* цінності мистецтва, зокрема творчості геніїв національної культури.

В. Белінському належить обґрунтування ідей зв'язку *народного* та *національного* в художній творчості, природи геніальності й детермінації творчості змістом національного життя. Критик відкриває відносну діалектику форми і змісту мистецтва: відносну незалежність *форми*, оскільки вона зумовлена рівнем таланту митця, тобто є суб'єктивною здатністю, а *зміст* має об'єктивний характер. “*Зміст* дає поету життя його народу, отже, гідність, глибина, обсяг і значення цього змісту залежить прямо й безпосередньо не від самого поета і не від його таланту, а від *історичного значення життя його народу*” (курсив авт. — В. М.) [4, т. 3, с. 44.].

В. Белінський диференціював *рівні таланту* з огляду можливостей таланту і генія впливу на суспільство. Талант характеризується як “частковість” і “винятковість”, а геній — *уособлення духу* нації. “Ім'я генія — мільйон, тому що в грудях своїх він носить страждання, радощі, надії та прагнення мільйонів. І ось у чому полягає всезагальність його ідей та ідеалів: вони стосуються всіх, вони всім потрібні, вони існують не для вибраних, не для тієї чи іншої верстви, а для всього народу, а через нього — і для всього людства” [4, т. 3, с. 131]. Серед актуальних проблем, що постійно простежуються у міркуваннях критика, — проблема впливу літератури та мистецтва на духовне життя нації, її моральне здоров'я.

В естетичній спадщині *Олександра Герцена* для української національної культури особливе значення має аналіз творчості М. Гоголя. Актуальне питання про приналежність М. Гоголя чи то до російської, чи до української культури чітко прояснює саме дослідження спадщини відомого письменника О. Герценом. Філософ наголошує на “малоросійському” походженні письменника і з великою повагою до історії та культури народу зауважує укоріненість у ньому дух волелюбності та поваги до власної історії. Саме цей дух увібрав видатний митець [7, с. 134—135]. Творчість письменника критик поділяє на два періоди, якісно відмінні за характером. Перший — серія “справді прекрасних картин, що зображують мораль, звички і природу Малоросії, — картин, сповнених веселості, витонченості, живості й любові” [7, с. 135]. З переїздом М. Гоголя з України в середню Росію змінюється тон його творчості: “все в душі його стає темним, похмурим, ворожим...” “Комедія Гоголя “Ревізор”, його роман “Мертві душі” — це страшна сповідь сучасної Росії”, — зазначає критик [7, с. 135]. Відкривається очевидне: М. Гоголь — українець: потворність російської самодержавної бюрократичної машини він побачив саме тому, що дивився на неї відсторонено, *ззовні*.

Видатним теоретиком естетики класичного реалізму в Росії був *Микола Чернишевський*. В. Зеньковський визначив естетику М. Чернишевського як “естетичний гуманізм” [11, с. 140]. В. Соловйов, оцінюючи дисертацію М. Чернишевського “Естетичне відношення мистецтва до дійсності” (1855), назвав її “першим кроком до позитивної естетики”. Філософу імпонувала наріжна думка праці М. Чернишевського стосовно цінності *реальної* краси, тобто піднесення краси реальності над красою в мистецтві. Посилаючись на естетику Ж.-Ж. Руссо та Л. Фейербаха, М. Чернишевський доводить, що дійсність вища за мистецтво, вона — джерело краси. Художня краса стосовно дійсності — лише частина її, причому похідна. Поняття краси М. Чернишевський формулює цілком афористично: “Прекрасне є життя”; “Прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким має бути воно згідно з нашим поняттям...” [34, с. 72]. На думку В. Зеньковського, естетика філософа, завдяки ідеї примату реальної краси над художньою, відкривала нові перспективи для філософської естетики. Естетичний гуманізм М. Чернишевського містить ідеї релігійного імманентизму, які значно вплинули на естетичні пошуки митців і філософів у ХХ ст., а також наближаються певними аспектами до естетики В. Соловйова та Ф. Достоевського [11, с. 140].

Естетичній проблематиці присвячені також праці філософа “Критичний погляд на сучасні естетичні поняття”, “Піднесене і комічне” та ін. У них поглиблено тлумачиться низка понять, висловлених у дисертації, зокрема поняття краси: “Вияв ідеї в окремій чуттєвій істоті є прекрасне... Ідеєю предмета зветься сутність його в тому вигляді, в якому вона виявляється в дійсності; ідеєю предмет визначається до найменших подробиць, адже без цілком визначених деталей не існує предмет у дійсності. Тому світ ідей і, отже, світ прекрасного починається лише зі сфери життя” [34, с. 221]. Естетична позиція М. Чернишевського щодо примату краси реального світу над художньою красою відкривала *нові перспективи* для філософської естетики. Його естетичний гуманізм впливав на естетику В. Соловйова.

Володимир Соловйов — найвидатніший представник російської філософської естетики, творчість якого синтезує здобутки філософського ідеалізму в європейській та російській філософії, та ідеї “естетичного гуманізму” М. Чернишевського, зокрема ідею первинності природної краси. Естетичну спадщину В. Соловйова поділяють на два періоди. Перший (1877—1883) пов’язаний із трансцендентальною дедукцією категорії прекрасного й осмисленням проблеми символу (“Філософські начала цілісного знання”, “Критика абстрактних начал”, “Читання про Боголюдство”, “Три промови на спомин Достоевського”). У другий період (1889—1900) аналізується розмаїття виявів прекрасного в природі й у духовній сфері, передусім, у мистецтві (“Краса в природі”, “Загальний смисл мистецтва”, “Перший крок до позитивної естетики”, цикл статей про поезію О. Пушкіна, Ф. Тютчева, А. Фета та ін).

Дослідники творчості В. Соловйова (Є. Трубецької, В. Зеньковський) зазначають, що естетичні погляди філософа практично не змінювалися впродовж життя. Формулюючи теорію цілісного знання, В. Соловйов вважає його

справжньою метою здійснення вищих людських цінностей: істини, добра та краси, тобто їх справжнє перетворення в життя. Розв'язуючи проблеми здійснення універсуму знання і цінностей, В. Соловйов змушений вдаватися до утопічних теоретичних побудов. Основою духовного преображення — теургії — філософ вважає красу. *Краса природи*, де панує упорядкованість, — початкова ланка (тут відчутний вплив естетики М. Чернишевського). Вищий її вияв — *краса мистецтва*, завдання якого — не в повторенні, а в продовженні художньої справи, започаткованої природою. Мистецтво має стати “важливою справою”, а саме — “глибоко і сильно впливати на реальний світ”. Характер впливу він вбачає у тому, що “естетично прекрасне повинно вести до *реального покращення дійсності*” [30, с. 351]. Художню творчість В. Соловйов розглядає як містичний акт, адже його мета — “спілкування з вищим світом через внутрішню творчу діяльність” — теургія [30, с. 152]. Філософ наголошує: “...У людському житті художня краса є лише символом кращої, хвилинна веселка на темному тлі нашого хаотичного існування” [30, с. 352]. Естетика природи розглядається як крок до досягнення філософії мистецтва.

Основним в естетиці В. Соловйова є поняття “здійснення пізнаної істини”, на основі якого відкривається зміст його естетичної теорії, що не зазнавала жодних суттєвих змін упродовж усього періоду творчості філософа. Пізнання істини досягається розумом, але *здійсненна істина* означає втілення *всезагального* сенсу світу. Висловлюючи думку стосовно краси та її місця в духовному преображенні світу (теургічна естетика), філософ зауважує: “Хай сама краса незмінна; але обсяг і сила її здійснення у вигляді прекрасної дійсності має багато ступенів...” [30, с. 352—353].

Завдання духовного удосконалення та естетичної організації дійсності В. Соловйов покладає на *мистецтво*, дія якого — внутрішнє упорядкування суцього, засіб об'єктивації ідеї *всєдності*. Сутністю процесу є реалізація ідей краси. Краса постає основною категорією естетики і ширше — гносеології В. Соловйова. Ідея преображення світу за законами краси в естетиці В. Соловйова виводиться з двох основних постулатів: по-перше — принципової *цілісності* естетичного об'єкта, по-друге — *ціннісної* природи естетичного предмета. Тобто, естетичний — це завжди внутрішньоцілісний предмет і ціннісний за сутністю.

В естетиці В. Соловйова, що ґрунтується на ідеї *цілісного* знання, органічним постає зв'язок морального та прекрасного. Важливе значення у його гносеології та естетиці посідає проблема символу, що розглядається на основі поняття “ідея”. Остання — не лише формальна єдність духу, розуму та душі. Вона також осмислена в образі дійсної тотожності матерії та форми, тобто живої істоти, особистості. Метафізичний варіант платонівської символічної міфології набуває в естетиці В. Соловйова глибоко особистісний зміст. Естетика філософа впливала на становлення естетики російського символізму (Мережковський, Бєлий та ін.), російської релігійної естетики (Бєрдяєв, Булгаков і под.).

В Україні естетика як самостійна наукова дисципліна утвердилася завдяки працям професора Харківського університету *Івана Кронеберга* (1788—1838). Питанням історії естетики присвячені трактати: “Афоризми”, “Історичний погляд на естетику”, “Матеріали з історії естетики” тощо. У праці “Історичний погляд на естетику” досліджується історія поняття “наслідування” та його двоїсте розуміння: перше — запроваджене Арістотелем і означає “наслідування природи”, друге — пов’язане з естетикою наслідування взірців і характерне для класицизму. І. Кронеберг віддає належне Г. Лессінгу, який полемічним талантом зруйнував мистецтво “наслідування взірців (класицизм. — В. М.), проклавши шляхи демократизації художньої творчості” [28, с. 229—385]. Автор розрізняє “теорію вишуканих мистецтв” (тобто мистецтвознавство) й “естетику”. Остання охоплює “всі явища вишуканого в усьому світі”. Розвідка “Матеріали з історії естетики” аналізує історію становлення естетичної теорії в Німеччині від О. Баумгартена до Ф. Шеллінга. Вона засвідчує не лише прекрасну обізнаність автора з класичною німецькою естетикою, високий фаховий рівень викладу теорії, а й єдність історичного та теоретичного аналізу естетичної проблематики.

Становлення революційно-демократичних принципів естетики в Україні пов’язане з творчістю *Тараса Шевченка*. У наступні десятиріччя вони розгортаються у творчості І. Франка (1856—1916), Лесі Українки (1871—1913). Певний доробок у демократичну естетику здійснили М. Коцюбинський, І. Нечуй-Левицький та ін. Важлива роль належала естетичним ідеям професійних філософів, культурологів, мистецтвознавців: М. Гроту (1852—1899), Д. Овсянико-Куликовському (1853—1920), О. Потебні (1833—1891), М. Драгоманову (1841—1895) та ін.

Естетичні ідеї Т. Шевченка формувалися під час розквіту мистецтва “натуральної школи” та критичного реалізму в літературі й мистецтві. Роздуми щодо мистецтва містяться в літературних творах письменника (“Музикант”, “Художник”, “Прогулянка з задоволенням і не без моралі”), листуванні, а також у “Журналі” (“Щоденник”). Коло проблем, що цікавить митця, — вплив мистецтва на суспільне життя та виховання особистості; можливості окремих видів мистецтва у виховному процесі, зокрема значення сатири в удосконаленні моралі, звичаїв, питання творчого натхнення та його джерел і под. Оригінальна його трактовка поняття “свобода художньої творчості”: “Мені здається, що вільний художник настільки ж обмежений оточуючою його природою, наскільки природа обмежена своїми вічними, незмінними законами. А спробуй цей вільний творець на волосину відступити від вічної красуні природи, він робиться боговідступником, моральною потворою...” [35, с. 128]. Т. Шевченко віднаходить об’єктивний критерій художності мистецтва: краса природного світу слугує мірою естетичної доцільності формуючих умінь. Чітко розмежовуючи художньо-творчий процес і механічне слідування натурі, в листі Б. Залеському Т. Шевченко протиставляє митця-творця митцеві-копіюсту. Положення другого він вважає нещастям і пише: для себе “я боюся і думати” про таке.

Видатним теоретиком естетики був *Іван Франко*. Його естетична спадщина ще мало досліджена. Геніальному письменнику, поетові, філософу, соціологу, мистецтвознавцю, фольклористу (а це лише частина наукових зацікавлень національного генія) належить чимало праць з теорії й історії літератури, театру, музики, фольклору та ін. І. Франко — автор теоретичного трактату з естетики “З секретів поетичної творчості” (1898), йому належить обґрунтування естетики як самостійної науки та *методології* мистецтвознавчих наук. Велику увагу в естетичній спадщині він приділяв питанням формування духовного світу особистості засобами художньо прекрасного, дослідженню цінності мистецтва як особливого типу духовного досвіду, своєрідності художньої мови мистецтва, суспільній функції мистецтва і под. Яскраво виражена особливість естетики І. Франка — *демократизм*. Він обстоює ідейність, реалізм і народність мистецтва. У статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” порушена важлива проблема зв’язку інтернаціоналізації “літературних уподобань і інтересів”, націоналізації “кожної поодинокі літератури”. Саме завдяки такому зв’язку щоразу яскравіше виявляється національна своєрідність окремих літератур, її особливі прикмети. Причому оригінальність постає не гонитвою за формою, здатністю митця досягнути і художньо виразними формами передати загальноцінне в національному досвіді так, щоби зворушити не лише серця співвітчизників, а й “усього цивілізованого світу. “...Усі знайдуть у його творах, хоч і яка була би незвичайна та оригінально-національна їх форма... ті самі почуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка” [33, с. 34—35]. Критик утверджує єдність морального й естетичного начал художньої творчості, з цих позицій протиставляючи ідейно спрямоване мистецтво з вираженою моральною позицією “літературній моді”. І. Франко обґрунтовує цінність творчості геніїв національних літератур, котрі глибинно і безстрашно проаналізували людську душу та людські суспільні відносини.

Особливе місце і в спадщині І. Франка, і в українській естетичній думці належить праці “З секретів поетичної творчості”. Критик полемізує з “ідеалістично-догматичною естетикою”, залюбленою в абстракції, зосередженою на пошуку мертвих дефініцій і канонів, на користь практично орієнтованої естетики, називаючи її “новою індуктивною естетикою”. Предметом критики вченого є *суб’єктивізм* в естетиці й літературній критиці та *об’єктивізм*, схильний абсолютизувати фактологічну достовірність твору поза естетично-художніми його якостями. І. Франко заперечує однобічність філософсько-раціоналістичного підходу до витоків художньої творчості, і позицію Е. Гартмана, що абсолютизує феномен несвідомого в художній творчості [33, с. 59]. Інтерес критика викликають ідеї Г. Фехнера, В. Вундта та М. Дессуара стосовно “двох рівнів свідомості: “верхньої” та “нижньої” (ідеї, які згодом знайдуть розвиток у дослідженнях К. Юнга в теорії “колективного безсвідомого”).

З позицій *психологічного підходу* І. Франко аналізує творчість Т. Шевченка, акцентуючи на своєрідності художнього мислення національного генія.

Осмилюючи поняття “художня краса”, він зосереджує увагу не на змісті зображеного, а на художній переконливості зображення, тобто на естетичній сутності художнього твору. І. Франко пише: “Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім одним лежить секрет артистичної краси” [33, с. 118].

Естетичні погляди *Лесі Українки* викладені у літературно-публіцистичних статтях “Два напрямки в новітній італійській літературі”, “Утопія в белетристиці”, “Новітня суспільна драма” та інших, у листуванні письменниці, поетичній та прозовій творчості. Вона утверджує ідейність і тенденційність, демократичну спрямованість мистецтва. Ці ж ідеї розгорнуті в творчості як естетична програма мистецтва; мету його геніальна письменниця вбачає в утвердженні людської гідності, виборюванні свободи як умови здобуття гідності, усвідомленні своєї належності до національного цілого як підстави здійснення людиною свого призначення в житті, що, зрештою, постає творчістю життя. У літературно-критичних статтях *Леся Українка* дає поглиблене тлумачення низки теоретико-мистецтвознавчих понять. До них, зокрема, належить поняття “народність” (стаття “Малорусские писатели на Буковине”) [19, с. 74]. У праці “Два направления в новейшей итальянской литературе” предметом естетичного аналізу є поняття “тенденційність” у мистецтві [19, с. 32].

Обстоючи демократичний ідеал мистецтва, *Леся Українка* іронічно ставиться до модернізму, наголошуючи на штучності його девізу “мистецтво для мистецтва”, і вважає аморальною позицію відходу від життя в “чисте мистецтво”. Вона радить “почекати з пропагандою його до того часу, коли в житті не буде безпорадних калік, голодранців...” [19, с. 122]. До важливого доробку в естетичну теорію належить поняття “новоромантичний стиль”, сформульоване щодо тих представників польської літератури, котрі “постійно протиставляють почуття розсудку... за літературними прийомами близькі до російського реалізму тургенівського взірця, але за пристрасністю і винятковістю тем, грандіозними контурами наближаються знову-таки до романтизму” [19, с. 125].

Поняття “неоромантизм” широко використовував Р. Вагнер у праці “Опера і драма”, зокрема, аналізуючи твори Дж. Мейєрбера. *Леся Українка* вживає його ширше, як явище, що охоплює мистецтво певного історичного періоду і містить протилежні тенденції у мистецтві. Окрім цього, воно застосоване в авторському перекладі українською мовою, а отже, запроваджене в науковий ужиток національної культури.

У творчості геніїв національної культури Т. Шевченка, І. Франка, *Лесі Українки* естетична теорія виходить поза межі суто теоретичних побудов, реалізуючись у художній практиці, й тим самим постає джерелом формування естетичних та моральних переконань особистості.

Естетика в Україні другої половини XIX ст. розвивається в межах позитивістського напрямку в надрах філології. Видатним представником філологічної наукової школи Харківського університету був мовознавець *Олек-*

сандр Потебня. Естетичні погляди вченого викладені в працях “Думка і мова” (1862), “Із записок з теорії словесності” та “Із лекцій з теорії словесності” (обидві посмертно видані учнями). О. Потебня досліджував зв’язок естетики та лінгвістики з опорою на проблеми загального мовознавства, порівняльно-історичної граматики, теорії словесності, фольклору. Основний дослідницький підхід ученого — психолого-гносеологічний. Його дослідження були плідними для естетичної теорії, оскільки відкривали цінність естетичної позиції для наукових досліджень у конкретних галузях знання. У працях О. Потебні осмислені питання зв’язку міфу, мови та мистецтва, особливості художнього мислення, специфіка мистецтва як способу вияву душевного життя. Мова розглядається способом об’єктивації чуттєвих даних, особистого душевного життя, трактується засобом “не виражати вже готову думку, а створювати її... вона — не відображення світоспоглядання, що склалося, а формуюча його діяльність” [2, т. 4, с. 510].

Учений розкриває спосіб, у який здійснюється знання та як воно об’єктивується засобами слова. Відповідно, думка за її змістом “є або образ, або поняття; третього середнього між першим і другим немає...” Розглядаючи відношення між словом, образом і поняттям, О. Потебня зауважує: “...Центральна ознака образу, виражена словом, має значення не сама по собі, а як знак, символ відомого змісту...” [2, с. 507]. Досліджуючи зв’язок мислення й уяви, своєрідність структури слова в поетичному мисленні, він говорить про слово як спосіб “згущення думки”, передання душевної сили людини; у поетичному слові виділяє зовнішню форму (звучання) і внутрішню (спосіб, у який виражений зміст), а також значення. Предметом осмислення стає поняття “ідеалізація” в мистецтві та специфіка поетичного образу. На противагу ідеї “чистого мистецтва” О. Потебня доводить, що як таке воно неможливе. Мова — витвір народу, а тому мистецтво розглядається демократичним за природою і духовним за сутністю феноменом. У працях вченого розкрито зв’язок науки та мистецтва як двох форм мислення. Психолінгвістичні дослідження О. Потебні здобули продовження наприкінці XIX — початку XX ст. у працях Д. Овсянико-Куликовського та Андрія Белого.

8.3. Естетика ірраціоналізму

Середина XIX ст. характеризується зневірою у цінності пізнання й ідеї краси та добра, засвідчуючи відмову культури від орієнтації на розум і творчу інтуїцію, точніше — зневіру в їх цінність і можливості утримувати ідеали добра, краси й істини як вищі цінності та як мету діяльності. У культурі набувають провідного значення орієнтації на *стихийну* життєвість, *іраціональну* волю, *стихийний порив*, активність безвідносно до моральних та естетичних критеріїв.

Філософський *іраціоналізм* зародився у першій половині та середині XIX ст. Біля витоків напрямку постали ідеї Й. Гамана (1730—1788), Ф. Якобі

(1743—1819), пізнього Ф. Шеллінга. Їх розгорнув А. Шопенгауер (1788—1860) в основній праці “Світ як воля і уява” (1819 — т. 1; 1844 — т. 2). Його ідеї впливали на філософські й естетичні погляди Ф. Ніцше (1844—1900) — одного зі засновників теорії “естетизму”; Е. Гартмана (1842—1906) — представника *песимістичного ірраціоналізму*; А. Бергсона (1859—1941), Б. Кроче (1866—1952), Р. Вагнера (1813—1883) та символістів. Виразником персоналістичного ірраціоналізму був представник Київської філософської школи М. Бердяєв (1874—1948). До прибічників ірраціоналізму належить С. К’еркегор (1813—1855) — засновник філософії *екзистенціалізму*. Ці названі напрями та їх представники дотримувалися основного принципу: необхідності “переоцінки” класичної традиції мистецтва й естетичної теорії. Поштовхом до становлення згаданої тенденції була праця А. Шопенгауера. Вихідною позицією у міркуваннях філософа є протиставлення світу феноменів і ноуменів — понять, введених І. Кантом. На думку А. Шопенгауера, наука здатна пізнати лише феноменальний світ. На відміну від Канта він стверджує, що суб’єктом пізнання в системі трансцендентальної логіки постає суб’єкт, наділений органами почуттів, тобто утворює феноменалізм, близький Дж. Берклі, але чужий раціоналістичній філософії І. Канта. Увесь світ стосовно суб’єкта розглядається як об’єкт, або “уявлення”. “Усе, що належить і може належати світові, неминуче приречене до цієї обумовленості суб’єктом й існує лише для суб’єкта. Світ — уявлення”, — пише філософ [2, т. 3, с. 676]. Поряд з феноменальним існує невидимий ноуменальний світ. Усупереч традиційному використанню поняття ноуменального як розумного, А. Шопенгауер стверджує, що основою світу постає не розум, а певне нерозумне, ірраціональне начало — “воля”. Вона стихійна і не піддається жодним визначенням. “Це розум, позбавлений усіх своїх позитивних елементів, за винятком метафізичної функції та динамічної енергії” [8, с. 488]. Світ постає як певне вічне прагнення і незадоволеність. Як такий він уособлює зло.

Воля, оскільки вона ірраціональна, не може бути об’єктом споглядання. Запозичуючи платонівську ідею ієрархії (сходинок) виявів волі, А. Шопенгауер простежує їх ступені: неорганічна матерія, рослинний, тваринний світ, людина. Усе живе постає формами вияву всесвітнього “бажання” на конкретній його стадії. До втілень волі належить і пізнання, слугуючи задоволенню цілей волі. В основу пізнання покладена інтуїція. Сфера пізнання, що дає змогу сполучити сліпу волю й платонівські ідеї, — це, на думку А. Шопенгауера, — художній світ, тобто мистецтво. Філософ задається питанням: “Якого виду пізнання розглядає... ідеї, що становлять собою безпосередню й адекватну об’єктивність речі в собі, волі?” і відповідає: “Це — мистецтво” [2, т. 3, с. 691]. Естетика — не просто один зі складників метафізики А. Шопенгауера. Уся метафізика оперта на концепцію “естетичного споглядання”. Згідно з нею, мистецтво є вищим досягненням людського розуму та вищою формою пізнання, оскільки “його єдине джерело — пізнання ідей; його єдина мета — передати це пізнання” [2, т. 3, с. 692].

Суб’єктом художнього пізнання постає геній, здатний цілком заглибитися в чисте споглядання й розчинитися в об’єкті. Це якісна характеристика вла-

стивого йому відношення, адже лише за умови здатності до такого споглядання та повного забуття власної особистості досягається повна об'єктивність. Власне геніальність, за А. Шопенгауером, — “повна *об'єктивність*, тобто об'єктивне спрямування духу, на відміну від суб'єктивного, зверненого до власної особи, тобто волі” [2, т. 3, с. 693].

Використовуючи поняття “незацікавленого спостереження”, А. Шопенгауер вважає його властивим генію, на противагу відношенню звичайної людини, “що може спрямовувати свою увагу на речі лише остільки, оскільки вони мають будь-яке, хоча б і дуже дотичне, відношення до її волі”. Геній здатний у пізнанні на певний час звільнитися від служіння волі й зупинитися на спогляданні самого життя. Він “прагне у кожній речі осягнути її ідею, а не її відношення до інших речей” [2, т. 3, с. 194]. Важливим для естетичної теорії є акцент на самоцінності в творчому процесі *відношення* до предмета незалежно від будь-якої зацікавленості волі, тобто *незацікавленість* відношення. На цій підставі мистецтво розглядається вищим видом пізнання, оскільки єдине джерело мистецтва — “пізнання ідей; його єдина ціль — передання цього пізнання” [2, т. 3, с. 190]. Основою пізнання в мистецтві є *інтуїція*, а поняття розуму отримують зміст лише з наочного пізнання і відношення до нього.

Наука спрямована на досягнення практичних потреб, тобто спрямована до волі. Звільнення від вольової залежності не лише відкриває шлях пізнання, а й позбавляє людину від страждань і досягається завдяки піднесенню над волею та заглибленню у споглядання ідей. Відомо, що шлях позбавлення від влади волі А. Шопенгауер вбачав або у заперечних формах (добровільна відмова від волі до життя), або у стверджувальних формах (через мистецтво). Відтак художнє освоєння дійсності постає важливою складовою метафізики Шопенгауера, набуваючи навіть провідної ролі в гносеології.

А. Шопенгауер не дотримується ідеї “чистого мистецтва”, оскільки вважає, що здатність пізнавати ідеї речей і самим бути коррелятами ідей, тобто “чистими суб'єктами пізнання”, — це здатність, більшою або меншою мірою властива *усім* людям. Джерелом і активним чинником пробудження співтворчості глядача з твором мистецтва є *естетичні якості* останнього. Прекрасне постає вихідною засадою для пригнічення волі за умови, що естетичні об'єкти самі йдуть назустріч глядачеві. Стан співзвучності *об'єктивної* краси і викликаного нею *почуття* краси є станом “чистого пізнання”, адже “краса об'єкта, тобто властивість його, що полегшує пізнання його ідеї, без спротиву, а тому непомітно, усуває зі свідомості волю”.

Для розуміння концепції А. Шопенгауера важливо мати на увазі: за системою ідей, які містять художні твори, постає воля як метафізична сутність світу. Ідеї — лише багатство суб'єктивної волі. Суб'єкт, оволодіваючи світом ідей завдяки естетичному пізнанню, доходить і до віднайдення волі. Через родову свідомість, тобто в моменті естетичного споглядання, суб'єкт виступає уже як “родове пізнання” і приходять до самопізнання. На підставі сказаного зрозуміло те значення, якого надає А. Шопенгауер спілкуванню з художніми цінностями.

Естетика філософа містить аналіз окремих *видів мистецтва* з позицій розуміння мистецтва як окремих стадій об'єктивації волі. Початковою сходинкою в їх ієрархії філософ вважає архітектуру, оскільки вона відображає найнижчу сходинку об'єктивації волі: постає як ідея глухого та неусвідомленого прагнення маси (таке бачення висунув Ф. Шеллінг, обґрунтував його Г. Гегель). Особливе місце в системі мистецтв А. Шопенгауер відводить музиці, вважаючи, що світ можна розглядати як втілену музику та як втілену волю. Музика, на протигагу іншим мистецтвам, — зовсім не “відбиток ідей”, а “відбиток самої волі, об'єктивністю якій слугують їй ідеї...” [2, т. 3, с. 694].

Отже, центром філософської системи А. Шопенгауера постає сфера естетичного. Поняття “духовне життя” зосереджується навколо витонченої естетичної насолоди. Власне, А. Шопенгауер започаткував систему *естетизму*. Його філософія, навіть більшою мірою, ніж естетика Ф. Шеллінга, заслуговує назви “естетична метафізика”. Естетику А. Шопенгауера дослідники визначають як “гедоністичний песимізм” [8, с. 488].

Естетика датського філософа *Сьорена К'єркегора* започатковує *екзистенціальне філософування* — особливий тип рефлексії. Ідеї його філософії, зокрема естетики, що започатковують *іраціоналізм* як філософський напрям, викладені в багатьох працях, у тому числі: “Або — або”, “Страх і трепет”, “Поняття страху”, “Філософські крихти”, “Хвороба до смерті” та ін. Критикуючи раціоналізм, зокрема діалектику Г. Гегеля, С. К'єркегор створює “екзистенціальну діалектику”. Її мета — пов'язати релігійну віру з тими явищами людського життя, котрі не досягаються діалектикою як логікою. Екзистенція фіксує даність людині її буття. Протиставивши законам логіки категорію “існування”, С. К'єркегор розглядає питання первинності *нерефлексивної* сфери у структурі людської свідомості. Поняття “існування” покликане засвідчити особистість того, хто філософує, і прагне створити екзистенційну філософію. Класичний спосіб філософування він відкинув як “безособовий”, а тому хибний. Відшуковуючи “особисту істину”, філософ допускає гносеологічний плюралізм, заперечуючи будь-яку системність. Відома його теза: “Суб'єктивність є істина” [13, с. 494]. “Суб'єктивна діалектика”, що бачиться виявом особистісного переживання, проходить, відповідно, три стадії: естетичну, етичну та релігійну.

Естетичні ідеї філософа найповніше викладені у двотомній праці “Або — або”. Естетичну позицію він вважає такою, що має спрямування в ідеальний світ, який створює сам суб'єкт. Відносини реального світу й ідеального (естетичний образ його) будуються за принципом протиставлення на користь останнього. Суб'єктом естетичного С. К'єркегор вбачає не лише митця, а й будь-яку особистість, яка налаштована на насолоду, можливу за умови заглиблення в естетичну реальність ігнорування наявної (ця ідея осмислена також в естетиці А. Шопенгауера). Ігнорування зовнішнього світу перетворюється для естетика на абсолютизацію внутрішнього світу. Таку ситуацію філософ називає парадоксальною, оскільки особа живе власним світом і його об'єктивацію

у творчості починає розглядати як несуттєву. В зв'язку з останнім С. К'єркегор осмислює питання *романтичної іронії*. Суперечність реального й ідеального, бажаного та дійсного покладено в її основу. Оскільки романтизм абсолютизує цю суперечність, романтична іронія постає тотальною негативністю, що зумовлює цілковите зосередження індивіда на сфері ідеального. Описавши феномен заглиблення в естетичне, С. К'єркегор розвіює ілюзію про можливість тривалого перебування в сфері ідеальних сутностей, адже реальність постійно “виринає” особу з цих станів. Тому естетичне існування складається з окремих, нічим не пов'язаних між собою моментів. Останнє народжує *відчай* як стан буття. Тобто, естетичне існування в основі — *трагічне*. Відмова від заглиблення в естетичне та перехід у сферу реальності (“етичне існування”) — інша стадія руху екзистенції.

Однак і моральність не здатна захистити особу від страху та тривоги. Це підстава до наступної сходинки руху екзистенції — релігійної. Вона постає об'єднавчою ланкою етичної й естетичної видів екзистенції. Щоправда, релігійна екзистенція, згідно з С. К'єркегором, також не позбавляє людину відчаю та відчуття трагізму. *Трагічне* в естетиці К'єркегора є основною категорією, зокрема в праці “Поняття страху”. Зауважимо, що, критикуючи “об'єктивну діалектику” Г. Гегеля, С. К'єркегор вибудовує свою, “суб'єктивну діалектику”, на ідеях, запозичених від Г. Гегеля. Така ж залежність простежується в трактуванні категорії трагічного у згаданій праці. Аналізуючи поняття “страх”, “доля”, філософ доходить висновку: в християнстві античний фатум змінює “сповіщення”. Це означає, що християнський герой знає свою долю, а тому живе під гнітом страху припуститися помилки. Джерелом трагічного виявляється абсолютна свобода індивіда. Трагічна ситуація, наголошує С. К'єркегор, не звеличує, а принижує християнського героя. Спосіб філософування, обраний датським ученим, характеризується як “дотичне філософування” [13, с. 495]. У трактуванні трагічного С. К'єркегором відчувається вплив німецького романтизму. В його естетиці приділена увага також категорії комічного, досліджується проблема форми і змісту в різних видах мистецтва,

Естетика С. К'єркегора значно вплинула на сучасний екзистенціалізм, філософську антропологію, персоналізм, а також на творчість видатних митців — Ф. Кафки, Р.-М. Рільке, М. Фріша та ін.

Фрідріх Ніцше — засновник “філософії життя” — нового напрямку у філософії й естетиці, представник філософського ірраціоналізму та волюнтаризму. Його філософія за манерою викладу думки близька до творчості С. К'єркегора — це своєрідний синтез художньої образності й філософсько-понятійного мислення. Ірраціоналізм філософії Ф. Ніцше виявляється в *методі* філософування: у вигляді безпосереднього “вживання” в предмет, інтуїтивно-художнього проникнення у його зміст. Художність мовлення й афористичний стиль, на думку філософа, цінні тим, що дають змогу доповнювати обмеженість логічної доказовості завдяки емоційній переконливості викладу. Естетичні ідеї Ф. Ніцше викладені у працях: “Народження трагедії, або еллінство і песимізм”, “Про користь і шкоду історії для життя”, “Казус Вагнер. Проблема музиканта”, “Весела наука”, “Так казав Заратустра” та ін.

Естетичні погляди Ф. Ніцше формувалися під впливом ідей А. Шопенгауера про “світову волю” та ідей естетики Р. Вагнера, що намагався відтворити життєву силу національного духу, беручи за ідеал дух героїв раннього німецького Середньовіччя. Ніцше в своїх естетичних обґрунтуваннях використовує дух давньогрецької античності. Витоки його цілісності та творчий характер він вважає зумовленими єдністю двох начал: всезагального *народного духу* (діонісійське начало) й *індивідуалізованого духу суб'єкта* формуючих умінь (аполлонівське начало). Естетичне пронизує в Ф. Ніцше всю життєвість давніх греків і визначає собою всі здобутки цього великого народу (художній розвиток, розвиток наукових знань, філософію). Основною працею, де викладені ідеї естетики — формуючого начала духу, є праця “Народження трагедії”. Вона визначає місце філософа в історії естетики саме як одного зі засновників теорії “естетизму”. Естетичне як сила здатна гармонізувати духовний світ людини, допомагає, згідно з Ф. Ніцше, уникати відчуття безпорадності перед світом, сповненим стражданнями. Філософ вважає, що абсурдність світу можна виправдати лише естетично, оскільки буття позбавлене сенсу: в ньому панують жорстокість, страждання та страх. Лише у творчості митця світ набуває певного забарвлення, наповнюється смыслом. Виправдання людського існування можливе лише в творчості та завдяки їй. Тому всі форми людського життя мають бути підпорядковані культурі (соціальна організація, матеріальне виробництво, міжособистісні стосунки).

На початку аналізованої праці філософ розглядає питання важливості для естетичної теорії віднайти логічним шляхом і безпосередньою інтуїцією розуміння, що мистецтво в його поступальному розвитку постає “двоїстістю” аполлонівського та діонісійського начал. Богом пластичних образів є Аполлон; богом музики — Діоніс. Витоки мистецтва як життєвої необхідності Ф. Ніцше пов'язує з потребою втілення *усвідомленої краси* форм у пластичних образах мистецтва — “*аполлонівський дух*”, на відміну від випадковості виявів краси в дійсності. Однак, попри довершеність таких образів, вони народжують відчуття *ілюзорності*, зануреності в сон. Людина прагне такої ілюзії, підтримує її. Радісна необхідність сонних видінь виражена греками в їх Аполлоні: це бог усіх сил, котрі творять образами, і водночас бог, який віщує істину та пророкує майбутнє. Творчі сили, уособлені в Аполлоні, покликані зробити життя можливим і гідним. Це бог, що уособлює *принцип індивідуальності*. У його жестах та погляді “з нами говорить вся велика радість і мудрість “ілюзії” разом з усією її красою” [26, с. 61].

Іншу істину життя відображає *діонісійське* начало духу. Ф. Ніцше для уточнення його змісту застосовує поняття “сп'яніння”. Діонісійське начало протилежне принципу індивідуальності. Його можна характеризувати як “хорове” начало. У співах і танцях людина виявляє себе співчленом вищої общини: вона уже не ходить, а ладна злетіти в повітря, вона переживає піднесення. У середині людини звучить дещо надприродне, вона відчуває себе богом. “Людина вже більше не художник: вона сама стала художнім твором; художня могутність всієї природи відкривається тут, у тремтінні сп'яніння,

для вищого, блаженного самозадоволення Першоединого” (відчуття зв’язку з ближнім, єдності з ним) [26, с. 62].

Наголосимо, що в концепції Ф. Ніцше мистецтво постає не однією з форм духовного досвіду, а, як засвідчує наведена думка, естетичне *пронизує* собою все *буття*, конкретизуючись у самовиявах людини чи то в творенні естетичного образу буття власним еством, чи то в раціонально виваженому вияві пластичної досконалості буття в образній тканині мистецтва. Мистецтво постає *об’єднувальним* началом життя.

Діонісійське й аполлонівське начала філософ вбачає стихіями, котрі пронизують життя, прориваючись зі самої природи. Це сили, в яких художні потенції природи отримують своє безпосереднє втілення, реалізують себе, прагнучи знищити індивіда, звільнити його містичним відчуттям єдності. На противагу цим художнім станам природи кожен митець — лише “наслідувач” природи: або аполлонівський “художник сну”, або діонісійський “художник сп’яніння”, або водночас і те й інше, прикладом чого є *антична трагедія* [26, с. 63]. “Стан” єднання важливий тим, що у ньому діонісійське сп’яніння не набуває абсолютного характеру, а під дією аполлонівського сну відбувається “самовідчуження”. Це сприяє *самоусвідомленню*, тобто відбувається єднання з внутрішньою першоосновою світу в символічній подобі сновидіння.

Ми зупинилися на вихідних засадах концепції Ф. Ніцше, оскільки саме вони прояснюють сутність ідеї *естетизму*, що правомірно характеризувати як “панестетизм”, адже естетичне начало бачиться всепроникним. Воно покладене у самій природі людини так само, як і в природному світі. Діонісійське й аполлонівське начала уособлюють дві грані людського ества: родову природу та духовну сутність. Остання постає реальністю на ґрунті принципу індивідуалізації. У мистецтві цей принцип розгортається з можливою повнотою, реалізуючись у неповторності художніх феноменів. Діалектика родового й індивідуального, всезагального й особливого дає змогу Ф. Ніцше розкрити могутність духу, що виростає на почутті єднання з космічним цілим як уособлення генію роду та самої природи. Не випадково, саме у діонісійській музиці філософ вбачає “захоплюючу могутність тону, однорідний потік мелосу і ні з чим не зрівняний світ гармонії”. Ф. Ніцше наголошує: хорове начало (діонісійний дифірамб) містить об’єднувальну і спонукальну силу. Вона підносить з глибин людського ества всі його *символічні* здібності. У такий спосіб природа знаходить джерела свого символічного вияву. Звернемо увагу, що Ніцше вдається знайти достатньо переконливі витoki геніальності, активний пошук котрих розпочинався в естетиці Просвітництва, відтак посів одне з чільних місць в естетиці романтизму, зокрема німецького філософського романтизму.

На глибоке переконання Ф. Ніцше, естетичне пронизує світовідчуття давніх греків від найпотаємніших глибин (“інстинкт краси”) до усвідомленого культивування його аполлонівською культурою, що у такий спосіб запобігає схильності до страждання, створюючи радісну ілюзію. У красі й завдяки їй еллінська “воля” боролася з талантом страждання та мудрістю страждання

корелятивним йому художнім талантом. Перемогу художнього таланту засвідчив геній Гомера. Ф. Ніцше простежує становлення *естетичної міри*, ґрунтованої на розумному самопізнанні — моральному чиннику. Порушення закону міри завжди супроводжується стражданнями для його порушників (Прометей, Едіп). Саме з аполлонівського прагнення до краси, зауважує філософ, розвинувся еллінський світ, більше того — лише як *естетичний феномен* буття і світ *виправдані* у вічності [26, с. 75]. Цікавими є думки Ф. Ніцше про естетичну повноту образу краси: вона — синтез народної пісні та літератури. У народній пісні він вбачає “музичне дзеркало світу”. Велику увагу приділяє філософ з’ясуванню витоків і метафізики трагедії [26, с. 79—83], розглядаючи її у вищих виявах як діалектичне єдине хорового (діонісійського) й індивідуального (аполлонівського) начал. Там, де починало домінувати “сократівське начало” (рефлексивний дух), там трагедія втрачає глибинну сутність, свої витoki (діонісійську музику, що збирає світ в ціле і є основою міфу). Приєднуючись до позиції А. Шопенгауера, який вважає музику найбезпосереднішою і адекватнішою “мовою” світової волі, Ніцше зазначає: музика не є, подібно до інших мистецтв, відображенням явища, безпосереднім *образом самої волі*; отже, вона являє собою щодо *усякого фізичного начала світу* — *метафізичне начало*, щодо будь-якого явища — річ у собі.

Музика — безпосередній вияв ідеї вічного життя, об’єднавче начало всіх виявів духу. Естетичне начало світу філософ вважає способом запобігання “трагізму пізнання”: ілюзія стосовно можливості пізнати буття (і навіть виправити його), постійно приводить до меж, де наука “змушена перетворитися на мистецтво”, тобто, коли не вистачає аргументів для наукових доведень, вона змушена вдаватися до міфу [26, с. 117]. Еллінська культура постає вищим уособленням цілісності духу народу в діалектичній єдності всезагально-го й індивідуального його начал. Там, де має місце руйнування цілісності двох його начал, скажімо, за рахунок зростання рефлексивного “аполлонівського” начала духу, як це мало місце у сучасному Ф. Ніцше оперному мистецтві, там, наголошує критик, порушується духовна гармонія: дух звужується до односторонніх, прагматичних уявлень про цінності. Висловлені в “Народженні трагедії” ідеї естетизму простежуються в усіх працях філософа, де порушуються проблеми мистецтва.

У пізній період творчості Ф. Ніцше поєднував проаналізовану нами ідею мистецтва як “метафізичної втіхи” з “героїчним песимізмом” “надлюдини”, що прагне мистецтва, яке давало б тілесні задоволення, не проникаючи в душу, оскільки “душі ніякої немає”. Тепер він вважає, що і музика Р. Вагнера і філософія А. Шопенгауера — це явища нігілізму та декадансу. Декадансом він схильний вважати всі духовні феномени, котрі утверджують ідеальні виміри людського існування (мораль, релігія, філософія), тобто все, що може характеризуватися як аполлонівська культура. Знову ж таки, боротьба з цією формою “нігілізму”, згідно з Ф. Ніцше, також передбачає нігілізм діонісійський, покликаний утверджувати “волю до влади”, прокладаючи шлях становленню “надлюдини”. Як засвідчує сказане, елітарна концепція Ф. Ніцше має естетичні витoki.

Варіантом філософського ірраціоналізму, що поширився на теорію естетичного, є “філософія безсвідомого” *Едуарда Гартмана*. До основних праць філософа з проблем естетичного належать “Німецька естетика, починаючи з Канта”, “Філософія прекрасного”, а також розвідки, в котрих проаналізовано конкретні твори мистецтва: “Ідейний зміст у “Фаусті” Гете”; “Шекспірівські Ромео і Джульєтта”, “Ідеали” та ін. Основним завданням своєї естетичної системи філософ вважає подолання суперечностей і розбіжностей у поглядах на місце мистецтва у системі світобудови. Сприймаючи ідею А. Шопенгауера про світ як уособлення волі й уяви, Е. Гартман не підтримує позиції протиставлення цих основних засад буття, прагнучи віднайти відсутні в системі А. Шопенгауера підстави їх єдності. Він вбачає їх тотожністю: там, де є уява, на думку філософа, там є і воля. Основа їх тотожності — *безсвідоме*. Воно — єдина субстанція двох атрибутів: у безсвідомому знаходиться і воля, й ідея. Це дві засади, на яких заснований світ. У безсвідомому знаходиться основа усіх речей, котрі не даються пізнанню з допомогою категорій свідомості. Безсвідоме — поза простором і часом, воно “всеєдине”. Позиція філософа — це вибір між песимізмом А. Шопенгауера й оптимізмом Г. Ляйбніца, в якому Е. Гартман надає перевагу позиції Г. Ляйбніца. Покладаючи в основу буття світу безсвідоме, Е. Гартман вороже ставиться до розуму, вважаючи його джерелом зростання страждання та скорботи.

Водночас мету людської історії філософ бачить у тому, щоби розвивати свідомість, необхідну для осягнення скорботності “кращого зі світів” і у такий спосіб досягати справжньої мети світу — безтурботності, близької до небуття. Мета прекрасного — у постійному зв’язку з безсвідомим і в нагадуванні про мету світобудови. Досягнення безтурботності можливе не індивідуальним запереченням волі, а спільним. Мистецтву належить тут безпосередня роль, оскільки воно заглиблює у безсвідоме, даючи змогу переживати почуття прекрасного. Мистецтво — єдина сфера життя, де насолода переважає над стражданнями, а художнє пізнання — особлива сфера духовного досвіду, дає осягнення істини безпомилково та миттєво.

Е. Гартман наголошує: йдеться не про пізнання одиничних чуттєво сприйманих речей, а про вияв “безсвідомої думки”, що є реакцією душі на “чуттєві відчуття”, тобто реакція “другого порядку”. Відмінність таланту та генія філософ вбачає у різниці співвідношення свідомого та безсвідомого начал творчості. У генія домінує безсвідоме, у таланта — свідомо активність. Кінцеве призначення краси мистецтва — вдосконалення природи людини, роду людського (мається на увазі вдосконалення “породи” людей) через добір на основі краси, де засобом відбору слугує почуття любові. Естетика Е. Гартмана є своєрідним синтезом шопенгаурівського антираціоналізму та принципів позитивізму.

Естетика ірраціоналізму, формулюючи ідею стихійної волі як одвічне начало життя, абсолютизує історично конкретний тип соціальності, підносячи його до рівня метафізичної засади буття.

8.4. Естетика позитивізму

Естетика позитивізму — один з напрямків естетики XIX ст., що визначається як *некласична естетика*. Характерні її ознаки — відхід від позицій історизму та раціональності, властивих класичній естетиці. Позитивізм відображає зростаючий вплив наукових знань, котрі покликані визначати методи наукового пошуку також у гуманітарних сферах, у тому числі в естетиці. Засновник позитивізму французький філософ Огюст Конт (1798—1857) у 30—40-х роках XIX ст. створив систему “позитивної філософії” (з 20-х років XX ст. склалася нова її історична форма — неопозитивізм). Основою філософії О. Конта є *агностицизм* — заперечення можливості пізнання сутності речей. Художню творчість й естетичне сприймання він розглядає в їх соціальній обумовленості. Мистецтво, на погляд філософа, покликане допомагати науці в популяризації природничо-наукових знань і “позитивного знання” (ідей філософського позитивізму). Мистецтво має бути засобом ідеалізації буття через творення ідеалів та укладання їх у форми краси, тобто мистецькі твори. Філософія позитивізму значно вплинула на художню практику, зумовивши становлення натуралізму як особливого напрямку французького мистецтва (Гі де Мопассан, Е. Золя).

Позитивізм активно позначився на становленні естетичної теорії. І. Тен (1828—1893) — перший у Франції дослідник проблем *соціології мистецтва*, ідеї якого зазнали впливу філософського позитивізму О. Конта. Щоправда, в аналізі історичного розвитку мистецтва він дотримувався позиції Г. Гегеля. У праці “Філософія мистецтва” І. Тен розглядає мистецтво як складову суспільного життя і культури певних історичних періодів, зауважує зв’язок мистецтва не лише з духовним життям суспільства у певні епохи, а й із психологією народу.

Під впливом філософії позитивізму складається *психологічний напрям* — “естетика знизу”, на відміну від філософської естетики, або “естетики зверху”. Поглиблення ідеї стосовно ролі психології в сфері естетичного, зокрема психологічних механізмів естетичного переживання, здійснюється в працях Т. Ліппса (1851—1914). Психологію він вважав основою всього гуманітарного знання. Наприкінці XIX ст. учений формулює теорію “вчування”, розглядаючи психологічний чинник як основу гносеології. Вплив позитивізму позначається на “філософії життя” — напрямку, заснованому В. Дільтеєм і Г. Зіммелем. Вихідним поняттям їх системи була також теорія “вчування”. Вимога конкретності в описі фактів, а не їх пояснення, відмова від раціональних методів “науки про дух” на користь так званого розуміння тісно пов’язані з позитивізмом, але водночас відкривають шлях до творення ірраціональних і навіть містичних концепцій. Запозичення І. Гербартом кантівської ідеї “незацікавленого естетичного судження” та пошуки підстав естетичного задоволення від сприймання форм і їх відношень (психологія сприймання) зумовили становлення *формального* напрямку в естетиці. Філософія позитивізму,

зокрема концепція “безсвідомого” та теорії психологізму, постають біля витоків фрейдизму — одного з впливових напрямів естетики XX ст. Невипадково у боротьбі з домінуванням психологізму в філософії XX ст. складається феноменологічне трактування свідомості, що впливає також на естетику.

Для оцінки масштабу впливу методології *позитивізму* на естетику XIX—XX ст., простежимо основні шляхи її розвитку та географію поширення. Зазначимо, однак, що від другої половини XIX ст. в естетиці на місці філософської естетики постають різні *типи естетичного знання*. Це зумовлено різницею методологічних підходів під час дослідження певних аспектів естетичного [18, кн. 3, ч. 1, с. 14]. Причому основна мета вбачається у відриві естетики від “філософії згори”. Дослідники Ленінградської (Санкт-Петербурзької) школи філософської естетики виділяють такі основні типи естетичного знання: *психологічна* (або експериментальна) естетика, яка формується у другій половині XIX ст. (Цейзінг, Фехнер, Вундт, Ліппс, Спенсер та ін.), іншим її напрямом є *фізіологічна* естетика (Грант-Аллен); *психоаналітична* естетика (XX ст. — Фрейд). Наприкінці XIX ст. складається *соціологічна* орієнтація естетичної думки (Гюйо, Лало) та *соціально-психологічна* (Тард). Третя конкретно-наукова орієнтація визначається як *мистецтвознавча*, спрямована на розчинення естетики в теоретико-мистецтвознавчому аналізі конкретних видів мистецтва (Земпер, Гільдебранд, Ганслік, Веселовський, Вельфлін та ін.). У межах третього напрямку, методологічна позиція якого, зрештою, має формалістичний характер, виділяються такі підвиди: “*формалістична естетика*” (Гербарт, Фідлер); “*фігуративний формалізм*” (Гільдебранд, Вельфлін, Фрай та ін.); “*авангардистський рух і формалістична естетика*”. Четвертий напрям правомірно визначати як *культурологічний*, або культурно-історичну орієнтацію естетики (Гроссе, Бюхер, Гірн). Він опирався на розвиток філософської культурології (Ніцше, Данилевський, Шпенглер) і на здобутки етнографії й археології. У подальшому, завдяки розвитку конкретних галузей — мовознавства, теорії інформації, сформувалися семіотична (або семантична, чи структуральна) естетика, інформаційна або кіберо-естетика. Безперечно, вони розширяли межі досягнення закономірностей естетичного знання.

Простежимо розвиток названих тенденцій у різних країнах, що репрезентують різні естетичні школи, а отже, і відмінність підходів до трактування проблем естетики у межах названих напрямів.

У *німецькій* естетиці посткласичного періоду за методологічного плюралізму домінуючим був *позитивізм*, який нівелює метод філософської дедукції в естетиці. Тут виокремлюється низка напрямів *філософської естетики*, котрі розвиваються в руслі гегелівської, фейєрбахівської, кантіанської традицій, причому використовуючи позитивістську методологію. Найвидатнішим представником гегелівської орієнтації був Фр. Фішер (1807—1887), автор праці “Естетика, або наука про прекрасне”. Аналізуючи проблеми естетики, філософ прагне сполучити основні положення естетичної системи Г. Гегеля з ідеями суб’єктивізму й ірраціоналізму в художньо-творчому процесі.

У 70-х роках XIX ст. на основі методології позитивізму, конкретних наук і суб'єктивно-ідеалістичного прочитання естетичної теорії І. Канта складається неокантіанський напрям. Його представники — І. Гербарт та Г. Лотце прагнули використати окремі положення естетики І. Канта для обґрунтування власних естетичних концепцій. І. Гербарт із позицій психології поглиблює розуміння людських здібностей, зокрема виокремлює як різновиди єдиної здатності *уяви* два типи суджень: логічне й естетичне. Перше належить позачуттєвому науковому пізнанню, друге пов'язане з чуттєвим реагуванням на якості об'єкта. Розвідками стосовно незацікавленого естетичного сприймання та естетичної уяви в контексті ідей виховання він формулює ідеї нової наукової дисципліни — *психології мистецтва*. Важливе значення для естетичної теорії мали також психологічні дослідження вченого, що дали підставу стверджувати: оцінка окремих елементів сприймання (звук, колір) набуває естетичної визначеності лише за сприймання їх на фоні інших звуків і кольорів, у *відношенні* до них. Подальшими спробами віднайдення найпростіших відношень, вступаючи в які естетично нейтральні елементи утворюють естетичну якість, філософ започаткував тенденції *гіперболізації форми*.

На основі ідей І. Гербарта складалася формалістична естетика — напрям, очолений Р. Ціммерманом, автором праці “Всезагальна естетика як наука про форму” (1865). Важливий доробок у дослідження проблем естетичного сприймання здійснив Г. Лотце (“Про поняття краси” — 1845; “Принципи естетики” — 1884; “Історія естетики в Німеччині” — 1864). Учений відходить від психологізації естетичного сприймання, — ідеї, в яку був заглиблений Р. Ціммерман, і доводить *суб'єктивний* характер естетичного, приєднуючись до позиції І. Канта. Г. Лотце вважає єдиною реальністю естетичного — реальність його у людській свідомості. Розглядаючи естетичне як духовну реальність і визначаючи його роль як духовного феномену, Г. Лотце вводить в історію філософії нове поняття — “*цінність*”. Він сприймає естетичне єдністю явища та ціннісного змісту, що безпосередньо у ньому не міститься, оскільки це — *духовна* реальність. Отже, естетичне характеризується *невичерпністю* змісту.

У межах кантіанської лінії німецької філософської естетики формувалася теорія музичної естетики *Е. Гансліка* (1825—1904). Основна ідея його праці “Про музично прекрасне” (1853) — заперечення змістовності музики й обґрунтування принципів музичного формалізму. Критик стверджує: “зміст музики — це рухливі звукові форми”; музичне сприймання — це “чисте споглядання форми” [23, с. 564]. Прекрасне для Гансліка — це “чиста форма”, а музична творчість — “чисте споглядання”. Головною вимогою критика до композитора є *спонтанність* музичного виразу. В трактуванні сутності музичного мистецтва Е. Ганслік виходить з абсолютизації тези І. Канта про красу як “гру форм”. Його теорію музичної естетики критики характеризують як “формалістичний раціоналізм” [18, кн. 3, ч. 1, с. 41].

Неокантіанство — напрям, що склався в німецькій естетиці наприкінці XIX ст. у двох філософських школах: Марбурзькій на чолі з Г. Когеном і Баденській, найвизначнішими представниками якої були В. Віндельбанд,

Г. Ріккерт та І. Кон. У праці останнього “Загальна естетика” (1901) узагальнені естетичні погляди Баденської школи. Г. Коген — професор Марбурзької школи, автор праць “Обґрунтування Кантом естетики” (1889) та “Естетика чистого почуття” (1912) — має на меті у полеміці з формалізмом відстояти змістовність естетичного. Він дотримується ідей І. Канта про активний характер людської свідомості, розглядаючи три напрями виробництва її змісту, визначені у філософській трилогії І. Канта. Поряд з “чистим мисленням” та “чистою волею” Г. Коген вирізняє “*чисте почуття*”, визначаючи його особливим станом свідомості, що народжується в суб’єкті як цілісній особистості. Воно — наслідок пізнавальної та моральної здатності особи, продукт гри уяви. Вивчення походження, закономірностей, специфіки цього почуття і є, згідно з Г. Когеном, завдання естетики [18, кн. 3, ч. 1, с. 42]. “Чисте почуття” вчений вважає *родовим* станом людської свідомості, чеснотою людини — представника людства. Способом, в який естетичне почуття об’єктивує себе, є *символ*. Він — наочне уявлення, втілює у собі те спільне, яке постає межею, що завершує індуктивний ряд уявлень. Думка Г. Когена про символічну природу мистецтва детально розроблена в праці Е. Кассіра “Філософія символічних форм”.

І. Кон (Баденська школа) відмовився від принципів логічного аналізу естетичної проблематики, пояснюючи логічну невмотивованість естетичної цінності. Змістом останньої він вважає “вираження внутрішнього життя”. Важливим його доробком в естетичну теорію є ідея *естетичного співпереживання*. Воно викликане спогляданням природи, в процесі якого суб’єкт переносить на природу власні настрої, завдяки чому вона набуває виразності. Відтак кожне явище дійсності може постати предметом естетичного споглядання як “співпереживання вираження”. Однак естетичної визначеності воно набуває лише за умови специфічно естетичного способу оформлення. І. Кон висуває два принципи естетичних цінностей: “принцип вираження” і “принцип форми”. Здатність естетичних цінностей передавати безпосередні переживання (котрі не можуть бути передані логічно) І. Кон вважає важливою естетичною місією мистецтва. Останнє володіє тією мовою, якою наші душі “найвільніше говорять одна з одною”.

Поряд з *філософською естетикою* (її наукові школи ми вже розглянули) в німецькій естетиці становилися напрями, орієнтовані на *методологію конкретних наук* — психології, соціології, культурології. Усі вони тримали курс на позитивістську методологію. Найвидатніші представники психологічної естетики — Г. Фехнер, А. Цейзінг, Т. Ліпс, І. Фолькельт, К. Грос, В. Вундт. Орієнтація на експеримент під час доведення тих або інших положень естетичної теорії — провідний принцип “естетики знизу” (так декларував засновник “психологічної естетики” Г. Фехнер). Представники цього напрямку дотримувалися принципу суб’єктивізму в доведенні підстав естетичного сприймання та переживання. В. Вундту належить розробка теорії *фантазії*. Філософ розрізняє фантазію просторову та часову, обґрунтовує також “теорію” гри, що виникає з фантазії, як і мистецтво.

У другій половині XIX ст. у Франції виник напрям “другий позитивізм”. Його світоглядною орієнтацією залишається суб’єктивний ідеалізм. Психологічна та соціологічна естетика, що твориться на основі позитивістської орієнтації, закріпила зв’язки зі загальною теорією естетики. У її межах дослідники зосереджують основну увагу на з’ясуванні ролі мистецтва у розвитку почуттів, уяви, а також на їх взаємному зв’язку. Соціолог Г. Тард у праці “Мистецтво і логіка” (1891) стверджує, що основне призначення мистецтва — давати “соціальну радість”. У теоретичних доведеннях він не оригінальний, оскільки виходить з ідей естетики І. Канта стосовно незацікавленого характеру естетичного переживання. Подібні позиції про призначення мистецтва відстоював відомий французький психолог Т. Рібо. У розвідках “Творча уява” (1900) та “Логіка почуттів” (1905) доводиться цінність емоцій, фантазії, уяви як необхідних засобів людської “практичної діяльності”, оскільки *почуття* присутні у логічних доведеннях. Ці пошуки були актуальні для психології, що складалася в самостійну науку, і для теорії естетики.

В естетиці Ж. М. Гюйо (“Проблеми сучасної естетики” — 1884; “Мистецтво з погляду соціології” — 1889) має місце синтез соціологічного підходу до естетики та психологічних орієнтацій. У руслі позитивізму розглядаються питання витоків естетичних почуттів, природи та призначення мистецтва і под. Розширюючи межі мистецтва, Ж. Гюйо зауважує: воно — не сфера гри, а момент переходу гри в працю. *Естетичне переживання* набуває особливої цінності як чинник спонуки на діяльність у різних сферах. Велика увага приділяється проблемі таланту та генія, щоправда, витоків названої здатності пов’язуються з біологізаторським підходом. На думку дослідників, цінність естетичних ідей Ж. Гюйо полягає у спробі *синтезу* філософського, соціологічного, психологічного та соціально-психологічного підходів до мистецтва [18, кн. 3, ч. 1, с. 113].

В *англійській* естетиці другої половини XIX ст. найвпливовішими були біологічний і психофізіологічний підходи до аналізу естетичної проблематики. Тут простежується вплив еволюційної теорії Ч. Дарвіна, що вважав красу важливим чинником природного відбору. Г. Спенсер, перебуваючи під впливом ідей дарвінізму, одночасно вважав красу вторинною щодо біологічних функцій організму, а також і щодо суспільно необхідних форм людської діяльності. У праці “Досвіди” він висловлює думку про взаємодію практичної й естетичної функцій предметності: те, що є корисним предметом для однієї епохи, стає предметом прикрашення для наступної. Це твердження дещо категоричне, оскільки відношення корисного та красивого розглядається згідно з принципом “або — або”, хоча ні практична, ні естетична функції не протистоять одна одній. Запозичивши від Ф. Шіллера ідею ігрової природи мистецтва, Г. Спенсер надав цьому поняттю біологічного та психофізіологічного змісту. Г. Аллен, учень Г. Спенсера, у книзі “Фізіологічна естетика” (1877) прагнув довести, що естетичне задоволення є видом фізіологічних задоволень і підпорядковується загальним закономірностям. Відмінності їх від інших задоволень він пов’язував лише зі специфікою органів, котрі дають

матеріал відчуттям, — зором і слухом. Вони менше ніж інші органи пов'язані з безпосередніми функціями організму, а відтак — *інтелектуальніші*. До того ж задоволення, яке здобувається з їх допомогою, отримує чимало людей, тому вони мають соціальний характер. Очевидно, що психофізіологічна естетика не містила ідей, здатних поглибити теорію естетичного.

У другій половині XIX ст. у *німецькій* естетиці утворюється *етнографічний* напрям, представники якого — Е. Гроссе, І. Гірн, К. Бюхер — використовують у дослідженні мистецтва здобутки *етнографії*. Е. Гроссе (“Походження мистецтва” — 1894), досліджуючи первісну культуру, вбачає у ній витоки мистецтва. Унаслідок поєднання соціологічного й етнологічного підходів до проблеми, вчений визначає біфункціональний характер мистецтва. К. Бюхер у праці “Труд і ритм” (1896) пояснює органічний зв'язок музики з трудовими процесами. Біфункціональний характер первісного мистецтва дослідник розкриває на численних прикладах тісного зв'язку ритмічних рухів з трудовим процесом, котрі його супроводжують, створюючи ритмічні чергування “кінестетичних відчуттів”. Останні перебувають у тісному зв'язку з “економією” рухів.

У зазначений період в естетиці Німеччини складається напрям “*практичної естетики*”, ідеї якого ґрунтуються на позитивістській методології, спрямовані на дослідження *художньої практики* та закономірностей її розвитку. Г. Земпер у праці “Стиль у технічних і тектонічних мистецтвах, або практична естетика” (1863) прагне віднайти основні ідеї та форми, щоби створити загальну теорію художніх форм. Під впливом художньої практики його часу формувалися ідеї К. Фідлера, спрямовані на розмежування “справжнього мистецтва” і банальностей натуралізму та розсудковості академізму. Справжнім він вважає мистецтво, виокремлене з безпосередніх життєвих проблем і піднесене над ними. По-різному інтерпретовані ідеї К. Фідлера, з одного боку, сприяли становленню абстракціонізму як художнього напрямку XX ст., а з іншого — впливали на естетику школи “Баухауза” (Гропіус, Мейер та ін.).

Позитивний зміст численних відгалужень дослідницького пошуку в сфері естетичного — у розширенні можливостей осмислення проблем естетики. Негативний — у прагненні абсолютизувати кожен з нових дослідницьких підходів до проблеми.

На межі XIX—XX ст. відбувалося становлення естетики *модернізму*, до засновників якої в Англії належать У. Пейтер, О. Уайльд, А. Суїнберн; у Франції — “парнасці” Т. Готьє, Л. де Ліль; в Іспанії — Р. Фрай, К. Белл, Х. Ортега-і-Гасет. У Росії представники модернізму — це творці й прихильники естетики та художньої практики символізму і декадансу — Д. Мережковський, З. Гіппіус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт та ін.

Естетика модернізму зростає на основі ідеї *суб'єктивізму* художньої творчості. Теоретики модернізму прагнуть підвести під вияви суб'єктивної сваволі митця певні ідеї, вписавши їх у контекст художнього розвитку, тобто надати їм статусу закономірних виявів художньої здатності. О. Уайльд у праці “Естетичний маніфест” зазначає, що мистецтво зовсім не повинне іти дорогою

життєвої правди чи метафізичних істин. Радше навпаки: життя має наслідувати мистецтво. Художник покликаний з власного життя зробити твір мистецтва. Прагнення митця реалізувати окреслену програму в своєму житті спричинило його розрив з англійським суспільством. Естетичні ідеї О. Уайльда, як і його мистецька позиція, отримали назву *естетизму*.

У французькій естетиці прихильниками “мистецтва для мистецтва” були “парнасці” (гілка пізнього романтизму), котрі абсолютизували у мистецтві *форму*. Вони розуміли ідеал як доступний лише внутрішньому світові митця. Зрештою, ця позиція призводила до протиставлення митця і публіки, окрім небагатьох вибраних, яким доступна художня істина. Позиція “мистецтва для мистецтва”, характерна для естетичної програми “парнасців”, значно вплинула на прихильників ідеї “чистого мистецтва” в інших країнах, зокрема на представників російського символізму та декадансу. Дослідники в межах російського модернізму виділяють три гілки символізму, що складаються від 90-х років ХХ ст. Перша група символістів згуртувалась навколо журналу “Северный вестник” — Д. Мережковський, З. Гіппіус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт; друга була об’єднанням поетів-символістів — В. Гіппіус, А. Добролюбов, В. Степанов; найвідоміші представники третьої групи — В. Брюсов, Андрій Бєлий (Б. Бугайов). В. Брюсов аргументував теоретичну програму символізму в публікаціях “Про мистецтво” (1899), “Про історію символізму” (1897), “Ключі таємниць” (1904).

Естетична програма *символізму* містить заперечення раціоналізму й утверджує принцип інтуїтивного осягнення джерел духовності, прихованих у глибинних засадах буття (вплив філософії ірраціоналізму). На першому етапі розвитку символізму були сформульовані його основні естетичні ідеї. По-перше, це заперечення раціоналізму на користь ірраціоналізму як засобу інтуїтивного осягнення духовних засад, котрі нібито наявні в основі буття. По-друге, зміна ставлення до слова. Воно розглядається не джерелом інформації та засобом її передання, а джерелом пробудження в людині містичних передчуттів. Як таке воно створює зв’язок між внутрішнім світом особистості й надприродними таємними силами. По-третє, в образній структурі мистецтва основна увага приділена *символу*, що розглядається “замінником” реальності, нематеріальним об’єктом художнього переживання. В естетиці символістів акцентується на *формі* мистецтва в тому сенсі, що їй надавалося самоцінне значення. Невизначеність (“розмитість”) образу покликана утверджувати багатоплановість, таємничість твору. Дослідники зауважують *еклектизм* естетики символізму [18, т. 3, ч. 2, с. 139].

Під впливом ідей естетики *модернізму на початку ХХ ст.* формується низка художніх напрямів, котрі сповідують ідеї ірраціоналізму, заперечують цінність мистецтва як особливого типу духовного досвіду. Це фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, експресіонізм, сюрреалізм [10, с. 367—390]. У подальшому, аналізуючи основні напрями й ідеї естетики ХХ ст., ми розглядатимемо модерн як один з її напрямів.

8.5. Естетика XX ст.: загальні закономірності

В естетиці XX ст. зберігаються напрями досліджень, котрі визначилися як основні у XIX ст.: філософський, психологічний, соціологічний, мистецтвознавчий. Аналіз тенденцій розвитку естетичної теорії у XX ст. доцільно починати з німецької естетики. Вона зберігала найтісніші зв'язки з філософією за традицією, усталеною від часів О. Баумгартена. Усупереч тому, що естетика, так само як й інші галузі гуманітарного знання, тривалий час (30—50-ті роки XX ст.) могла розвиватися переважно за межами країни, їй властиве багатство тенденцій, напрямів та ідей, які впливали на європейську естетику та на духовні пошуки у сфері художньої практики. У першій половині найпоширенішим був *мистецтвознавчий* напрям, репрезентований німецькою й австрійською школами. У працях відомих його представників М. Дессуара, Г. Вельфліна, В. Воррінгера, М. Дворжака, Е. Панофський, Г. Зедльмайра розроблялися проблеми *філософії історії мистецтва*. У XX ст. набула нової актуальності проблема теоретичного статусу предмета та методу естетичної науки [18, кн. 3, ч. 2, с. 11]. М. Дессуар довів нетотожність дослідження сфери естетичного відношення людини до світу й художньої діяльності, що зумовило розмежування вивчення мистецтва і вивчення краси та її сприймання, тобто розмежування естетичної й естетико-мистецтвознавчої (“загальне мистецтвознавство”) проблематики. Його праця “Естетика” (1906) побудована за таким принципом, оскільки перша її частина містить історико-естетичну та філософсько-естетичну проблематику, а друга — естетико-мистецтвознавчу. Схожі ідеї простежуються в розвідках послідовників М. Дессуара: книги Р. Гамана “Естетика” (1911), Е. Утіца “Засади загального мистецтвознавства” (у двох томах: т. 1 — 1914; т. 2 — 1920). Зв'язок естетики та художньої практики досліджується в праці В. Воррінгера “Абстракція і вчування” (1909), яка значно вплинула на становлення теорії та художньої практики експресіонізму. Естетичні проблеми мистецтва, художньої творчості, призначення мистецтва у суспільстві отримали цікаве розв'язання у творчості видатних митців Німеччини XX ст. — Т. Манна (“Доктор Фаустус” — 1947) і Г. Гессе (“Гра у бісер” — 1943).

Другим напрямом, в межах якого активно розвивалася німецька естетика, був *психологічний*. Традиції психологічного підходу до аналізу естетичної проблематики, закладені дослідженнями А. Цейзінга, Г. Фехнера та інших, продовжувались у XX ст. працями Р. Мюллер-Фрайенфельса й Е. Меймана. Основне спрямування розвідок представників психологічного напрямку — прагнення поєднати процеси сприймання та творчості через інтеграцію експериментального й інтроспективного методів їх дослідження. Ідеї психологічної естетики викладені Р. Мюллер-Фрайенфельсом у працях “Психологія мистецтва” (1912), “Поетика” (1920), “Мислення і фантазія” (1916) та ін. Загальна ідея творів — аналіз художніх феноменів з обґрунтуванням даних психології сприймання. Не менш важливим у його дослідженнях є поєднання, з опорою

на диференціальні методи, комунікативного ланцюга: творчий процес — твір мистецтва — естетичне сприймання. Підставою цілісності названого ланцюга вчений вважає світ митця, який прагне власні переживання передати іншим людям унаслідок їх втілення у художніх феноменах.

Двотомна праця Е. Меймана “Естетика” (1913) містить критику суто психологічного витлумачення естетичних проблем (ідеї Фехнера, Фолькельта, Ліппса). Учений наголошує, що вивчення проблем естетики має поєднувати чотири форми її вияву: процесу творчості, твору як цілісності, естетичну насолоду й оцінку художніх творів. Методи, покликані забезпечувати цю цілісність, — суто психологічно-експериментальні: опитування, експеримент і под. Названий підхід не відповідав цілісності підходу до естетично-художніх явищ. У цьому сенсі значно ефективнішим був метод представників структурального підходу М. Гартмана, Г. Зедльмайра, А. Гелена, котрі дотримувались ідей гештальтпсихології.

Особливим підходом у межах психологічного напрямку є психоаналіз З. Фрейда та його послідовників. До праць З. Фрейда, безпосередньо пов'язаних з питаннями художньої творчості й естетичного сприймання, належать “Дотепність і її відношення до безсвідомого” (1905), “Леонардо да Вінчі. Етюд з психосексуальності” (1910), “Поет і його фантазія” (1911), “Достоевський і батьковбивство” (1926) та ін. Основне поняття у психоаналізі — “лібідо”, — свобідна, психічно спрямована енергія, що прагне реалізуватися (“воно”). Блокуючись свідомістю (“Я”, або “цензором” — “над-Я”), витіснена сексуальна енергія сублимується (підноситься), тобто набуває соціально та культурно сприйнятних форм. Ідеї З. Фрейда отримали продовження в працях О. Ранка та Г. Сакса. Особливу гілку психоаналізу створює аналітична психологія К. Юнга.

В естетиці Німеччини 20-х років ХХ ст. завдяки працям М. Гейгера та Е. Кассіра відбувається становлення *естетико-філософського* напрямку. Загальною його тенденцією є орієнтація на ідеї філософської феноменології (Гуссерль) та екзистенціалізму (Гайдеггер). Важливу роль для становлення філософської естетики мали праці Е. Кассіра “Філософія символічних форм” (1923—1929) та “Етюд про людину” (1944). Учення І. Канта стосовно апріорних форм розсудкового пізнання Е. Кассіер поширює на всі види духовної діяльності. Символічні форми він розглядає як іманентно властиві людині всезагальні способи відкриття і структурування реальності. До таких символічних видів досвіду належить також мистецтво — носій символічного змісту, втіленого у чуттєво-образних формах. У часи встановлення фашистської диктатури в Німеччині Е. Кассіер емігрував до США, що позитивно вплинуло на становлення філософської естетики в цій країні.

Під впливом феноменологічного методу Е. Гуссерля складалася естетична позиція М. Гартмана. У праці “Естетика” (1953 р. — опублікована посмертно) філософ виділив три форми духу: особистісний, об'єктивний і об'єктивований. Твір мистецтва — наслідок об'єктивації творчого духу. Його природа “двошарова”: реальний план (фізично наявний твір мистецтва) і “надреальний”

(глибинний) — духовний план, існування якого можливе через посередництво реального. Від суб'єкта сприймання залежить виявлення “ірреального” (глибинного) плану, причому домінуючим є розуміння сутності та призначення мистецтва як суб'єктивної здатності митця до *самовираження*. Здатність сприймаючого суб'єкта відкривати у творі прекрасне — свідчення здатності глибинного його сприймання.

Особливе відгалуження у дослідженні проблем естетики — “*інформаційна естетика*”, ґрунтована не на філософії, а на комплексі сучасних конкретних наук: семіотики, теорії інформації, некласичної логіки, теорії комунікації та ін. З-поміж численних праць засновника напряму М. Бензе центральне місце посідає “Естетика” (у 4 т.; 1954—1960). Естетичне автор розглядає на основі теорії моральності та функціонально-семіотичного підходу. Відтак перша частина “Естетики” редукує естетичне до знакового процесу, друга — до інформаційно-прикладного аспекту естетичного, третя — до комунікаційного. Матеріалом аналізу для автора є авангардистське мистецтво XX ст. Симпатії дослідника до авангардизму зумовлені тим, що це мистецтво становить основу семіотично-інформаційної естетики, оскільки, на відміну від класичного мистецтва та класичної естетики, сучасне мистецтво й естетика — це “перехід від світу знаків, які позначають реальність, до світу знаків, що є реальністю” [18, кн. 3, ч. 2, с. 48]. Наукова цінність названого напряму хіба що, як зауважують дослідники, у “шокуючій дії” термінології.

Соціологічний напрям у німецькій естетиці XX ст. започаткований В. Гаузенштейном, а найвидатніші його представники — Г. Зіммель, В. Зомбарт, М. Вебер. Особливе значення в соціологічній інтерпретації проблем мистецтва належить представникам Франкфуртської школи Г. Маркузе й Т. Адорно. Програмна стаття Г. Маркузе “Про аффірмативний характер культури” містила критику “утверджуючого” (аффірмативного) мистецтва, що створює ілюзорний світ нібито здійснених суспільних ідеалів і розв'язаних життєвих конфліктів. Об'єктом критики філософа є суспільство вільної конкуренції та мистецтво, що слугує утвердженню його ідеалів. На противагу апологетиці він висуває ідею негативного, радикального критицизму як духовну позицію справжнього мистецтва стосовно дійсності.

Т. Адорно, автор близько 30 книг з філософії, соціології, теорії естетики, естетичні погляди якого формувалися під впливом Г. Маркузе, у праці “Естетика” протиставляє “ідеологічному” мистецтву “неідеологічне”. Адорно-естетик відстоює ідею повної автономії мистецтва як естетичної реальності. Згідно з ідеєю “негативної діалектики”, принцип відношення мистецтва до дійсності — це різновид “критичної теорії” суспільства. У цьому зв'язку він заперечує цінність міметичності мистецтва. “Зовнішню логічність” творів філософ вважає недоречною, оскільки безглуздість твору — “також частина осуду тієї емпіричної раціональності; адже раціональність суспільної практики стала самодостатньою метою і тому перетворилась на ірраціональне та хибне, на засіб, що заступив мету” [1, с. 165]. Запереченням “раціонального” в мистецтві вчений підтримує естетичні орієнтації модернізму. Художня

практика поп-мистецтва, відгукуючись на ідеї Т. Адорно, активно утверджує антиестетичне: до художніх феноменів додається антиестетична предметність: мотлох, папір, сміття і под. Безумовно, Т. Адорно виступив проти таких тлумачень його критичної теорії, розірвавши з лівоекстремістським рухом.

Художня практика *модернізму*, набуваючи сенсу домінуючої тенденції у мистецтві початку ХХ ст., отримує теоретичне обґрунтування в естетиці цього ж напрямку. Вихідні ідеї його естетики пов'язані з утвердженням творчого процесу як самоцінного, безвідносно до наслідків формуючих зусиль митця. В *Іспанській естетиці* відомим теоретиком модернізму був Х. Ортега-і-Гасет. Теорію естетичного суб'єктивізму він вибудовує на основі запозичень з багатьох джерел. Зокрема, це ідеї німецького філософа В. Воррінгера, що були підставою для формулювання Х. Ортегаю теорії "абстрактної художньої волі" ("Мистецтво цього світу і світу іншого", 1911). На основі звертання до ідей гуссерліанства він намагається поєднати феноменологічний аналіз об'єкта (універсальне) й індивідуальне у його виявах. Феноменологізм при цьому руйнував предметну змістовність творчого акту.

Основна праця філософа, що стала *маніфестом авангардизму*, — "Дегуманізація мистецтва" (1925). Вона містить граничне протиставлення класичного та "дистантного" мистецтва. Рисами останнього є відчуження митця від предмета зображення для уникнення переживання й усунення предмета зображення як такого, що обмежує волю митця. "Естетична радість для нового художника випливає з цього тріумфу над людським, тому потрібно конкретизувати перемогу і в кожному випадку показувати удушєну жертву" [29, с. 242], — пише Х. Ортега. Філософ наголошує, що нове мистецтво принципово зорієнтоване на дегуманізацію.

Однак його схвальна позиція стосовно дегуманізуючого мистецтва неоднозначна. У праці звучать окремі думки про майбуття мистецтва, яке дегуманізує людину і заперечує попередню художню спадщину: "...Нападати на мистецтво минулого — означає повставати проти самого Мистецтва: адже що таке мистецтво без усього створеного до цього часу?.. Ненависть до мистецтва може виникнути лише там, де зароджується ненависть і до науки, і до держави — до усїєї культури загалом" [29, с. 256].

Ідеї філософії В. Воррінгера, зокрема його праця "Абстракція і вчування", вплинули на формування естетичної концепції *російського художника* В. Кандинського. У трактаті "Про духовне в мистецтві" (1912) він надихається ідеєю створити безпредметний живопис, звільнивши картину від сюжету, що "обтяжує" глядача. Мовою нового живопису він бачить виразність кольору і форми як таких, поза жодним зв'язком зі змістом, окрім "змісту" самого кольору: жовтий — "земний", блакитний — "небесний" і под. На думку автора, названі асоціації виникають в суб'єкті сприймання з необхідністю, цілеспрямовано збуджуючи людську душу. Згаданий принцип асоціативності він вибудовує, ототожнюючи мову живопису і його сприймання зі законами творення та сприймання музичного образу. Естетична позиція В. Кандинського була запозичена естетикою *абстракціонізму* й реалізована у вигляді суто формалістичного розуміння сенсу художньої діяльності.

У Франції, як і в уже розглянутих Іспанії та Німеччині, естетика модернізму — лише один з напрямів дослідницької уваги. Тут боротьба зі суб'єктивізмом в естетиці суперечливо пов'язана зі запереченням соціального призначення мистецтва та його естетичної сутності. Суб'єктивістські тенденції у французькій естетиці початку XX ст. отримали крайній вияв у філософії А. Бергсона з її суперечливим ставленням до науки. З одного боку, визнається величезне значення науки в житті з огляду практичної корисності. З іншого — заперечується її здатність пізнавати сутність явищ. Формулюючи відношення між інстинктом та інтелектом, А. Бергсон зауважує: “Існують речі, які лише інтелект здатний шукати, але котрих він сам по собі ніколи не знайде. Лише інстинкт міг би знайти їх, але він ніколи не буде їх шукати” [5, с. 168]. Інтелект розглядається у його відношенні до речей матеріального світу як сила, здатна збирати його і розкладати. Однак заперечується здатність інтелекту осягати непередбачуване, а тому, стверджує А. Бергсон, інтелект “заперечує творчість” [5, с. 181]. Простежуючи відносини інтелекту й інтуїції, філософ показує нездатність інтелекту відтворити життя як цілісність. Стосовно інстинкту, в своєму оптимально можливому вияві він міг би поставати як “інтуїція, тобто інстинкт, що не мав би практичного інтересу, був би свідомим відносно себе, здатним розмірковувати про свій об'єкт і безконечно розширяти його, такий інстинкт ввів би нас у самі надра життя” [5, с. 196]. У співвідношенні інтелекту й інтуїції, перший розглядається лише поштовхом для розгортання інтуїції. Естетична здатність бачиться вищим рівнем інтуїції, не пов'язаним зі світом практики. Однак, справедливо зазначає Л. Левчук, “було б помилково вважати, що сфера естетичного для Бергсона — це лише ще одна точка опори в його естетичних мандрах. Справа в тому, що для Бергсона людська здатність до естетичного сприйняття та переживання навколишньої дійсності є тільки наслідок існування й активної дії такої форми пізнання, як інтуїтивна” [17, с. 32]. Суб'єктивізм філософії А. Бергсона активно впливав на естетику модернізму.

Авторитетними у середовищі творчої інтелігенції були естетичні ідеї представника неотомізму Ж. Марітена, висловлені в працях “Бергсонівська філософія” (1913), “Мистецтво і схоластика” (1920), “Антимодерн” (1922), “Відповідальність художника” (1961) та ін. У полеміці з А. Бергсоном та Б. Кроче Ж. Марітен повертається до ідей естетики Ф. Аквінського, зокрема розглядає роль *свідомих* імпульсів у творчості, необхідність зв'язку почуття прекрасного з формою, пристосованою для найкращого сприймання завдяки пропорційності та єдності.

У 50-х роках XX ст. на естетику впливали такі філософські напрями, як екзистенціалізм, персоналізм, феноменологія. В естетичній теорії чільне місце посіли проблеми естетичної свідомості особи, роль її в соціальному житті (Камю, Сартр, Дюфренн). Ж.-П. Сартр у праці “Що таке література?” (1947) проаналізував особливості естетичного переживання мистецтва, акцентуючи на його катарсичній ролі: “Цей світ з його жахами мені малюють не для того, щоб я незворушно сприймав їх, а для того, щоб, ожививши його своїм почуттям

протесту, я розкрив його жажливі сторони і показав їх як несправедливі” [8, кн. 3, ч. 2, с. 85]. М. Дюфренн у працях “Феноменологія естетичного сприймання” (1953), “Поетичне” (1963) в полеміці зі структуралізмом обстоює ідею художньої цілісності твору мистецтва, наголошуючи на важливості єдності знаку й значення в процесі аналізу творів, а відтак — віднайдення відповідного “інструменту” їх аналізу. Філософ також розкриває негативну для мистецтва суперечність між прагненням митців до оригінальності за недостатньої уваги до художньої завершеності задуму.

Мистецтвознавчу орієнтацію французької естетики відображає творчість Е. Суріо (Сурьо) (“Співвідношення мистецтв”, 1947). Е. Жільсон з цих самих позицій досліджує процес творення мистецького твору як естетичної реальності та роль особистості митця у названому виді діяльності (“Живопис і реальність”, 1958; “Вступ до мистецтва прекрасного”, 1963; “Матерія і форма”, 1964). Узірцем формуючих умінь філософ вважає формалістичний живопис на тій підставі, що митець свобідний від будь-яких наслідувань.

Соціологічну тенденцію у французькій естетиці реалізують П. Франкастель (“Проблеми соціології мистецтва”, 1963; “Мистецтво і техніка”, 1956), А. Моль (“Теорія інформації і естетичне сприймання”, 1958; “Соціодинаміка культури”, 1967; “Мистецтво і ЕОМ”, 1971). Праці А. Моля присвячені аналізу художньої культури та характеру її впливу на особистість.

В *англо-американській* естетиці ХХ ст. провідними тенденціями стають, поперше, захист “чистого мистецтва” від техніцизму, по-друге, злиття мистецтва і життя через заперечення художньої форми мистецтва. Методами естетичного аналізу мистецтва є феноменологічний (Сантаяна) та його варіанти: неогегельянство (Бозанкет, Коллінгвуд) і неокантіанство (Кассіерер, Лангер). Естетична концепція Е. Кассієра відображена у тритомній праці “Філософія символічних форм” (1923—1929), де обґрунтовується поняття символу, що розглядається як засаднича основа культури. С. Лангер — учениця Е. Кассієра, називає його “першовідкривачем філософії символіки” [16, с. 4]. Символ Е. Кассієра розглядає “формоутворюючим принципом” й універсальною мовою культури. Символ — це засіб, з допомогою якого відбувається всіляке оформлення духу. В основу мистецтва покладено поняття символу як “будівельного матеріалу” і продукту мистецтва й культури загалом. С. Лангер у працях “Філософія у новому ключі” (1942), “Почуття і форма” (1953), “Ум: нариси про людське почуття” (у 3 т. — 1967, 1972, 1982) та інших дотримується методології аналізу мистецтва, визначеної Е. Кассієром, вносячи вагомий творчий доробок в аналіз конкретних художніх явищ і в розуміння специфіки художнього мислення. На відміну від символічної мови науки, що є дискурсивною, художній символ, на думку С. Лангер, — структурний. Художні символи “не перекладаються; їх смисл обмежується тією конкретною формою, якої він набув. Смисл завжди є *неявним* і не може вкладатися у будь-яку інтерпретацію” [16, с. 232]. Художня істина характеризується лише “істиною символу в відношенні до форм почуття — форм невизначених, але осяжних у тому випадку, коли вони виникають у чуттєвому відображенні” [16, с. 234]. В естетиці С. Лангер сформульована теорія “презентивного символу”.

До напрямів англо-американської *філософської естетики* XX ст. належать також теорія “естетичного досвіду”, окреслена засновником філософії прагматизму Дж. Дьюї; концепція естетичного функціоналізму Т. Манро, естетика неопозитивізму — Ч. Огден, А. Річардс, Л. Вітгенштейн. Окреслені напрями розвитку англо-американської естетики можна характеризувати як сцієнтистські, оскільки в аналізі проблем естетики вони ґрунтуються на методах точних наук, а також на лінгвістиці, семіотиці, емпіричній психології.

Великої популярності в англо-американській естетиці першої половини XX ст. набула *психоаналітична* теорія мистецтва. Відомим представником цього напрямку був Г. Рід. Його психоаналітична теорія мистецтва зосереджена навколо аналізу таких проблем: творчої особистості; творчого процесу; твору мистецтва та його суспільних функцій; процесу сприймання мистецтва. Мистецтво розглядається з допомогою поняття “форма”. Здатність знайти форму, щоби відобразити стійкі структури навколишнього світу й внутрішні духовні структури — це і є справжнє призначення мистецтва. Форма в мистецтві є символом, а мистецтво — універсальною діяльністю породження символів. Психоаналітичний підхід до тлумачення мистецтва виявляє себе у розумінні сутності художнього символу. Символи слугують для позначення предмета бажання, утримання його в пам’яті та створення послідовності в діях.

Окремий напрям в англо-американській естетиці утворює *позитивістсько-психологічний* підхід до розуміння мистецтва, пов’язаний з експериментально-емпіричним методом аналізу. Це метод, що зосереджував дослідницьку увагу на цілісності художнього твору як умові його естетично-художньої виразності. Так визначилося “кодове” поняття “гештальт” — єдність цілісного образу свідомості й естетичного об’єкта як цілісної структури. Широке застосування ідей гештальту в естетиці характерне для праць Р. Арнхейма “До психології мистецтва” (1966), “Візуальне мислення” (1970), “Ентропія і мистецтво. Нариси про порядок і хаос у мистецтві” (1971) та ін. Заслуга гештальт-психології у подоланні “поелементного” підходу до сприймання й розуміння естетичного сприймання як бачення світу в усій його повноті [3, с. 47—48]. Недоліком гештальт-підходу є відмова визнати психічний образ як відображення реальності й ототожнення його з фізіологічними процесами в мозку.

Соціологічний напрям в англо-американській естетиці розглядає функціонування мистецтва на різних рівнях: емпіричному (вивчення орієтацій, установок, реакції глядацької аудиторії); вивчення груп (міжгрупових і внутрішньогрупових відносин) в аспекті відносин усередині виконавчого колективу тощо; інституціональний рівень — дослідження мистецтва як соціального інституту в системі інших інституцій тощо. У дослідженнях соціології мистецтва приділяється увага питанню “художник — середовище”. За цією ознакою вирізняють декілька типів художників. По-перше, це художник-авангардист, прихильник “чистих” формальних методів. Другий тип сполучає творчий пошук в естетичній сфері з роботою в дизайні, у комерційному або поп-мистецтві. Третій тип — художник-прикладник, який заперечує самоцінну роль мистецтва і вважає, що воно має набути практичного спрямування.

Основне призначення мистецтва вбачається в “компенсаторській” його функції — давати змогу особі в уяві програвати ті проблемні ситуації та соціальні ролі, котрих вона не переживає в реальності, з тим, щоби здобувати ілюзію свободи.

Отже, в ХХ ст. естетична проблематика розвивається за чотирма напрямками, визначеними в естетиці ХІХ ст.: філософським, психологічним, мистецтвознавчим, культурологічним. Причому, з одного боку, простежується прагнення наблизити названі напрями досліджень для творення *цілісної* естетичної теорії. З іншого — тенденція наближення теорії до безпосередньої художньої практики з метою з’ясування функцій мистецтва та його місця у соціумі. Особливим відгалуженням в естетиці ХХ — початку ХХІ ст. була естетика та художня практика постмодернізму, аналіз основних ідей якого буде здійснено у подальшому.

8.6. Естетика радянського періоду

Важливими для естетичної теорії ХХ ст. були здобутки радянської естетики, що, розвиваючись у межах класичної філософської естетики, внесла вагомий творчий доробок у низку галузей естетичного знання. Вплив ідеології на естетичну теорію, порівняно з іншими галузями філософського знання, був мінімальним, а вираженою — загальна орієнтація на проникнення естетичного в усі сфери життя. Здобутком теорії естетики є розробка і введення у науковий ужиток метакатегорії “естетичне” — над цим працювали Л. Столович, С. Гольдентріхт, Ф. Кондратенко, М. Каган, В. Іванов; обґрунтування поняття “небайдужість” як вихідного поняття естетики — А. Канарський; осмислення закономірностей вияву естетичного в природі, суспільних стосунках, моральних взаєминах між людьми — Л. Столович, І. Смольянінов. Діалектичні зв’язки морального й естетичного всебічно розглянуті в працях В. Толстих, О. Фортової. Особливості мистецтва як виду пізнання та естетична сутність мистецтва охарактеризовані в працях О. Бурова, В. Мазепи, В. Малахова. Специфіка змісту естетичних категорій та їх діалектичного зв’язку досліджена в розвідках Ю. Борева, В. Муріана, В. Шестакова; аналіз форм естетичної свідомості — предмет теоретичних роздумів Е. Ільєнкова, М. Кагана, В. Муріана, Л. Зеленова. Закономірності мистецтва доби модерну та його естетичні принципи розкриті Л. Левчук та ін.

Від 20-х років ХХ ст. теоретичні проблеми естетики та мистецтва досліджуються, наприклад, у працях Г. Плеханова, А. Луначарського, В. Воровського, О. Богданова, Б. Арватова, П. Блонського, Л. Виготського. Особливістю цього періоду є активна участь у розв’язанні теоретичних проблем мистецтва самими творцями естетично-художніх цінностей: Б. Асаф’єв, Максим Горький, В. Маяковський, В. Мейерхольд, К. Станіславський, С. Ейзенштейн, Л. Курбас та ін. Естетика від 20-х років минулого століття розвивається в межах *психологічного* напрямку. О. Богданов, провідний теоретик естетики Пролеткульту, що дотримувався ідей позитивізму, вбачав мету мистецтва у пропаганді на-

укових і художніх знань. Згідно з ним, суспільне життя утворює такий ряд: досвід — праця — колектив — форми співпраці — тип культури (елемент її — мистецтво). Основним поняттям естетики філософа є поняття “організація”. Мистецтво характеризується як “організований досвід тисячоліть, кристалізований у художній формі”. Поняття “організація” застосовується до змістовної частини творів, особливостей сприймання та переживання їх. Зрештою, організація ідей та організація речей у мистецтві — нероздільні [27, с. 25—26]. Ідеї О. Богданова про загальну теорію систем, вчення про організаційні типи й закономірності, викладені в праці “Загальна організаційна наука (тектологія)” (у 3 ч., 1925—1929), мали важливе значення для формування деяких положень кібернетики та системного підходу. Вони розвинулись у працях Н. Вінера й У. Ешбі, загальній теорії систем Л. Берталанфі.

Позитивістська соціологічна орієнтація скеровувала найпошлідовніших виразників її ідей на абсолютизацію естетики як засобу перетворення середовища. Звідси мало місце “ототожнення розмовної мови та художньої літератури, агітплакату й живопису, діяльності газетяра і поета...” [27, с. 21]. У межах розуміння мистецтва як безпосередньої життєдіяльності розробку його ідей здійснювали Б. Арватов, М. Чужак та ін. Б. Арватов, зокрема, наголошує: мистецтво не повинно бути пов’язане з духовними моментами. Його головна функція — організація виробничого процесу [27, с. 29—30]. Тобто, заперечується власне естетична, духовна функція мистецтва. Щоправда, названа тенденція відображала одну з домінуючих тенденцій західної, зокрема англо-американської естетики, впливаючи на спрямування дослідницького пошуку радянських вчених [27, с. 62]. У мистецтві “виробничий” ухил започатковують футуристи, котрі на місці традиційних художніх напрямів реалізму, символізму, імпресіонізму утверджують *техніцизм*. Відомим теоретиком естетики був Г. Плеханов. Найвизначніші його праці з естетики — “Пролетарський рух і буржуазне мистецтво” (1905), “Мистецтво і суспільне життя” (1912), “Листи без адреси” та ін. Розвідки Г. Плеханова з естетики й теорії мистецтва присвячені генезі художності, духовній сутності мистецтва, зв’язку художньої творчості зі суспільним буттям та естетичною позицією митця.

Проблеми *соціології* мистецтва досліджував А. Луначарський у численних працях з естетики та мистецтва — “Завдання соціал-демократичної художньої творчості” (1907), “Листи про пролетарську літературу” (1914), “Література і революція” (1920), “Міщанство та індивідуалізм” (1923) тощо. У них розглянуто призначення мистецтва в суспільстві, духовну позицію митця, становище митця в буржуазному суспільстві. Велику увагу критик приділяє аналізу “класовості” літератури. Мистецтво і революція — основна тема теоретичних статей А. Луначарського.

Зауважимо багатство художнього життя цього періоду, оскільки чимало представників соціальних низів, раніше позбавлених можливості спілкування з художніми скарбами та можливості професійних занять мистецтвом, отримали доступ до художньої освіти на спілкування з мистецтвом.

Особливий розквіт естетичної теорії радянського періоду припадає на 50-ті (друга половина) — 80-ті роки ХХ ст. Демократизація суспільного життя,

характерна для цього періоду, чи не найяскравіше відображена у сфері естетики та мистецтва. Саме у цей період формувалися великі наукові школи з естетики: вузівські та академічні у Москві, Ленінграді, Києві, Свердловську, Воронежі, Тарту та ін. Наукові школи очолювали відомі вчені М. Овсянніков (Московський університет), М. Каган (Ленінградський університет), Л. Левчук (Київський університет), В. Мазепа (Інститут філософії АН УРСР). Проблеми естетики досліджували також знані представники діалектичної школи цього Інституту В. Шинкарук (директор) та В. Іванов.

Фундаментальні дослідження історії естетики здійснив О. Лосєв у обширній творчій спадщині. Проблема *естетичного* — категоріальний зміст і розуміння його об'єктивності — досліджене в монографії Л. Столовича “Естетичне в дійсності та у мистецтві” (1959). Звертаючись до класичної традиції, зокрема апелюючи до ідей Д. Дідро, автор розглядає естетичне як “відношення” та наголошує на його всепроникності [31, с. 7]. Важливе місце у його міркуваннях посідає питання об'єктивності естетичного відношення, предметом якого є “олюднена природа” [31, с. 37—38]. Поняття “об'єктивність естетичного” вчений трактує, згідно з класичною традицією, єдністю *матерії та ідеї*. А. Канарський у праці “Діалектика естетичного процесу” (1979) аналізує естетичне в діалектиці процесу становлення та своєрідності виявів феномену *чуттєвого*. Беручи дане поняття як вихідне для розуміння витоків естетичної здатності, автор пише: “Чуттєвий акт людини — результат усієї історії усупільнення людей і їх відносин. Відсікти від нього цю суспільну його сутність — означає перетворити його на суто тваринний акт, де слова “гуманізм”, “людяність”, “духовність” можуть застосовуватися вже лише заради теоретичних спекуляцій” [14, с. 125].

Розробка *категоріального знання* в естетиці здійснюється і в історичному, і в змістовно-логічному аспекті. Історичний аспект категоріального знання ґрунтовно дослідили О. Лосєв та В. Шестаков у праці “Історія естетичних категорій” (1968), В. Шестаков — у працях “Гармонія як естетична категорія” (1973) та “Естетичні категорії. Досвід систематичного й історичного дослідження” (1983). В останній автор структурує категоріальне знання, поділяючи категорії на типи, залежно від змістовного обсягу. Окрім усталених в історії естетики основних категорій (*прекрасне, піднесене, трагічне, комічне, потворне*) подано їх модифікацію (*гармонія, грація, ідеал, героїчне, катарсис, іронія, гротеск*), а також визначено “художні категорії” (*мистецтво, наслідування, образ, алегорія, форма, смак*) [36].

Проблему категорій досліджував Л. Столович у монографії “Категорія прекрасного і суспільний ідеал” (1969). Предмет уваги вченого — сталє та змінне в уявленнях про прекрасне і зв'язок прекрасного й ідеалу в історії естетичної думки. Монографія розглядає філософсько-естетичне тлумачення зв'язку прекрасного й ідеалу не лише в європейській, а також у східній традиціях. Слушно особлива увага приділена європейській, у тому числі німецькій класичній естетиці. Автор дотримується розгляду центральної ідеї, що відображена практично в усій історії естетики, а найчіткіше визначена в естетиці

І. Канта: “лише людина... може бути ідеалом краси”, а людство “може бути ідеалом досконалості” [15, с. 1083]. Естетичні категорії досліджував Ю. Борев у розвідках “Основні естетичні категорії” (1960), “Про трагічне” (1961), “Комічне” (1970). Категорії він розглядав як *систему* естетичного знання, ґрунтуючи їх аналіз на матеріалі історії мистецтва, передусім літератури.

Історико-теоретичне дослідження внутрішньої структури мистецтва здійснив М. Каган у праці “Морфологія мистецтва” (1972). Монографія містить: методологію аналізу мистецтва; історію художнього розвитку у його генезі та підходи до систематизації мистецтва; мистецтво у багатстві його видів та різновидів, родів і жанрів.

Фундаментальним теоретичним дослідженням специфіки мистецтва як особливого типу духовного досвіду стала праця Е. Ільєнкова “Мистецтво і комуністичний ідеал” (1984). Вона повернулася до розроблених німецькою класичною філософією проблем “ідеалу”, “ідеальності”, “духу”, відмежовуючи класичну традицію від вузькопсихологічних тлумачень мистецтва. Формуючи поняття “ідеальності” в полеміці з вузькопсихологічним і соціологічним його тлумаченням, Е. Ільєнков зауважує: “Ідеальність” загалом і є в історично сформованій мові філософії характеристика... речево-зафіксованих (об’єктивованих, уречевлених, опредметнених) образів суспільно-людської культури, тобто історично сформованих способів суспільно-людської життєдіяльності...” [12, с. 40]. Методологічною засадою аналізу категорії “ідеал” в естетиці може слугувати таке міркування Е. Ільєнкова: “Ідеальна форма — це форма речі, але поза цією річчю, а саме — в людині, у вигляді форми її активної життєдіяльності, у вигляді цілі й потреби. Або, навпаки, це — форма активної життєдіяльності людини, але поза людиною, а саме — у вигляді форми створеної нею речі. “Ідеальність” сама по собі тільки й існує у постійній зміні цих двох форм свого “зовнішнього втілення”, не збігаючись з жодною з них, взятою окремо” [12, с. 76]. Це діалектичний підхід до аналізу проблеми ідеального.

Проблема художньої творчості й пізнавальної та духовно-формуючої сутності мистецтва досліджується у праці В. Мазепи “Художня творчість як пізнання” (1974). Художню творчість автор розглядає у контексті теорії відображення та специфіки естетичного як особливого типу *відношення*. Розмежовуючи естетичне і художнє як нетотожні поняття, філософ наголошує, що завдання художньої діяльності — “внесення естетичного в саму дійсність, формування її за законами краси” [21, с. 21]. Художня діяльність не утворює нового виду пізнання, її призначення — в інтегруванні “пізнавальної та оцінної діяльності”. Відповідно, особливості художнього пізнання існують лише в межах цієї інтегрованої єдності — поза синтезом з оцінною діяльністю художнє пізнання вже не є, власне, художнім. Взаємозв’язок естетичного та художнього простежується у відмінностях його змісту, способу існування, його духовно-формуючих можливостей. Діалектику естетичного й художнього автор розкриває на рівні — здатності об’єктивації творчих умінь, способів буття наслідків формування, масштабів самовияву духу в естетичному відношенні, закріпленому в художніх феноменах.

Особливий аспект естетичної проблематики становлять дослідження зв'язку морального й естетичного, моралі та мистецтва. Ґрунтовним теоретичним дослідженням цієї проблеми стала монографія О. Фортової “Про діалектичну єдність морального та естетичного” (1985). Автор розкриває методологічне значення діяльнісного підходу до дослідження морального й естетичного, а також їх взаємозв'язку. Поняття “відношення” у його визначеності розглядається необхідною умовою не лише розуміння всієї системи “моральна діяльність”, а й визначеності цієї системи як діяльності, оскільки лише через моральне відношення “створюється особливий спосіб утвердження” [32, с. 9]. Теорія відношення морального й естетичного, зазначається в дослідженні, розвивається все ще безвідносно до діяльності, сутність якої виражена в діалектичному характері їх дійсної єдності. Автор доходить важливого висновку про зв'язок морального й естетичного: “...Моральне у своїй завершеності є естетичним” [32, с. 38]. Моральнісне та естетичне розкриті як два невідчужених способи найповнішого й адекватного вияву сутності людського — *людяності* як творчої сутності людини. Естетичне постає завершеним способом присвоєння суспільної сутності людини в її довершеності.

Естетична теорія 60—80-х років ХХ ст. розвивалась у радянський період у межах *класичної* естетичної парадигми, що орієнтувала на ідею естетичної досконалості творчого процесу, творчу сутність людини, для якої формування за законами краси і потреба жити у її творенні — сутнісна ознака людини, найяскравіший вияв її людяності. Іdealізм такого розуміння засвідчував себе не лише незбігом теорії та практики стосунків, а виявляв себе в надії вдосконалення життя на шляхах виховного впливу на людину засобами художньо прекрасного. В естетичній теорії Заходу саме в цей період складається інша парадигма розуміння сутності мистецтва та його призначення, відображена в естетиці постмодернізму.

8.7. Естетика постмодернізму

Поняття “*постмодернізм*” (після модерну) є визначенням основного напрямку сучасної філософії, мистецтва і науки. Теоретична основа постмодернізму — погляди французьких постструктуралістів і неофрейдистів. Поняття “постмодернізм” уперше використав Р. Панвіц у праці “Криза європейської культури” (1917). Згодом його застосував А. Тойнбі для означення сучасного йому (середина ХХ ст.) етапу розвитку європейської цивілізації. На думку філософа, доба постмодернізму починає відлік з 20-х років ХХ ст., а характерні її ознаки — відхід від традицій, недовіра до розуму, безпорадність людини перед світом. З 60-х років ХХ ст. термін “постмодернізм” широко застосовується для означення стильових новацій у літературі, архітектурі й інших мистецтвах, а також змін у соціально-економічній і соціально-політичній сферах. Однак статус *наукового поняття* постмодернізм отримує лише

у 80-х роках завдяки працям Ж.-Ф. Ліотара, який поширив дискусію про постмодернізм на сферу філософії [9, с. 37]. Сучасне суспільство і культуру Ж.-Ф. Ліотар у праці “Ситуація постмодерну” характеризує в поняттях “пост-індустріальне суспільство”, “культура постмодерну”. Ситуацію постмодерну філософ визначає як “недовіру до метанарративів” і розглядає “атомізацію” соціальності в бурхливій мережі мовних ігор. Останні постають шляхом до “абсолютної інформації в будь-який конкретний момент”, а наслідком — мовний “невичерпний резерв можливих суджень” [20, с. 37].

Постмодернізму передують основні філософські методи — постструктуралізм і деконструкція. Лідер філософії постмодернізму *Жак Дерріда* (хоча він не визнає поняття “постмодернізм”) вважає деконструкцію способом художньої трансформації філософії на основі даних гуманітарних наук, естетики, мистецтва. Дослідники зазначають, що йдеться не стільки про руйнування, скільки про реконструкцію, “рекомпозицію” заради досягнення того, як була сконструйована певна цілісність [22, с. 17]. Деконструкцію Ж. Дерріда не вважає методом, оскільки кожен її акт — неповторний, одиничний. Суть деконструкції — гра з текстом, “гра тексту проти смислу”. Мета гри з текстом — “посттекст”, тобто руйнування смислу філософського тексту, творення його невизначеності, що зближує філософію з мистецтвом постмодернізму. Руйнування розглядається як шлях до народження винаходу, причому характерною є *відмова від істини*, що вбачається своєрідною фікцією. Процес деформації ґрунтується не на розумі, а на інтуїції, мовній грі як самоцінній. *Деконструкція* вважається основою й умовою віднайдення нової художньої мови та стилів мистецтва, а тому — *компетенцією естетики*. Для Ж. Дерріда мистецтво, зокрема література, є своєрідним “відходом від світу, але не в інобуття утопії, а в середину, в глибину, в чисту відсутність” [22, с. 30].

Деконструкція в постмодернізмі — певне запозичення від мистецтва авангарду. Ідея творчості тут набуває спрофанованого вигляду: це творчість, якій передуює руйнування. Названий підхід у певному сенсі започаткований романтизмом, в естетиці якого суб’єктивізм висувається на перший план, а іронія митця (руйнівний чинник) набуває багатшарового змісту. Мета деконструкції в постмодернізмі вбачається у тому, щоби змінити вписані в систему антропоцентричного гуманізму цінності, позбавивши їх науковості й естетичної змістовності. Деконструкція має містити артефакти, зрозумілі сучасникам й очікувані ними. Мета деконструкції, на думку Ж. Дерріда, — не руйнування смислу як такого, а “вияв міри самостійності мови щодо свого мисленнєвого змісту, це видимість, подібна телефонному “так”, що означає лише “алло” [22, с. 21]. Деконструкція створює не хаос, а нову конфігурацію “філософсько-естетичного поля”, де виникає “присутність відсутності”, утворюючи гру цитатами та створюючи нове просторово-часове поле. Шокуючі висловлювання вченого спрямовані на вихід зі звичного поля філософського мислення для того, щоби зануритися в “стихію тексту” і в ситуації втрати смислу та розуміння намагатися здобути новий смисл. Логіка Ж. Дерріди — це втеча від світу, але не в інобуття, а в “чисту відсутність”.

Різні аспекти естетики постмодернізму розробляли французький структураліст Ц. Тодоров (“Символізм та інтерпретація”), італійський семіотик У. Еко (“Ім’я Рози”, “Маятник Фуко” та ін.). У. Еко бачить можливість відродження сюжету під маскою цитування інших сюжетів, їх переосмислення, іронічної гри з ними, поєднання проблемності та розважальності. Символом культури він вважає лабіринт, а постмодернізм — такою її моделлю, де відсутній центр і периферія, вхід і вихід. Р. Рорті формулює концепцію неопрагматизму, в якій деструкція класичної філософії й естетики певним “іроністом” постає способом творчого самоздійснення. Пошук істини загалом усувається як мета, а на його місці постає в сенсі мети мовна гра як спосіб реалізації творчої свободи. Звідси критерієм культури є не факти, а лише артефакти, оскільки “життя — це фантазія, що сплітає павутиння мовних відносин”. Виражена особливість постмодернізму — *втрата суб’єкта*, оскільки в артефактах його місце посідають різноманітні безособові структури: потоки бажань — Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі; іронія — Р. Рорті; трансгресія й еротизм — Ж. Бодріяр; огида — Ю. Кристева та ін.

Художні феномени набувають характеру симулякрів в абсолютному сенсі, тобто як втрата всякого зв’язку з реальністю, чиста умовність, “муляж”, “порожня форма”, що посіла місце художнього образу. “Роль цього поняття в естетиці постмодернізму настільки суттєва, що нам видається правомірним визначати її загалом як естетику симулякра”, — зауважує Н. Маньковська [22, с. 57]. Підставою для такого розуміння є те, що симуляційність найадекватніше відображає амбівалентність постмодерністських артефактів, їх ігрова природа — іронічна “копія тіні”.

Теорія симулякра, пов’язана, насамперед, з іменем Ж. Бодріяра, формувалась паралельно з теорією деконструкції Ж. Дерріда. Це поняття філософ використовує у протестному сенсі, вдаючись до критики естетики суспільства споживання. Симулякр характеризується як псевдоріч, заміщувач агонізуючої реальності. Важливим у контексті теорії естетичного є протиставлення естетики прекрасного (класична парадигма) та постмодерністської не на користь останньої. Основою класичної естетики як філософії прекрасного постає художня образність, а предметом мистецтва — “внутрішня трансцендентність”, глибинність змісту та внутрішня правда. Суб’єкт творчості у класичному мистецтві — носій творчої уяви, здатної формувати художньо досконалу цілісність. Постмодернізм, або естетика симулякра, характеризується штучністю, зробленістю, демонстративністю артефакта, позбавленого внутрішньої життєвості.

В. Бичков, аналізуючи закономірності “некласичної естетичної свідомості”, визначає її як “посткультуру”, де вибухоподібний злам культури розпочався, передусім в естетично-художній сфері. Характерними його ознаками він вважає відмову від традиційних рис європейського мистецтва — цілісності, образності, неутилітарності, естетичної сутності. Натомість утверджуються артефакти, артпроекти, об’єкти. “Симуляції та симулякри усіх видів замінили образ і символ традиційних мистецтв...” [6, с. 68]. Типовою рисою постмистецтва стала відмова від основної функції — естетичної, оскільки більшість

сучасних артпрактик не містять естетично-художніх начал. Одночасно філософ, простежуючи історію становлення “посткультури”, вважає її певною “підготовкою” до творення нової реальності — віртуальної. У ній цілком можливою є ситуація становлення “надінтелектуальної гри цінностями усіх культур” — своєрідної “гри у бісер”, подібної до феномену, описаного в романі Г. Гессе. Це її *елітарний* варіант, реалізований у філософсько-естетичних та естетично-художніх текстах мислителів рівня М. Гайдеггера, Р. Барта, Г. Гадамера, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди та ін. Друга тенденція, на думку філософа, може бути визначена як “*середовищний* підхід”; він дає змогу організувати простір середовища побутування людини, її дозвілля на рівні творення психоенергетичних полів: виконавці — глядачі. “Сьогодні майже очевидно, що впродовж усього минулого століття НТП (особливо!) багато “провідних” філософських напрямів, гуманітарні науки, художньо-естетичні експерименти підспудно працювали на глобальне переформування людської психіки, ментальності, сенсорики у напрямі підготовки людини для входження у віртуальний світ сітшового буття” [6, с. 71].

На відміну від класичної естетики та її понятійного апарату, за словами В. Бичкова, твориться нова естетика. Її доцільно визначати некласичною, або *нонкласичною*, так само, як і її понятійний апарат, альтернативний поняттю “естетичне” в його класичному розумінні. У нонкласичній естетиці не визначається предмет, оскільки відсутній семантичний та енергетичний її центр. “Нонкласика маніфестувала сутнісну *трансформацію* предмета естетики аж до нульового рівня (аннігіляція), “відставку” традиційних естетичних категорій і впровадження в “актуальну” сферу естетичного (чи біля естетичного) дискурса немалого ряду понять, більшість котрих у класичній естетиці були не лише маргінальними, а часто й загалом не потрапляли в естетичне поле... Насамперед з-поміж них можна назвати такі, як лабіринт, абсурд, жорстокість, повсякденність, тілесність, річ (речевість), симулякр, артефакт, еклектика, жест, інтертекст, гіпертекст, деконструкція та ін.” [6, с. 82]. Основними естетичними характеристиками для означення свого об’єкта в нонкласичній естетиці слугує поняття “ігровий принцип”, “іронізм”, “потворне”. Критик схильний вважати, що нонкласика відкриває перспективи для становлення нового етапу естетичної теорії XXI ст., який може бути названий “*постнекласична естетика*”. Погоджуючись з автором стосовно реальності цього феномену, мусимо констатувати: естетичне втратило свій предмет — мистецтво, підмінивши його удаваними цінностями, або антицінностями, а своє призначення вбачає у знуцанні над усім, що впродовж історії людства визначилося як джерело розвитку та самостановлення духу в його неповторності — цінності Істини, Добра і Краси. Духовна криза постає у постмодернізмі не предметом аналізу її причин, не пошуком шляхів уникання руйнації й епатажу культури, а констатацією реальності й спробою продукування смислу в межах абсурду культури, породженого відчуттям абсурду буття, в якому творчий дух втратив цінність.

Отже, естетична теорія Новітнього часу характерна розмаїттям підходів до розуміння сутності естетичного та його предмета — мистецтва; джерел

творчості й суб'єкта творчості — особистості митця і витоків його творчих умінь; сутності художньо-творчого процесу та призначення мистецтва у суспільному житті й духовному світі особистості. Аналіз засвідчив якісну зміну характеристик названого дослідницького поля у період від класичної естетики до модернізму і від нього — до постмодернізму. Відмова від естетично-художніх цінностей, вироблених людством упродовж історії, характерна для естетики постмодернізму та мистецтва постмодернізму (нонкласика), для посткультури загалом — свідчення становлення нових — позадуховних практик, які культивують абсурд і потворне. Щоправда, у реаліях посткультури, де потворне постає нормою, дослідники схильні віднаходити і розумне начало. Основне призначення сучасного масового мистецтва, на думку Г. Меднікової, — “не задоволення художніх і духовних потреб, а вирішення життєво-практичних завдань адаптації: зняття психологічного напруження, конфліктності буття, пошук зразків і засобів для самоідентифікації” [25, с. 48]. Констатація цього факту не зумовлює опозиції, а потребує уточнення стосовно змісту самої реальності, де особа відчувається випадковою та неусталеною, реальності, істиною якої є абсурд і потворне як її естетична характеристика й адаптація спрямована на подолання добрих начал у людині заради злих. Така ж адаптація потрібна і стосовно потворного, а отже, вимагає “подолання” краси. Тобто, маніфестуванням відмови від потреби самовдосконалення і запереченням цінностей, що містять у собі таку можливість, постмодернізм засвідчує кризу духу європейської культури.

Список літератури

1. Адорно Т. Теорія естетики. — К.: Основи, 2002.
2. Антология мировой философии: В 4 т. — М.: Мысль, 1969—1971.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974.
4. Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 3 т. — М.: ОГИЗ, 1948.
5. Бергсон А. Творческая эволюция // А. Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. — М.: Харвест, 1999.
6. Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопр. философии. — 2003. — № 10; № 12.
7. Герцен А. И. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1986. — Т. 2.
8. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. — М.: Иностран. лит., 1960.
9. Гуменюк Т. Жак Деррида и постмодернистское мышление. — К.: Но-рапринт, 1999.
10. *Естетика* / За ред. Л. Т. Левчук. — К.: Вища шк., 2006.
11. Зеньковский В. История русской философии: В 2 т. — Л.: Эго, 1991. — Т. 1. — Ч. 2.
12. Ильенков Э. Искусство и коммунистический идеал. — М.: Искусство, 1984.

13. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*: В 5 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3.
14. *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса. — К.: Вища шк., 1979.
15. *Кант И.* Критика способности суждения // И. Кант. Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.
16. *Лангер С.* Философия в новом ключе. — М.: Республика, 2000.
17. *Левчук Л. Т.* Західноєвропейська естетика XX століття. — К.: Либідь, 1997.
18. *Лекции по истории эстетики*: В 4 кн. / Под ред. проф. М. Кагана. — Л.: ЛГУ, 1977. — Кн. 3. — Ч. 1; Кн. 3. — Ч. 2.
19. *Леся Українка.* Зібрання творів: У 12 т. — К.: Наук. думка, 1977. — Т. 8.
20. *Лютар Ж.* Ситуація постмодерну // Філософ. і соціолог. думка. — 1995. — № 5—6.
21. *Мазепа В. І.* Художня творчість як пізнання. — К.: Наук. думка, 1974.
22. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. — С.-Пб: Алетейя, 2000.
23. *Маркус С.* История музыкальной эстетики: В 2 т. — М.: Музыка, 1968. — Т. 2.
24. *Мастера искусства об искусстве*: В 7 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 4.
25. *Меднікова Г.* Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. — К.: НПУ, 2001.
26. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1.
27. *Новожилова Л.* Социология искусства (Из истории советской эстетики 20-х годов). — Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1968.
28. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*: В 2 т. — М.: Искусство, 1974. — Т. 2.
29. *Самосознание европейской культуры XX века.* — М.: Политиздат, 1991.
30. *Соловьев В.* Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2.
31. *Соловьев Л.* Эстетическое в действительности и в искусстве. — М.: Госполитиздат, 1959.
32. *Фортова А.* О диалектическом единстве нравственного и эстетического. — К.: Вища шк., 1985.
33. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 31.
34. *Чернышевский Н.* Избранные эстетические произведения. — М.: Искусство, 1973.
35. *Шевченко Т.* Журнал // Т. Шевченко. Повне зібрання творів: У 3 т. — К.: Худ. літ., 1949. — Т. 3.
36. *Шестаков В.* Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. — М.: Искусство, 1983.

Запитання для самоперевірки

1. Назвіть основні напрями естетики Новітнього часу; поясніть причини різних підходів до розв'язання естетичної проблематики.
2. Розкрийте витоки та сутність класичного реалізму: назвіть його найвидатніших теоретиків та їх творчі доробки.
3. Охарактеризуйте світоглядні позиції та основні естетичні ідеї представників українського класичного реалізму.
4. Проаналізуйте світоглядні засади естетики ірраціоналізму, назвіть відомих представників напряму й охарактеризуйте їх творчий доробок.
5. Визначте методологічні засади естетики позитивізму. Які напрями дослідницького пошуку в сфері естетичної проблематики на ґрунті позитивістської методології Ви знаєте?
6. Поясніть поняття “типи естетичного знання” в естетиці кінця ХІХ ст.; назвіть причини розпаду цілісності естетичної теорії.
7. Проаналізуйте сутність естетики модернізму, її методологічні підстави. Які мистецькі течії модерністського спрямування?
8. Визначте провідні напрями в європейській естетиці ХХ ст.; назвіть їх представників, охарактеризуйте естетичні погляди.
9. Який творчий доробок у теорію естетики внесли вчені радянського періоду (персоналії, основні ідеї)?
10. Розкрийте поняття “постмодернізм”, визначте його теоретичну основу й естетичні позиції найвидатніших представників напряму.
11. Розкажіть про відношення постмодернізму до класичної естетичної та художньої спадщини.

Розділ II

ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ

- Тема 9. Метакатегорія “естетичне”**
- Тема 10. Естетична свідомість: закономірності становлення, форми виявлення**
- Тема 11. Естетичне пізнання. Категорії естетичного відношення**
- Тема 12. Мистецтво як вид естетичної діяльності та форма суспільної свідомості**
- Тема 13. Художньо-образна мова мистецтва**
- Тема 14. Видове багатство мистецтва**
- Тема 15. Митець — суб’єкт художньої творчості**
- Тема 16. Закономірності історичного життя мистецтва**
- Тема 17. Суспільство, мистецтво, духовний світ особи**

Тема 9

МЕТАКАТЕГОРІЯ “ЕСТЕТИЧНЕ”

- 9.1. *Поняття “естетичне”: зміст, сутність*
- 9.2. *Генеza естетичної здатності*
- 9.3. *Символічно-образна природа естетичного*
- 9.4. *Типи символів та рівні естетичної свідомості*
- 9.5. *Евристичний потенціал естетичного*
- 9.6. *Метакатегоріальний статус поняття “естетичне”*

9.1. Поняття “естетичне”: зміст, сутність

Естетичне — якісно визначене відношення. Це особливе емоційно-небайдуже, осмислюючо-переживаюче відношення людини до виразних форм дійсності та переживання власного переживання. Поняття “естетичне” для означення специфічного — *чуттєвого пізнання* дійсності (див. лекцію 1) ввів у науковий ужиток О. Баумгартен. Естетичне переживання — особливий тип духовного досвіду. Закономірності його досліджені в праці І. Канта “Критика здатності судження”. Поняття “естетичне” як особливий *тип відношення* використовують також А. Шефтсбері, Д. Дідро та ін. У естетиці І. Канта це поняття має багаторівневий характер творчої взаємодії суб’єкта з об’єктом, завдяки чому об’єкт відкривається виразними якостями як самоцінний та як джерело рефлексуючої здатності суб’єкта. Діалектика відношення в естетичному така, що предмет власними якостями *формує* почуття, робить його дійсним для суб’єкта. Водночас унаслідок небайдужості суб’єкта предмет набуває іншої — духовної, ідеальної життєвості, постаючи в свідомості та почуттях як *ідеальний образ* предмета небайдужості. Його якості набули самоцінного змісту, живлячи почуття та розум людини. Особистість у відношенні до об’єкта виходить з *його* життєвості. Він визначається як умова дійсності почуття, адже воно в якісній визначеності постає наслідком саме таких, а не інших властивостей предмета. Відтак, інший предмет і його якості будуть формувати інший стан почуттів, у такий спосіб забезпечуючи їх багатство. *Незацікавлений* характер (відсутність практичної зацікавленості) становить специфічну особливість *естетичного відношення*.

Здатність естетичного (практично незацікавленого) *відношення* є виявом *свободи* особистості у ставленні до світу. І. Кант, розглядаючи підстави та

можливості свobodного самоздійснення особистості, доводив, що сферою, де воно насправді можливе, є *естетичне відношення*. Здобуття істинних знань про світ потребує виходити з *об’єктивної логіки самовияву явищ дійсності*. Інакше суб’єкт ніколи не оволодіє істиною. Отже, справжня свобода у сфері пізнання неможлива. Досліджуючи мораль як сферу самоздійснення особи діяльністю творення специфічно людських взаємин, філософ зауважує, що підставою *моралі* є *воля*, тому суб’єкт має вибирати морально цінне та спрямовувати волю на його втілення у стосунках. У моралі суб’єкт також несвobodний, адже його самовияви детерміновані розумною волею, що як така є добра і цінна сама собою.

В естетичному відношенні уява суб’єкта в своєму свobodному розгортанні навколо якостей предмета пробуджує розсудок, а розсудок (без посередництва понять) надає грі уяви правильності, зумовлюючи внутрішнє відчуття “доцільного” стану душі [7, с. 1153]. Практичному відношенню І. Кант протиставляє естетичне як таке, що не пов’язане з практичною зорієнтованістю інтересу. Воно внаслідок “незацікавленості” набуває суто *духовного* характеру. Останнє об’єктивно засвідчує не лише виразну життєвість предмета, а й якості суб’єкта: здатність небайдужої свobodної взаємодії зі “своїм предметом”. Переживаюча свідомість формує ідеальний образ внутрішньо доцільної життєвості предмета. Здатність відношення, зокрема естетичного, — це “єдина здатність, завдяки якій стає можливим духовне життя людини” [2, с. 18], — слушно наголошує М. Бубер.

Рівні естетичного відношення. Естетичне відношення реалізує формуючий потенціал людини на *декількох рівнях*, котрі розкривають масштаб духовності процесу. Перший рівень: *всезагальне* як специфічно людська здатність відношення. На цьому рівні фіксується якісна відмінність життєвості природного та людського світу. Реальний її вияв — *якість відношення*, а саме — здатність відношення “згідно з мірками кожного виду” (К. Маркс). На відміну від тваринного світу, що у сприйманні дотримується мірок власного виду, тобто потреби виживання в середовищі й споживання, людина здатна до *вільної* взаємодії, тобто безвідносно до безпосередніх життєвих потреб. Саме у названій здатності, що формувалася в історичному процесі самостановлення людства як виду розумного життя, розкривається *духовний* характер естетичного відношення. І. Кант приділяє велику увагу *родовій* здатності людини, розглядаючи загальну “повідомлюваність почуття” та загальнозначущість здатності одиничного судження, що відображає “суб’єктивну доцільність емпіричного судження”. Причому філософ наголошує: подібно до того, як аналіз предмета заради пізнання підпорядкований загальним правилам, так і задоволення кожного може бути проголошене правилом для всіх інших [7, с. 1138]. Г. Гегель, уточнюючи поняття “всезагальне”, зазначає: це *людина* як така, і тим самим за суттю — *дух* [4, т. 3, с. 6].

Другий рівень — *особливе* в естетичному відношенні. Він виявляє себе як *соціальність* почуття в сенсі об’єктивної зумовленості досвіду стосунків (стосунки родових спільнот, соціумів, народів) характером відносин у середині

суспільного цілого та зі зовнішнім світом. Скажімо, духовний досвід відносин з природним світом і в межах соціуму давніх греків та давніх римлян відмінний. Це засвідчують їхня філософія і художня культура. Більше того, переживаюче відношення до світу греків Гомерівської доби й часів Гесіода різняться між собою, вибудовуючись у протиставлення героїчної та прозаїчної епох. Кожна епоха, кожна культура є діалектичною єдністю всезагального й особливого. Ментальні культури, культури конкретних історичних епох співвіднесені між собою як загальнолюдська (родова, “всезагальна”) здатність та особливі вияви духу конкретних спільнот (соціумів). Це забезпечує велике багатство нюансів вияву відношення за його сутнісної визначеності: свобідної творчої взаємодії з предметом небайдужості.

Індивідуальна неповторність самовиявів духу в суб’єкті — це третій рівень естетичного відношення, сутністю якого є *свобідна* взаємодія *суб’єкта* зі світом. Властивістю її є здатність розгортання духовних структур навколо предмета небайдужості й творення індивідуально визначених *творчих взаємодій*. Процес набуває духовно визначеного спрямування за умови діалектичного зв’язку всезагального й індивідуально-неповторного у відношенні. Справжня творчість як вияв неповторності внутрішнього світу особистості реалізує себе саме в *естетичному* відношенні, оскільки воно індивідуалізоване світом особистості. Здатність створювати неповторність образу цих взаємодій підносить індивідуальне до рівня *всезагального*, в індивідуальному відсвічує вселюдське.

Самостановлення духу — діалектичний процес у чуттєвому відношенні до світу. В ньому відбувається “структурування” творчих взаємодій зі світом. Наслідком його є *самостановлення духу* змістом і характером відношення. Перша сходинка на цьому шляху — небайдужість, що “вибирає” *свій* предмет і, організуючись ним, осягає чуттєві вияви його життєвості. Розкриваючи естетичне відношення як *процес* сходження духу щаблями самовдосконалення, Г. Гегель поглиблює думку І. Канта про природу чуттєвості та зв’язку її зі сприйманням і розсудком. У характеристиці чуттєвої свідомості як *відношення* Г. Гегель зауважує його безпосередній зв’язок зі чуттєвою даністю світу. Чуттєва свідомість — це початкова ланка самостановлення духу. Як така, вона знає об’єкт “лише як сутне, лише як дещо, як існуючу річ, як одиничне”. Просторова та часова одиничність є предметом чуттєвого споглядання. Тому чуттєва свідомість найбагатша за змістом, але за думкою найбідніша. Її багаті наповнення “надають визначеності почуттю; вони являють *матеріал свідомості* (курсив авт. — В. М.)” [4, т. 3, с. 225].

Здатність дистанціювання суб’єкта від чуттєво сприйраних одиничних рис предмета для створення його зовнішньої для себе *цілісної* життєвості — наступний крок руху свідомості до самовизначення. Дійсним він стає як *рефлексія душі в себе*: “Я” відділяє від себе наявний матеріал чуттів і надає йому визначеності *буття*. Становлення духу на цьому етапі Г. Гегель характеризує як рух свідомості від безпосередності й одиничності сприймань до *сприймаючої свідомості*.

На цій стадії одиничні речі свідомість співвідносить із всезагальним. Однак, наголошує філософ, вони лише “ставляться у відношення”, але ще не наявна єдність одиничного та всезагального. На третьому етапі (рівень розсудкової свідомості) усувається нерозрізненість *одиничного й всезагального*. Тут предмет опускається або зноситься “для вияву деякого для себе сутнього внутрішнього”. На цьому етапі *об’єкт* перетворюється в свідомості на *дещо суб’єктивне*: “свідомість тут відкриває сама себе як *суттєве* предмета, рефлексує з предмета в себе саму, стає предметом для себе самої” [4, т. 3, с. 228].

Небайдужість, спричинена виразною життєвістю предмета, актуалізує почуття, уяву, розсудок на неповторність взаємодій для творення образу предмета переживання. Організуючись якостями предмета, духовні структури суб’єкта сприймання, зрештою, стають *дійсними для себе*, тобто постають *переживаючим духом*. Відтак предмет постає реальністю для духу, а дух стає реальністю для себе, опредметнюючись у переживаючо-формуючій діяльності. Причому якісна визначеність суб’єктивного духу саме як духовної реальності постає у вигляді його саморозгортання в формах, що сходять до всезагального. Тобто, дух не задовольняється абстрактним для себе буттям (“Я” в своїй одиничності): заперечення безпосередності й одиничності в собі має “визначення всезагальності та тотожності самосвідомості зі своїм предметом”. Судження суб’єкта, сповненого почуттям себе самого, є свідомість *свобідного* суб’єкта, що має знання про себе самого. Сповнюючи інше своїм “Я”, воно тим самим робить його *свобідним, деяким іншим “Я”*.

У зв’язку з охарактеризованим процесом наголосимо ще на одній особливості естетичного відношення: воно є *здатністю*, не лише спрямованою назовні, на вихід за власні межі для здобуття підстав свого опредметнення. Естетичне відношення спрямоване також *у власний світ* суб’єкта, постаючи у вигляді *переживання* власної *здатності переживаючого ставлення* до світу й осмислення цінності *здатності переживання*. Г. Гегель вибудовує діалектику всезагальності “Я” у вигляді *розумної самосвідомості*, що має право на свободу, та всезагальності, яка постає у вигляді тотожності суб’єктивності поняття з його об’єктивністю. Тут має місце діалектика всезагального та своєрідного з властивою йому визначеністю: “Істина, що знає себе, — стверджує Г. Гегель, — є дух” [4, т. 3, с. 250].

Простежений процес сходження духу щаблями творення духовності відношення є *гносеологічним* за характером перебігу та за змістом. Однак за сутністю він має *антропологічний* вимір, адже суб’єкт здійснює сходження духу від одиничного до всезагального, до специфічно *людської здатності пізнавально-переживаючого* відношення. Всезагальність як дух — сукупний духовний досвід людства — вкладається в об’єктивовані форми права, моралі, добра, краси, істини. Отже, антропологічний вимір всезагальності відношення розкриває реальність людства — носія духовного досвіду, *якісною* характеристикою якого є *естетичне*, оскільки принцип самоорганізації естетичний за сутністю. Охарактеризована *якісна* визначеність відношення людини до

світу — це *один* з його вимірів, а саме — *антропологічний*; сутнісною його ознакою є *духовний* характер.

Відношення як об'єктивна умова якісної визначності буття світу. Відношення як людська здатність самоорганізації духовних структур на творчу взаємодію зі світом — лише один з виявів самоорганізації життя: у формі самоорганізації духу. Здатність *відношення* становить сутнісну ознаку буття *світу загалом*: усіх природних форм, процесів, що відбуваються у Всесвіті. Відношення — це закон життєвості світу, онтологічна його якість. Сучасна наука відкрила закони буття. Згідно з ними, тяжіння до упорядкованості є фундаментальним принципом, — він забезпечує “найменшу напругу системи”. Сутнісна єдність форм буття, в тому числі й свідомості як вищої його форми, — наслідок *структурної самоорганізації* всесвіту в синергетичну цілісність. Упорядкованість, оформленість, здатність самовідтворення й удосконалення належать до фундаментальних характеристик космічної цілісності буття світу. Саме те, що людина називає доцільністю природи і як таку осягає, насправді не що інше, як єдність світу, гармонія причин і наслідків, узагалі той взаємозв'язок, в якому все в природі існує та діє. Принцип самоорганізації постає відношенням якостей, властивостей, сторін в об'єкті й взаємодії систем і явищ між собою, тобто *онтологічною* характеристикою буття матеріального світу.

Розвиток науки Нового часу завдячує не лише успіхам у накопиченні досвідних знань, а й евристичним ідеям цілісності світу, котрі знайшли художньо переконливе втілення в мистецтві й обґрунтування в естетичній теорії. Геніальний художник Леонардо да Вінчі, дивлячись на природу очима дослідника, всюди знаходив у ній закон необхідності як “вічний закон”, наголошуючи, що людське пізнання повинно слідувати за природою, оскільки досвідне пізнання — основа істини. На його думку, “досвід не помиляється, помиляються лише судження наші”. Про “естетику природи” — необхідну основу філософії мистецтва — цікаві міркування висловлює В. Соловйов. У праці “Краса в природі” він розглядає не будь-який зміст, а лише ідеальний, тобто прекрасне є “втіленням ідеї” [19, с. 360]. Краса в її конкретизації — вияв ідеї життєвості, що має висхідний характер: у міру ускладнення форм життя зростає їх виразність, внутрішня доцільність, упорядкованість. Краса — основа життєвості, тобто природа її онтологічна.

Ідея творення порядку з хаосу — самоорганізація структур (синергія) стає методологічним принципом пояснення законів природи та відношення людини до природи. “Що б ми не називали реальністю, — зауважує І. Пригожин, — вона відкривається нам лише в процесі активного формування, в якому ми беремо участь” [17, с. 364]. Значно раніше споріднену думку висловив Т. де Шарден. У праці “Феномен людини” він зазначав “фундаментальну єдність матерії”, наголошуючи, що “незбагненна схожість” природних форм є наслідком “єдності структури”. Ще багато століть до того Арістотель у праці “Фізика” відзначав: “кожен з предметів являє собою відомий порядок або поєднання”. Упорядкованість й організація — основні принципи будови

природних форм. На рівні всесвіту — це *структурна* організація, на рівні предмета — визначеність *форм*. За сутністю це є *естетична* самоорганізація, оскільки їй властива чуттєва визначеність форм матеріальних об’єктів і така внутрішня доцільність структур, яка забезпечує стійкість їх життєвості.

Платон характеризує оформлену предметність поняттям “ейдоси” (“образи”). Форми — це вияв сутності: “ідеї в бутті”. Філософія осмислила закономірності самоорганізації систем у понятті “краса”, формуючими чинниками якої постали *онтологічні* характеристики буття, естетичні за сутністю: *міра, число, пропорція, симетрія, гармонія, ритм, єдність у різноманітності*. Кожне з названих понять належить до складових цілісної системи рівності буття, що визначає внутрішню життєвість систем.

Гармонія у названій системі характеристик буття — одна з провідних, оскільки відображає відповідність *внутрішніх відношень* у кожній системі й *відношень* її зі *зовнішнім світом*. Тому правомірно гармонію характеризувати як *фундаментальну підставу* єдності світу. Гармонія як *організаційний принцип* являє собою порядок, що враховує якісні та кількісні особливості компонентів, котрі вступають у відношення, утворюючи цілісність і життєву виразність об’єкта, або *міру* його. До визначальних характеристик гармонії варто віднести цілісність і співмірність *форми та змісту*, тобто таку організацію системи, за якої форма найповніше, завершено і водночас найекономніше та найдоцільніше виражає зміст, а зміст найадекватніше відображає ідею й організацію форми [18, с. 21]. У процесі проникнення сучасної науки в таємниці світу на всіх рівнях його життєвості цей принцип відкривається як фундаментальний. Протилежністю гармонії є хаос, а принципом їх взаємодії — міра.

Симетрія — загальний принцип організації, еквівалентний врівноваженості й гармонії. Принцип симетрії наявний у будові мінералів, рослин, тварин, тіла людини. Як наголошує видатний математик ХХ ст. Г. Вейль у праці “Симетрія”, ідея симетрії жодним чином не обмежується просторовими об’єктами; її синонім “гармонія” значно більше вказує на акустичні й музичні застосування ідеї симетрії, вона засвідчує також стан людської душі, що є тією “середньою мірою”, до якої має прагнути добродісна людина (це свого часу зауважував Арістотель). “Симетрія... є тією ідеєю, з допомогою якої людина впродовж віків прагнула досягнути і створити порядок, красу та досконалість” [3, с. 37]. Розуміння гармонії як умови упорядкованості форм і структур простежується в період становлення досвідних і наукових знань людини про світ та знань про стан людської душі. У філософії ідея симетрії, гармонії й міри від часів піфагорійців розглядаються сутнісною ознакою життєвості космосу.

Ритм — це повторення та повернення, періодичність станів, що організує існування, єдину неперервність течії всіх форм життя у Всесвіті. Це особлива властивість самого життя і всіх його форм, адже ритмічна будь-яка функція, кожен вияв життєвості. Ритм є відображенням безперервних змін і руху як саморуху. Джерела його знаходяться всередині самої рухливої системи.

Таке джерело — єдність протилежних начал, котрі утворюють рухливу рівновагу. Законам ритмічної організації підпорядковані всі вияви буття на рівні неорганічного й органічного світу, на рівні свідомої організації систем (людське життя). Ритмічна діяльність мисленневих структур постає єдністю збудження і гальмування. Наша свідомість є ритмічно функціонуючою системою, яка перебуває в тісному зв'язку з усією нашою психофізичною організацією. Законам ритму підпорядкована формуюча діяльність людини, постаючи естетичним принципом творення упорядкованих, внутрішньорухливих систем. Яскравим відображенням такої закономірності є мистецтво, адже критерієм художності твору завжди слугує доцільна життєвість твору як у собі визначеної, виразної життєвості, що характеризується розгортанням просторових і часових побудов, змісту та форми, ідеї й образу.

Саме завдяки об'єктивній визначеності його якостей і властивостей світ постає *формуючою передумовою* людського духу, основою його цілісності й здатності до самоорганізації і в передумові, й за процесом. Тобто, основи організації природного світу — *естетичні*, адже він постає оформленою, доцільною в собі життєвістю, невичерпною у творенні все нових форм. У світі людського буття онтологічні якості природного світу визначилися як об'єктивна підстава для становлення людського духу, що адекватно сприймає виразність форм дійсності, організується ними й організує світ навколо себе, створюючи ідеї форм і формуючи за їх образом доцільну предметність (практичну та духовну).

9.2. Генеза естетичної здатності

Об'єктивні передумови здатності естетичного відношення. Ми наголошували на здатності відношення якостей, властивостей у предметах об'єктивного світу як на іманентній характеристиці виявів життя, розкрили якісну визначеність *людського відношення* до світу: в еволюції виду "Людина" воно розгорталося у форми духовності взаємодій, тобто набувало самоцінного значення. Важливо, однак, віднайти ті початкові ланки й об'єктивні підстави, котрі зумовили саморозвиток здатності переживаючого ставлення до світу в формах свободної взаємодії з ним, тобто свідомий, духовний — *естетичний* характер процесу. Те, що духовність відношення має в передумові об'єктивні закони природного світу, ширше — космічного буття, які забезпечують його якісну визначеність, оформленість, ще не пояснює цього феномену. Адже ця всезагальна властивість в інших видах життя не стала підставою для якісного наслідку — розумної самоорганізації духовних структур і творення доцільних предметних та духовних форм, що здобувають внутрішню життєвість.

У людстві здатність розумної самоорганізації постала внаслідок особливого типу стосунків зі світом: у формах *діяльнісного відношення*. Воно визначило *розумний, творчий* характер відносин у вигляді *формуючих* взаємодій.

Формуючою моделлю в стосунках зі зовнішнім світом були стосунки всередині людських суспільних об’єднань як певної цілісності. Винесені назовні, поширені на всесвіт, вони отримали значення формуючої моделі, тим самим одухотворюючись: природний світ, наповнений образами людської небайдужості, переходив зі суто фізичної реальності в статус реальності *духовної*. Природна предметність, поряд з видимими, набувала ідеальних, символічних форм, котрі поставали відображенням потреби людини в предметі. Залежно від бажаних (або небажаних) виявів життєвості природних форм потреба визначала спосіб їх ідеальної життєвості, тобто вони укладалися свідомістю в певні образи: позитивні або негативні.

Виникає питання про *об’єктивні підстави* здатності діяльнісного, творчо-формуючого ставлення людини до світу. В еволюції біологічних форм планетарного життя іманентними йому є форми, що відображають ідею життя як збереження його видового багатства та зростаючої структурованості в еволюційному розвитку видів. Причому загальним законом є збереження виду через пристосування до умов і розмноження. Як такі, вони є *завершеними* формами. Водночас еволюція форм життя визначила становлення особливого — “*незавершеного*” його виду. Якісною його ознакою є здатність розгортати наявну життєвість у творення нових, неіснуючих у природі форм через *розумний вибір* засобів і в особливий спосіб: використання природи як *матеріалу* формування. Свідоме визначення шляхів і засобів творення необхідних матеріальних та духовних умов життя — якісна ознака виду “Людина”.

Названа здатність апріорі не покладена в природі виду, а постає як наслідок його *самостворення*, умовою якого є особлива *організація відносин* зі зовнішнім світом та всередині виду. Її вияв — *одухотворення* природного світу внаслідок надання образу природним явищам, творення образу власних потреб у вигляді доцільної предметності, виготовленої з матеріалу природи. Це також формування ідеальних образів, котрі постають уособленням формуючих умінь в їх самоцінності (художні уміння), творення свідомої організації стосунків всередині спільнот, творення доцільного в своїй життєвості образу природного світу через продукування розумності взаємодій, що відкривають закономірне в ньому й укладають у систему понять, законів, категорій і под. Усі види формування постають виявом *розумності* людської природи.

Зміст та сутність поняття “організація” відношення. Організація образу стосунків зі світом (власне не стосунків як таких, а *творення їх образу*) набуває в еволюції виду “Людина” всепроникного характеру. Сутність його постає діалектичною єдністю *образу людини й образу природного світу*, об’єктивуючись у формуючому відношенні до природних предметів і явищ. Останні у своїх рисах, властивостях відображають здібності та вміння людини, набуті в еволюції виду. Тобто, вищим наслідком процесу самостворення постає *продуктивна творча уява* та її суб’єкт — людська особистість.

Діяльнісне відношення означає його якісну визначеність: активний, небайдужий, творчо-формуючий характер. *Діяльнісна* сутність людини спричиняє

особливе відношення до світу: здатність бачити його *у формах своєї діяльності*. Тобто, передбачає активну *формуючу* взаємодію з ним. Останнє вимагає необхідності освоєння внутрішньої структури форм дійсності у багатстві виявів їх життєвості. Це предметно-практична, пізнавальна, творчо-формуюча діяльність. Кожен з видів має переживаючий характер, тобто здатність не лише виявляти якості дійсності, а й *переживати* їх доцільну і виразну в собі життєвість безвідносно до практичної зацікавленості предметом. Процес відношення, за такої умови, набуває не суто прагматичного, а творчого характеру: формування *образу потреби*, згідно з *сутністю виду* “Людина” та відповідно до можливостей предмета формування. Тим самим предмет здобуває *ідеальне* буття, в якому поєднані його ідея (логіка внутрішньої життєвості) та духовний світ суб’єкта, рівень духовності (людяності) потреб, що відображаються в якостях предметів формування: у наданих їм образах. Скажімо, лопата — предмет обробітку землі — засіб реалізувати можливості її стати родючою, приносити плоди, фрукти, збіжжя та ін. Меч — предмет потенційно агресивних намірів до інших людей, хоча він може слугувати й справедливій меті: самозахисту або захисту інших від можливого агресора. З допомогою надання доцільних форм людство прагне оволодіти світом явищ. Увесь процес має *естетичний* характер у сенсі формуючої потреби та здатності.

Зауважимо важливий аспект відношення сторін і якостей у предметності, створеній людиною: *гармонія* взаємодій потреб і можливостей. Так, злагода руки з предметом праці (умова доцільності знаряддя) має і зворотний характер: необхідна злагода предмета з рукою. А отже, він бачиться не бездушною річчю, а здобуває “душу”, оскільки має власний (наданий йому) образ. Ідеальний образ людської потреби виступає як *душа* предмета. Тому все створене набуває душу, а отже, образу (і навпаки, все, що набуває образу, здобуває душу). Людські почуття та потреби вносяться в предмет формування, надаючи йому образу, одушевлюючи його. Це — одушевлена в предметі людська потреба та творчі уміння. Образ їх індивідуалізований за об’єктивною підставою: змістом потреби та характером її задоволення. У свою чергу, потреба набуває образу, визначається своїми якостями завдяки образу, носієм якого є предмет, що задовольняє потребу. Скажімо, меч у руках воїна і скрипка в руках музиканта — це символи різних людських потреб, а не лише знаряддя певного виду діяльності.

Творення доцільної предметності — не лише вияв специфічно людської життєвості, а й *умова* останньої. Людство *надає собі образу*, опредметнюючи свої потреби, котрі розкриваються *духовною* визначеністю. Знаряддя праці, ужиткові речі, архітектурні споруди, так само, як і гімни, звернені до богів, і самі боги, — все це наслідок формуючої здатності людини. Уся практична й ідеальна предметність — уособлення людської душі та розуму. Кожна річ з минулого промовляє до нас від імені свого часу й уособлює в собі його образ. Отже, поняття душі в цьому сенсі позбавлене містичного забарвлення, а означає перенесення людських духовних якостей (розум, здібності, вміння) на предмет формуючого відношення. З одного боку, “душа” усвідомлюється як

матеріальний субстрат духовного (форма), а з іншого — як духовна засада матеріальної життєвості.

Діалектика об’єктивного та суб’єктивного в естетичному відношенні. Для виникнення естетичного відношення необхідними складовими є взаємодія суб’єкта й об’єкта. Поняття “взаємодія” набуває естетичного змісту за умови, що предмет виразними виявами життєвості збуджує почуття, активізує сприймання його якостей, пробуджує уяву та розсудок на формування його образу. Тобто, йдеться про об’єктивні властивості реального світу, або про *онтологію* естетичного. Нагадаємо: це відношення сторін, якостей властивостей в об’єкті, котрі утворюють його доцільну в собі, гармонійну, виразну життєвість. Щоправда, активізує небайдуже ставлення до себе і предмет, який заперечує власними якостями поняття гармонійної життєвості. Він спонукає на пошук причин дисгармонії й аналіз можливих її наслідків. У світі живого ентропійні процеси відображають багатство виявів життя, діалектику становлення та руйнування (самовичерпаність конкретних об’єктів, що постають матеріалом для становлення нових форм). “Упорядкування” дисгармонійних явищ тим паче постає необхідним для творення злагоджених “взаємодій” зі світом.

Активною стороною творчо-формуючого — естетичного за сутністю відношення — виступає *суб’єкт*, оскільки він ініціює духовні зв’язки у вигляді переживання виразної в собі життєвості предмета. Адже саме його почуття вирізнили предмет з навколишньої дійсності, організувалися ним, налаштувуючись на взаємодію у вигляді милування (або протилежних йому почуттів), виокремлення деталей, котрі створюють його непересічність і вирізняють з-поміж інших. Це означає, що духовні структури суб’єкта *здатні* до свобідної взаємодії з предметом і являють дійсність свого буття у формуванні доцільного образу життєвості предмета небайдужості (в естетичному милуванні й оцінці його якостей). Суб’єкт переживання не потрапляє в полон до свого предмета, адже його розсудок співвідносить якості предмета з *ідеєю* його життєвості. Тобто, він зіставляє реальний предмет з поняттям красивого, доцільного, виразного і под. За умови, що розсудок підтверджує стан почуттів, між ними виникає несуперечність, окрім цього — гармонія. А отже, відношення набуває характеру свобідного незацікавленого милування об’єктом, тобто естетичного.

Звернемо увагу на поняття “*незацікавлене*” відношення. Що варто розуміти під цим поняттям? Людське ставлення до світу складалося в *практичному формуванні* предметності. Саме *формуєче відношення* і визначило здатність вирізнення одних явищ з-поміж інших за ознакою відмінності якостей порівняно з іншими видами чи всередині свого виду. В практичному формуванні складалося розуміння *доцільного* в об’єкті, тобто іманентно доцільного, того, що є умовою життєвості предмета безвідносно до практично доцільного, в сенсі корисного для людини, є *вторинним*, похідним від онтологічних якостей об’єкта. Практична зацікавленість предметом зумовлює переведення його якостей лише в ранг засобу для чогось іншого, тому не має безпосередніх

естетичних характеристик. Відношення набуває естетичних характеристик за двох основних умов. По-перше, коли предмет своєю виразною життєвістю визначається для почуттів як самоцінний — джерело їх життєвості (естетичне милування). По-друге, коли творчий дух увічнює себе в предметі, яким надихався і завдяки якому набув визначеності образу, постав реальністю сам для себе (художнє формування). Наявність практичного і духовного типів відношення визначає багатство творчих взаємодій людства зі світом і постає основною умовою та підставою його самостановлення як *свідомого* творця власної життєвості.

Творча сутність естетичного відношення. Усякий образ як наслідок формування становить діалектичну єдність двох начал: об'єктивного та суб'єктивного. Діалектична їх взаємодія — умова “взаємоформуючих” потенцій. Трансформація суто природних об'єктів у естетичні здійснюється через опосередкування їх якостей: *укладання в образ*. У всіх культурах *природні стихії* набувають божественної сутності й антропоморфного образу. Природні явища, змушуючи людину найбільшою мірою відчувати свою залежність від них, всюди “уявляються людині у вигляді людської, наділеної волею істоти, і є для неї предметом релігійного поклоніння” [21, с. 445], — зауважує Л. Фейербах. Трансформовані в людську подобу вони стають зручними для *творення відношення*. Естетичний зміст останнього визначається якісними ознаками предмета, що зумовлюють можливість “упорядкування” його змістом людської формуючої потреби. Це амплітуда від страху, схиляння та задобрювання до радості, захоплення, шанування. Об'єкт небайдужості має набути образу, що усталює його якості, а відтак стати “гарантом” очікуваності відношення. Останнє спричинене не лише наданими предмету якостями (вони відсвічують в образі), а й гарантованістю ставлення людини до предмета (у наданому образі).

У поступі людства складалося багатство нюансів названого діалектичного зв'язку. Історично він рухався у двох напрямках. *Перший тип* творився у сфері предметного формування. На початках історії домінуючим тут постає *об'єктивне* начало, тобто предметність у її природних якостях і властивостях послугоувалася людині в задоволенні її життєвих потреб. У предметному формуванні матерія світу та її форми постають *моделлю* формуючих умінь. Зокрема, такою моделлю для людини є її власне тіло. О. Лосев, наприклад, називає руку “породжуючою моделлю” предметної образності [15, с. 61]. Рука — архетипний образ предметності, сформованої прадавньою людиною; вона слугує породжуючою моделлю виготовлених знарядь праці, адже сокира — це образ спарених зусиль людських рук (лезо і топориче). Плуг, граблі, лопата — за кожним з цих предметів постає архетипний образ руки в певному її положенні. Те саме має місце у предметності ужитковій: горщик, тарілка, ложка, виделка. Такий прообраз у знарядь полювання й оборони: спис, лук, стріла і под. [16]. Лише з поступом історії, в процесі зростання знань про *якості* предметності в її формах все менше простежуються природні якості предмета (його внутрішні характеристики), поступаючись місцем *образу люд-*

ських потреб. Суб’єктивне начало постає домінуючим у формуванні, відтворюючи в образах практичної предметності образ людських потреб, котрі все більше відчужуються від зв’язків з природним світом.

Другий тип діалектичних зв’язків об’єктивного та суб’єктивного у формуючому відношенні виявляє себе у формуванні *духовних феноменів*. На початках історії він постає у формах вираженого домінування *суб’єктивного* начала. Давня людина активно ініціює зв’язки з природним світом, надаючи йому *власного образу й образу стосунків* у спільнотах. Укладаючи увесь світ в образи, вона одухотворює природну предметність, створюючи зручні (ідея зручності) умови спілкування. Це явище яскраво простежується в міфології. Лісовики, степовики, водяні, мавки, домові — це не лише образи української міфології. Кожен народ зберігає у своєму безсвідомому названі або подібні образи як архетипи етнічної самоідентифікації.

З поступом історії процес набуває якісно інших характеристик: домінування *об’єктивних* знань про світ. Вони зумовлені зростанням якісної визначеності досвіду відносин, що забезпечує *пізнання* внутрішніх “механізмів” життєвості природного світу та людини і законів її життя. Розвиток наукових знань, особливо характерний для культури Нового та Новітнього часу, — переконливе свідчення об’єктивності цієї тенденції.

Місцем “перетину” цих протилежно спрямованих векторів руху відносин людини зі світом є *мистецтво*. У ньому пізнання *якостей* предмета небайдужості й адекватне відображення *ставлення* до нього, поєднуючись у *художньому образі*, створюють його гармонійну цілісність. Усередині мистецтва як специфічного виду духовно-формуючого відношення також існує діалектика об’єктивного та суб’єктивного. Наприклад, мистецтва, що, згідно з їх видовою специфікою, характеризуються як *образотворчі*, відображають домінування об’єктивного начала, покликаного утверджувати виразну життєвість природних видів, у тому числі людини як вищого продукта еволюції природного світу (скульптура, живопис), а також синтетичні мистецтва (театр), що відображають діалектику об’єктивного та суб’єктивного (їх оптимальний зв’язок) у світі людських взаємин. Діалектика об’єктивного і суб’єктивного з вираженим домінуванням останнього (суб’єктивного) характерна для *виражальних* мистецтв, насамперед, поезії та музики. Давні греки, називаючи їх “мусичними мистецтвами”, акцентували на їхньому *духовному* характері. *Матерія* формування образів у цих мистецтвах є також *духовним феноменом*: слово в поезії та звуки інструментів чи голосу в музиці, організовані в гармонійне звучання ритмом, тривалістю, висотністю та ін. Це види формування, в яких прообразом слугує ідея суто духовних самовиявів. Невипадково початки поезії пов’язані з гімнами, зверненими до богів. Прозова мова бачиться не належним способом спілкування з богами. Сам характер спілкування — піднесений, натхненний, гармонійний — покликаний засвідчувати небуденність об’єктів, на котрі він спрямований. Поетичні звертання до богів супроводжувалися мелосом (речитативним співом). Піднесена форма звертання підтверджувала якості об’єктів відношення; визнання їх предметами

всезагальної небайдужості. Це і поставало естетичним відношенням за сутністю, тобто адекватним щодо якостей предмета (реального чи витвореного уявою, що її збудила потреба у спілкуванні). Сама потреба творення відносин спілкування з вищими божественними силами — свідчення піднесення потреб над суто біологічними, в сферу *духовних взаємодій*. Пробуджений людський дух шукає відповідний собі об'єкт для спілкування.

Отже, мистецтво формується як найадекватніше втілення естетичного досвіду відношення до світу. Як специфічно духовний феномен воно створює об'єктивні підстави для *гармонійної життєвості* матерії та духу: для *опредметнення духу* в матерії формування й *одухотворення матеріалу* формування. Втрата сучасною культурою мистецтва як специфічного типу досвіду, що об'єктивує самоцінну життєвість духу в досконалому способі буття, становить кризу не лише духу, а й антропологічну кризу — кризу феномену людського загалом.

Зауважимо ще один вагомий аспект *естетичного відношення* в його генезі й історії: оптимальну відповідність своєму поняттю. Воно не містить прагнення практичного оволодіння предметом, експансії стосовно нього, а спрямоване на творення *гармонійності зв'язків* — оптимальних для злагоджених взаємодій. Це утвердження тієї гармонії, за якої предмет відкривається небайдужій свідомості своїми якостями в їх самоцінній для духу життєвості й сам одухотворюється свідомістю, що пізнає і переживає його буття.

Закономірності становлення формуючого відношення. На початках історії передумовою становлення елементів естетичного в стосунках дикуна з природою постає використання предметів природи поза межами безпосередньої потреби їх споживання. Вони визначаються як *посередники* ефективнішого задоволення потреби: палиця підсилює функції руки, дозволяючи дістати плід з дерева. Вона ж допомагає краще боронитись від ворога. Цій меті слугує камінь. Загострена палиця — це й знаряддя полювання... В еволюції виду "Людина" це створює об'єктивні підстави для вирізнення себе з-поміж інших суто природних видів. Свідомість дикуна, пробуджена початками формуючого відношення, розгортається за двома напрямками. Перший — це творення злагоджених взаємодій із *конкретними предметами природи*, адже будь-який з них дає змогу ефективніше задовольнити потребу, якщо використаний доцільно. Саме в цьому процесі передня кінцівка визначається стосовно своєї функції як суто *людська* рука. Повторюваність результативності постає своєрідною моделлю творення стосунків із природною предметністю.

Це напрям, що в генезі людства та його історії визначився як *практична діяльність людини в природі*. Природа у цих взаємодіях постає для людини *засобом*.

Другий напрям — це своєрідна стратегічна перспектива людства — творення *духовних зв'язків* зі силами природи. Правда, на початках історії вона має примітивний характер, засвідчуючи примітивність суб'єктів творення стосунків. Прагнення оволодіти стихійними силами природи (дощ, вітер і под.) через погрози, застрашування. Це модель стосунків у первісному стаді, що

переноситься на стосунки з природним світом. Лише в процесі зростання впорядкованості відносин усередині людських об’єднань відповідна їх модель починає поширюватися на зовнішній світ. Але це — наступний етап розвитку відношення. На цьому етапі гармонізація стосунків ініційована засобами задобрювання, схиляння, шанування, скажімо, на відміну від сучасного ставлення до природи як до предмета упокорення, “приборкання” тощо. (У ставленні до природи людина ніби здійснює зворотний рух, моделюючи відношення прапращурів, але у значно руйнівніших для природи та власного духу масштабах). Яскраве свідчення деструктивності стосунків, скажімо, образ носіїв неземних цивілізацій, котрі в уяві сучасної людини, сформованої стилем стосунків у межах земної цивілізації, розглядаються носіями зла, уособленням агресивних інстинктів.

Процес гармонізації відношення, що, як уже згадувалося, здійснювався в історичному поступі у формах і засобами надання природі людського образу, визначається як *естетична* за об’єктивною підставою. Естетичною є сама *формуюча потреба*, зрештою, і її зміст, оскільки впродовж історії людство укорінювало власний образ (власний дух в образі потреби) в усіх видах формування. Так суто інтуїтивно вже на ранніх етапах історії досягалася сутнісна визначеність буття форм світу як гармонійна злагодженість взаємодії якостей усередині об’єктів і взаємодій між ними, в тому числі й людини як складової взаємодій. В останньому випадку предметам небайдужості, крім властивого їм фізично визначеного способу життєвості, надається *бажаний образ*. Відтак предмет покликаний виконувати подвійні функції: поєднувати сутне і бажане. Скажімо, сонце, водночас зі здатністю випромінювати світло і своїм теплом живити світ, набуває, іншого, невидимого “духовного” образу. В такий спосіб його фізичним виявам надається осмислений і цілеспрямований характер. Надаючи чуттєво сприйманому образу невидимої духовної сутності, людина вводить сонце у коло “духовного” спілкування як бажаний для себе об’єкт. Сонце — це головний бог, предмет схиляння, шанування і надій на його милість. Небайдуже відношення у вигляді одушевлення всіх природних об’єктів зумовлене їх впливом на людське життя.

Можливість переходу ідеального (бажаного) в стосунках до реальної практики їх творення (чи то в предметному формуванні, чи то в наданні бажаного образу природним силам) гармонізує людську психіку, налаштовуючи на ініціювання гармонії відносин. Отже, *естетичне* безпосередньо задіяне в *творення психічно сприятливих* умов виживання. Зауважимо властиву раннім культурам діалектичну єдність духовного та практичного аспектів відношення, що впливало на становлення їх естетичної визначеності: *потреба злагоди*, модель якої визначена практичним формуванням та продиктована інстинктом виживання. Вона охоплювала собою і практичне, і духовне формування, взаємно поглиблюючи практичні знання та формуючи зростаючу небайдужість сприйняття природних сил у наданому їм образі. Безперечно, у наданих образах домінуючим постає бажане, що набуває вагомості реально цінного.

Естетичне відношення — складний духовний феномен. Оволодіння людиною світом дійсне саме як процес *духовний*, хоча і зумовлений практичним формуванням. Духовне та матеріальне начала утворюють взаємоперехід, постаючи діалектичною єдністю причинно-наслідкових зв'язків. Людина як суб'єкт вільної взаємодії зі світом є наслідком відносин, процес творення яких відображає діалектичну єдність свободи і необхідності. Постійне утримання наданого світові образу (бажаного або застережливого) в міру оволодіння знанням про багатство його виявів переводить переживання наданого світові (предметності світу) *людського образу* в переживання *самоцінності* багатства виявів його життєвості. Останнє — це власне *естетичне відношення*, що народжує почуття насиченості життя повнотою спілкування. Чи не звідси в людини постійна потреба у творенні відношення, формуванні стосунків з природою, зі соціальним світом, світом іншої конкретної людини як джерел дійсної життєвості власного духу? Закинута в світ зруйнованих відносин вона занурюється у невизначеність, відчуває життя як абсурд.

Отже, естетичне відношення має характер вільної взаємодії суб'єкта з якостями предмета небайдужості (реальними чи наданими уявою) і завдяки цьому здатне відкривати самоцінність буття світу в його доцільній життєвості.

Сказане про витоки та передумови естетичного відношення у філогенезі, тобто в людстві загалом, важливе і в онтогенезі — стосовно конкретного суб'єкта відношення. Творча сутність естетичного відношення виявляє себе у вирізненні суб'єктом предмета небайдужості (на ранніх етапах історії “суб'єктом” постає колективне ціле — рід), у формуванні й утримуванні його образу для творення стійких форм спілкування, а отже, “*гарантованості*” їх зв'язків у духовно визначених формах. Так формується “пам'ять” почуттів, а отже, і сталість суто людського способу реагування на дійсність. На ранніх етапах історії почуття визначене лише потребою в предметі небайдужості. У сприйманні бажаного предмета щоразу “оновлюється” переживання його буття, поглиблюючись та урізноманітнюючись. Ініціювання стосунків з природними силами через надання їм антропоморфного (подібного до людського) образу — спосіб закріплення і джерело усвідомлення відношення як духовної цінності, а відтак — і спонука до надання відношенню власне людського (людяного) образу.

Природа, створивши розмаїття форм життя, індивідуальну неповторність конкретних його виявів, ніби дбала про багатство духовного досвіду людства. Наголосимо, що в основу естетичного відношення покладена ідея *цілісності* світу з багатством виявів його конкретних форм. Відповідно, умовою адекватності відношення постає його *цілісність* з багатством нюансів вияву небайдужості.

Історичні етапи становлення образно-формуючого відношення. Висновки про сутність естетичного відношення потребують з'ясування історичних *закономірностей* його розвитку.

Як уже зазначалось, передумовою здатності небайдужого ставлення було *предметне* формування, що зумовило потребу свідомої взаємодії з природним

світом. У практичному формуванні складалося усвідомлення цінності предметів природи як *засобу* для життя людини. *Першим етапом* формування відношення, де простежуються риси естетичного, стало вирізнення з природного світу окремих об’єктів небайдужості через *надання їм образу*, тобто введення в простір ідеального спілкування. Такими об’єктами були, окрім знарядь практичного формування, тварини — предмет полювання, а згодом приручення. Зображення їх і характер останніх засвідчує, окрім достатньо глибокого знання будови тіла та поведінки, ще й милування силою, граціозністю. Саме ці якості закріплюються в наданих їм образах як самоцінні. Невипадково перші боги людей мають тваринну подобу. Своїм першопредком людина в наївних культурах також вважала тварину. Ліплені, різьблені, мальовані їх зображення слугують не стільки нагадуванням про реально наявні в природі об’єкти, скільки постають *сакральними* предметами. Окрім того, віра в магічну силу зображень, у котрі вселяється душа зображеного, визначила різноманітність зв’язків з ними.

Якщо реальні тварини слугували переважно (крім тотемних) об’єктом полювання, то їхні зображення були предметом поклоніння, шанування, адже вони — джерело життя і “члени родини” (тотемні тварини). Між тим саму себе тогочасна людина вважає слабкою та безпорадною. Це підтверджують часті зображення пораних мисливців. Обрядові дієства над зображеннями мали і практичну мету (здійснення “поранення душі” зображень як умова успішного полювання на живого звіра), і певну естетичну. Численні зображення, котрі вводили тварин у простір людського життя (печерні житла), народжували відчуття гарантованості виживання. Ідея приручення тварин певною мірою завдячує зображенням, що містили цю ідею як бажану модель стосунків. Сталий інтерес упродовж епохи палеоліту до тваринного світу як предмета ідеального формування дає змогу простежувати урізноманітнення зображень. Воно існує в удосконаленні техніки (від двоногого профільного контура тварини до чотириноного об’ємного зображення, від монохромного до поліформного (ряду окремих фігур), від неупорядкованого розташування фігур до творення композицій та ін.

У світі людського життя в зазначений період виділяється і закріплюється в сенсі цінності *життєве начало*. Уособленням його постає жінка з властивою дітородною функцією (доба матріархату). Тому вирізняються як предмет небайдужості ті частини її тіла, котрі виконують цю функцію. Творення життя як функція і місія жінки закріплена в усіх культурах в образі богині-матері.

У процесі розвитку культури образ жіночості, крім природних його характеристик, набуває вираженого морального й естетичного забарвлення. Свідченням цього у розвинутих релігіях світу, зокрема в християнстві, є земна жінка Марія, що народила Сина Божого. Одухотвореність образу Мадонни слугує ідеальним взірцем (прообразом) жіночих зображень у розвинутих культурах. Отже, образотворчість слугувала засобом закріплення досвіду переживання виразного буття природних форм і виявів людського життя уже в ранніх культурах. У зображеннях світ виразних форм об’єктивно постає як самоцінний.

Другий етап формування образу відношення розгортається у вигляді *всезагальності* формуючої потреби. Це етап становлення *міфологічної свідомості*, що моделює злагоду з природним світом як ідеальний образ стосунків, обіймаючи собою увесь видимий та уявний світ. Міфопоетичне мислення вкладається в естетичні характеристики, оскільки зорієнтоване на крайню космологізованість суцього. Мета міфологічної моделі світу має виразне естетичне спрямування, оскільки бачиться в тому, щоби засобами космологізації простору боротися зі “зношуванням світу”, тобто освоювати хаос і перетворювати його на космос [20, с. 162]. Тут йдеться про естетичне освоєння світу — освоєння його людськими почуттями з прагненням перетворити (“відновлювати” й удосконалювати) світ не практичними, а власне *естетичними засобами*; подумки надавати йому бажаного образу та виконувати дію “творення” космосу (порядку) в ритуалах.

Саме в цей період складається багатюща *символіка* для означення якостей, властивостей, станів, відносин космічного світу. Вони охоплюють символи причинних, кількісних, семантичних, персонажних, етичних та інших зв’язків. Створюються численні бінарні опозиції, котрі відображають різні види відносин, наприклад: щастя — нещастя, сакральне — профанне, життя — смерть. На основі цих двоїстих ознак конструюються універсальні знакові комплекси — ефективний засіб пізнання світу тогочасною людиною. Наголоємо: це — *естетичні відношення*, тобто ґрунтовані на досвіді чуттєвих даних і формуючій здатності фантазії, що активно розвивається завдяки використанню даних чуттєвого досвіду та поширення їх на увесь всесвіт. Особливому надаються якості всезагального.

Якщо підсумувати уявлення, на ґрунті яких складалося втілене в естетичному відношенні розуміння світу, то це — космічна його цілісність. Засоби її виразу — утвердження ідеї “все в усьому”. Тому створюються концептуальні матриці, з допомогою котрих описується світ. Це ряд: *літо — південь — сонце — небо — вогонь — червоний — залізо — деяка тварина — деяка рослина — певний соціальний клас* і под. [20, с. 163]. Така модель — архетипні образи культури, що є формуючим началом свідомості, а тому вона зберігає конструктивно формуючу функцію на всіх етапах розвитку свідомості.

Сприймання об’єктів дійсності, людських стосунків, накладаючись на архетипні образи, мов на духовний каркас, дає очікуваний тип відношення. У ньому очікуваним є *позитивне реагування* на об’єкти, котрі уособлюють і символізують собою життєвість, так само, як негативним є реагування на явища, що засвідчують свою ворожість життю в усіх його виявах: стосовно індивіда, роду, стосовно тваринного, рослинного світу. Сонце, небо — це ряд символів життєвості. За аналогією вибудовується ряд символів смерті. *Естетичне відношення*, як засвідчує сказане, не є певним нюансом вияву ставлення до світу, а має *сутнісне значення* як явище концентрації духовного досвіду у формах, невідчужених від самих об’єктів, що слугують джерелом досвіду. Чуттєва даність їх суб’єктові, постійна співприсутність у бутті лю-

дини дає змогу утримувати ці образи й наочно щоразу переконуватися в дійсності їх впливу на життя людини.

Чуттєво сприйманий образ упорядкованості, наданий уявою, постає *формуючою моделлю* не лише у ставленні до природних явищ, а й слугує умовою упорядкованості *духовних структур* людини. Цій меті підпорядкована повторюваність ритуалів духовної взаємодії людини з природними силами. Усезагальна участь в них формує всезагальність типу відношення, утворюючи всередині людських об’єднань спорідненість не лише природну, біологічну (кровна родинність), а й духовну. Процес постійного відтворення стосунків, тобто формування їх естетично визначеного — злагодженого образу, зумовлює об’єктивацію *відношення*, усвідомлення *відношення* як особливого *джерела творення життя*. Наочним свідченням такого розуміння є виокремлення процесу *творення відношення* в особливий вид діяльності, здійснюваної за певними правилами, неухильне дотримання котрих покладене на спеціально уповноважених і особливо шанованих людей: шаманів, жерців (згодом священнослужителів). Наскільки діяльність організації ритуалів вважалася доленосною для спільноти підтверджує те, що найменше відхилення від прийнятих норм вважалася загрозою для добробуту і навіть життя порушників. Так, донедавна в українській народній звичаєвості причини незлагоди молодят у шлюбі старші люди вбачали у тому, що під час весільного обряду відбулося якесь відхилення від норми ритуалу (і, безперечно, знаходили його). Тобто, причини незлагоди виносилися за межі взаємин двох особистостей, що створювали сім’ю, в суто умовну сферу — ритуал.

Відношення, а відповідно, і його образи, урізноманітнювалися в процесі того, коли у спілкування вводилися все нові об’єкти та поглиблювалися знання їх виявів. Так в уяві людей створювалися численні образи богів. Кожен з них уособлював певні природні сили: бог сонця, бог грому, бог дощу, бог вітру та ін. Згодом предметом відношення стали *образи умінь*, котрими володіє людина. Ставлення до цих сил і здатностей має *ідеально-формуючий* характер, тобто містить *естетичні властивості*. Їх концентрували в образах епічних героїв, що уособлювали всезагальні уміння. Згадаймо хоча б Геракла, Антея, Тезея, Орфея.

Гармонійна цілісність міфологічного образу світу характерна для всіх давніх цивілізацій. Вона засвідчує становлення уявлень про доцільність гармонійних зв’язків, закріплюючись як така у наданих світові антропоморфних образах. Можна стверджувати, що на ґрунті міфологічної свідомості *естетичне відношення* до природи набуває провідного характеру, адже увесь світ охоплюється людською формуючою потребою. Людина надає природним силам власних умінь і внаслідок піднесення їх над повсякденністю в сферу ідеального буття (у світ богів) усвідомлює їх цінність. Скажімо, у найрозвинутішій і поетичній міфології світу — давньогрецькій світ людей і світ богів діють злагоджено, втілюючи ідею всепроникної творчо-формуючої здатності. Невипадково грецький вислів стверджує: “Людина — смертний бог; бог — безсмертна

людина". Міфологічна свідомість сакралізує процес творення так само, як і його наслідки.

Реальні здобутки людства у пізнанні світу, формуванні предметності, творенні стосунків, об'єктивуючись у чуттєво сприйманих образах богів як їх знання й уміння, відкриваються своєю цінністю у *переживаючому відношенні* та стають предметом *осмислення*. Естетичний досвід спілкування з природою у зазначеному аспекті закладає міцний *фундамент духовності* людини. Охарактеризований тип естетичного відношення правомірно розглядати як утвердження *самоцінності* досвіду зв'язків людини з природним світом засобами чуттєвої образності. Це — творення ідеального образу відносин в "ідеальному" (ритуально-символічному) способі взаємодій зі світом. У ідеї взаємопереходу форм світу міфологічна свідомість геніально передбачила і змодельовала його сутнісну єдність. Вона відобразила також всезагальність досвіду відносин (на рівні особливого — конкретні спільноти) та їх духовно-формуючі потенції. Світ постає в ній організованим цілим, створеним людською небайдужістю.

Третій етап становлення естетичного відношення визначається закріпленням і утвердженням духовного досвіду небайдужості у найадекватнішому — *художньо-образному способі* в ідеальному просторі: в межах *мистецтва* як особливого типу духовного досвіду. Художній простір — це особлива духовна реальність з власними законами життєвості: цілісної, чуттєво-сприйманої, внутрішньопереконливої. Художнє формування — особливий вид формуючого відношення: творення особливого простору, *виокремленого і піднесеного* над повсякденністю. Це ідеальний простір, якому надано досконале життя з огляду *внутрішньої його доцільності*. Реальні вияви життя, введені у цей простір, набувають іншого — естетичного виміру, виявляючись своїми якостями як відповідні ідеалу духовності або протилежні йому. Це спосіб надати предметам всезагальної небайдужості тієї виразної життєвості, завдяки якій вони відкриваються своєю значущістю і починають апелювати до почуттів, уяви, розуму кожної людини.

Мистецтво, виокремлюючись в особливий тип формування, закріплює, з одного боку, предмети небайдужості, відкриваючи, внаслідок досконалого способу художнього буття, об'єктивні підстави їх всезагальної значущості. З іншого — воно утверджує ідеальний спосіб досконалого буття духовності як найвідповідніший предмету формування, а отже, як джерело реального життя почуттів — їх естетичної визначеності. Лише в художньо-образному формуванні *духовне життя* людини набуває *цілісного* характеру: в єдності чуттєвого та логічного начал духу, як єдність душевно-духовного, що розгортається в процесі його самовизначення.

Мета формуючого відношення в мистецтві: піднесення духу (почуттів, розуму) над буденністю через творення ідеального простору і в межах конкретного цілого — твору мистецтва і мистецтва як особливого типу відношення загалом. Це спосіб відділити реальний ("профанний") та ідеальний простір, щоб у такий спосіб утримувати ідею відмінного між ними, тобто відмінність реальності й її ідеалу. Це спосіб не дати духу розчинитися в повсякден-

ності — не бути поглиненим нею. Мистецтво відкрило й утвердило шляхи та підстави цілісності життя духу в ідеальному художньо досконалому просторі. Причому дух живе, наснажуючись ідеалом відношення до ідеальних феноменів, котрі уособлюють істину, добро, красу. Втілені в художніх образах названі цінності постійно зберігають актуальність завдяки присутності в художньо досконалому ідеальному бутті.

Історія розвитку мистецтва підтверджує визначену нами закономірність як властиву саме такому типу духовного досвіду. В своїй історії художність пройшла через різні етапи, зберігаючи визначені нами тенденції. Саме в мистецтві естетичне відношення отримало найадекватніші та найдосконаліші способи свого втілення. У культурах Давнього світу, як згадувалося, бути людиною означало, передусім, ідентифікувати себе з певним суспільним досвідом і постатями, що найвиразніше уособлюють його. Тут важлива не лише якість предмета небайдужості (цінності з часом змінюються), а *здатність почуттів* організуватися наявним змістом досвіду та мобілізувати інтелектуальні сили, уяву, практичні уміння й знання на увічнення образів усезгальної небайдужості в матеріалі формування. Такими посталями є правителі держав, влада яким вважається наданою богами, а вони — синами богів.

Не менш важливим є також те, що в естетичному переживанні величі правителя суспільство як певне ціле починає усвідомлювати свою велич, адже фараон — це бог у людській подобі, особа, причетна не лише до божественного, а й до людського світу. Зв'язки підтримуються на об'єктивній підставі: без народу, що визнає і шанує правителя, немає правителя як реального носія влади, а отже, відсутні умови утвердити злагоду стосунків, відтак — виживання спільноти. *Естетичний* чинник слугує тут основним джерелом становлення образу суспільності (її конкретно-історичного типу) та моральності відношення до постаті, яка уособлює її.

Феноменом, що продукує невідчуженість відношення, стає художньо-образне формування, тобто мистецька діяльність. Величезний розквіт художності у всіх культурах Давнього світу — вияв закономірності згаданого процесу. Саме в цей період починається *виокремлення мистецтва* в особливий вид діяльності. Вона відкриває формуючу силу естетичних почуттів. Адже саме небайдужість — схиляння та шанування викликали в давніх будівничих образи грандіозних споруд, канонічні пози скульптурних зображень фараонів, техніку їх виготовлення, пропорції фігур і под. Майстри-митці надихалися почуттями піднесеності на втілення в матеріалі формування образів “земних богів”, а уява підказувала адекватні почуттям способи творення. Причому значущою вважалася не сама особа фараона (конкретного носія влади), а цінність влади, яку він уособлює, символізуючи ідею держави як організованого цілого.

У поступі історії художньо-образна мова, так само, як і предмети художнього відображення, зазнали змін. Однак основна мета (ідея) художнього формування залишається незмінною: творення ідеального простору для розгортання *життєвості* людського духу. Дух засвідчив про себе багатством виявів у розвинутих культурах Пізнього Середньовіччя та європейській культурі Нового і Новітнього часу (до перших десятиріч ХХ ст.).

Правомірно виділяти і *четвертий етап* естетичного відношення — етап культури *постмодерну*, характерний виведенням духу з меж естетично визначеного простору буття і занурення його в профанний простір не з метою вдосконалення останнього, а з метою нівелювання першого. Повсякденність у властивій їй невизначеності поглинає дух, розчиняє в собі, підпорядковує ситуативному плину. Здавалося б, уходження духу в буденність покликане одухотворити реальність. Однак буденність вимиває дух зі своїх меж, заспокоюючись власною самодостатністю і не визнаючи авторитету духу, оскільки він насправді безсилий перед реальністю, що не визнає ні істин моралі, ні ідеалу добра, ні самоцінності краси. Служіння названим цінностям робить людину беспорядною перед життям, а тому культура вимиває їх зі своїх меж, продукуючи натомість насильство, агресивність як “продуктивні” начала буття.

Простежені нами закономірності становлення естетичного як особливого типу відношення, характер його вияву в різних видах духовного досвіду та якісна визначеність змісту засвідчують всепроникний характер естетичного як духовно-формуючої здатності. Естетичне — спосіб цілісного буття духу в сутнісно визначених його відносинах зі світом та з собою самим.

9.3. Символічно-образна природа естетичного

Діяльність — будь-які її види (матеріально-практична, пізнавальна, художня тощо) — має символічно-образну природу. Поняття “символ” та “образ” склалися в культурі й отримали визначення в естетичній теорії як способи відображення та закріплення багатства змістовних нашарувань духовного досвіду. Інтерес до символу як способу надання універсального змісту (ідеї) в образі простежується впродовж історії становлення естетичного досвіду. Нагадаємо, що це поняття розроблялося в естетиці Платона, згодом — у неоплатоніка Плотина, у християнських богословів, зокрема в Діонісія Ареопагіта. Представники філософського романтизму, передусім, Ф. Шеллінг, всебічно обґрунтували *поняття символу*, зокрема *художнього символу*, розглядаючи мистецтво як найадекватніший спосіб самовияву Абсолюта. Символічна природа мистецтва в історичній зміні типу символіки у зв'язку зі зміною характеру діалектичних зв'язків ідеї та образу аргументована в “Естетиці” Г. Гегеля. Цікаве розроблення проблеми символу міститься у філософській спадщині Е. Кассіра, психоаналізі З. Фрейда й аналітичній психології К. Юнга. Філософський аналіз проблеми символу розкриває його не специфічну, а універсальну властивість — *символічну природу мислення*, генеза якого пов'язана з духовним самостановленням людства в діяльності опредметнення світу. Нагадаємо, що грецьке слово *symbolon* означає “знак, прикмета”. Символ характерний багатством вкладеного в нього досвіду духовно-практичного освоєння світу через смислові нашарування значень.

Символ як естетичне поняття — це образ, але в особливому способі його буття: концентрації змісту, що потребує “розкодування”, вміння за зовнішньою прикметою побачити духовно споріднений зміст. О. Лосев розглядає символ як “узагальнену смислову могутність предмета, що, розкладаючись у безконечний ряд, осмислює і всю безконечність часткових предметів, сенсом яких є вона сама” [15, с. 65]. Інакше кажучи, символ виразними виявами життєвості предмета, що постає концентрацією смислових нашарувань духовного досвіду, собою пояснює якості конкретних предметів.

Символ слугує своєрідним кодом для укладання духовного досвіду в певні форми, визначені культурою. У цьому сенсі природа символу також постає естетичною. Естетичну природу мають не лише витвори людських рук, не лише художнє формування, не лише образи природного світу, введеного у духовний досвід людства. Наукове пізнання також має символічну природу: воно “творить” світ, укладаючи його вияви в систему, що має достовірність істини, яка осягає закони буття. У такому випадку “поняття про дійсні речі є їх символ” [15, с. 27].

Підстави *індивідуалізації* людського образу здобуваються завдяки вирізненню індивідуальних знань, умінь або володіння “сакральною” предметністю, що забезпечує особливу результативність зусиль. У міфах, казках, епосі герою виготовляють (або він виготовляє сам) знаряддя, розраховане саме на його силу, до його руки пристосоване. В “Іліаді” Гомера зброю для Ахілла виготовляє бог Гефест, дбаючи про її красу і зручність, тобто єдність функції та якості.

Не менш стійке уявлення про символічну (магічну) властивість предметів бути оберегами від злих сил або допомагати людині отримувати перемогу над злом. У казках герой часто перемагає не стільки завдяки власній силі, скільки дякуючи властивостям меча або палиці в його руці. Невипадково предметності надається індивідуальна життєвість (“душа”) у вигляді *символічних* означень її неповторної життєвості (орнамент, інкрустація та ін.). Скажімо, пояс — символ кола — це предмет-оберег, що в культурі багатьох народів символізує захист життя. Витоки його символічних властивостей пов’язані з образом сонячного диска. Таку саму функцію виконують прикраси у вигляді кола на руках, шиї, грудях. Це образ-символ захищеності від злих сил. Згадаймо магічне коло, яке окреслив Хома-філософ у повісті М. Гоголя “Вій”. У його межі не змогли прорватися злі сили, аж доки сам Хома не зруйнував його: піднявши очі на Вія, він установив духовний зв’язок із силами зла.

Індивідуалізація досвіду засобами символічної образності відповідає потребі піднести його над повсякденністю, оформити в цілісний, виразний образ життєвості й тим самим набути досвіду небайдужого ставлення до нього. Отже, діяльність творить образ, а її зміст символізує в образах носіїв знань і умінь можливості та здобутки людства як сукупного цілого. Наголосимо на характерній для естетичної свідомості *сутнісній рисі*: вона відображає неповторність індивідуальної життєвості в наданому їй образі й одночасно символізує закономірне в духовному досвіді людства (ідею духовності).

В індивідуальному образі відсвічує ідея людських творчих сил і можливостей. Для вирізнення меж цінного в досвіді потрібна його *концентрація*. Тому справжній носій досвіду має бути *героєм* — символізувати уміння роду. Своїми творчими якостями він оформляє зміст досвіду, відкриває його формуючі можливості. Завдяки індивідуалізації образу знань та умінь в їх суб'єкті відбувається перехід “від міфологічного мислення до метафоричного” [13, с. 311], тобто від естетичного формування до його вищого рівня — художньої образності мистецтва з властивим йому багатством символічних значень. У виразному образному способі буття досвід постає психологічно переконливим і переживається як особистісно бажаний. Так, уособленням усезагального в змісті досвіду, з огляду його цінності, постає ідея Бога. У схиланні перед ним людина схиляється перед собою, естетично переживаючи своє буття: не себе-буденність і профанність світу цього, а переживає своє символічно-образне втілення, свою потенційну могутність і безмежність своїх можливостей — потенцію свого можливого “іншого” буття. Звідси виникають міфологічні уявлення про “потойбічний світ”. Це символ можливості реалізувати власні потенції в іншому, досконалішому “бутті”. Це проект себе-іншого буття, де рай — ідеальне середовище для здійснення себе в ідеальному образі в межах ідеального простору, тобто перспектива здійснити себе в добрі, красі, справедливості, розумності та ін. Чим більше відкладеного на “потім”, тим більша надія та віра в існування цього “потім”.

9.4. Типи символів та рівні естетичної свідомості

Життя символу як духовної реальності (творення і сприймання) є складним процесом творення повноти присутності людини в бутті та буття реальності (в символічно-образних шпатах) в її свідомості. Багатство сфер досвіду як свідчення багатства способів взаємодії людства зі світом відображене в багатстві типів символіки, котрі “кодують” зміст досвіду. Це *науковий, філософський, художній, міфологічний, релігійний* типи символів. Царина символів осягає собою природу, людину, суспільство, увесь космос. Символи певного типу не лише творять (кожен своїми засобами) цілісний образ дійсності, а й задають їй тим самим способи ідеальної життєвості. Остання, щоби стати дійсною, потребує розпредметнення — “розкодування” символу для введення його в особистісний досвід суб'єкта з метою поглиблення образу життєвості предмета пізнання: все нових нашарувань його змісту. Отже, природа духовної реальності — символічна. Сконцентрована в образній мові повнота життєвих зв'язків у світі їх носіїв відкриває взаємопереходи форм і способів буття згідно з принципом “все в усьому”. Тому в кожному образі віддзеркалює інше буття, утворюючи особливу — символічну реальність.

Символи різняться масштабом осягнення змісту предмета формування і способом “кодування” духовного досвіду. Якщо порівняти міфологічний,

художній і науковий типи символізації, простежується тенденція відчутного поглиблення змістовного напашарування значень символу. Міфологічна свідомість продукує бажане у формах реального, надаючи власного способу життя навколишньому та уявному світові. Чуттєво дана цілісність міфообразів у власній (людській) подобі — спосіб створити невідчужений, упізнаваний образ всепроникності людини у життя. Це психічно сприятливий спосіб творення ілюзії повноти функціонування досвіду, адже він народжує віру в оволодіння всім природним і надприродним світом, не лише чуттєво сприйманим, а й створеним уявою.

Символи, котрими оперує наука, потребують їх опанування. Складність останнього — в суто “умовній”, виражено символічній мові науки, що не має прообразів у реальності. Тому без спеціальних знань — без опанування мови конкретної науки — закодований у ній зміст духовного досвіду залишається недосяжним. Як ми вже наголосили, своєрідною опосередковуючою ланкою опанування реальністю в ідеальному способі її буття є *мистецтво*. Щоправда, воно не в змозі та й не має на меті розкривати істини науки. Ця прерогатива належить лише їй. Мистецтво — символічний спосіб “кодування” *духовної реальності*, нею є *людські відносини* в усьому їх багатстві в єдності реальності й ідеалу. Воно формує надреальний, ідеальний простір життєвості, піднесений над реальним не лише за ознакою виокремленості способу, в який формується цілісна ідеальна реальність, — специфічна (художня) мова мистецтва. Це реальність *іншого типу*. В ній ідеальний спосіб буття визначається як буття всезагального (ідея) в індивідуалізованому образі (образах): буття ідеї в цілісному, чуттєво сприйманому образі. У художньо-образній мові мистецтва досвід досконалого буття постає або наслідком продуктивно-формуючої ідеї суспільності, що створює досконалий образ життєвості людського духу, або продуктивною формуючою ідеєю, що простежує в цілісній життєвості предмета творення складності його здійснення в досконалому вияві життєвості.

Проблема, з якою зіткнулося сучасне людство, пов’язана зі зростанням символічної навантаженості всіх типів образного формування: науки, філософії, мистецтва. Опозиціонування ускладненню мови культури набуває нині позакультурних форм: занурення в чуттєву достовірність предметного буття, “очищеного” від символіки. Наука, виокремлена в особливу сферу досвіду за наведеними нами підставами, стає здобутком духовного досвіду незначної кількості людей, котрі присвятили себе конкретній її галузі. Сучасне мистецтво декларує і здійснює повну відмову від образності. Сказане пояснює причини духовної кризи сучасного цивілізованого світу, що воліє жити цінностями речового, а не духовного змісту. Відтак “оречевлення” людини стало реальністю культури. У свою чергу, культура в стані відчуженості втрачає себе як живий процес постійного напашарування символічних структур змісту. Втрачається естетичний образ культури в тому сенсі, що вона губить себе як гуманістично визначена якість людського буття — його духовність. Розвиток особистості на засадах гармонійної організації її духовних структур визначається повнотою досягнення багатства типів духовного досвіду людства та їх індивідуалізації в особистісній взаємодії з цим досвідом.

9.5. Евристичний потенціал естетичного

Універсальність духовного досвіду, вкладеного у символічно-образні форми, багатство котрих зумовлене багатством типів досвіду, є наслідком формуючої сили розуму та почуттів. Адекватність явлення образу світу в його життєвій повноті — свідчення того, що духовні структури людини — наслідок їх свідомої *самоорганізації*, а образ світу в притаманних йому закономірностях — наслідок історично сформованої здатності почуттів та розуму рухатися за явищами, “як того вимагає логіка самих явищ”.

Передумовою пізнавально-формуючої здатності (ми наголошували на цьому раніше) є *естетичне відношення*. Воно живить інтерес суб'єкта до творення цілісного образу предмета небайдужості й одночасно постає умовою становлення пізнавальної здатності. Інтерес до ролі чуттєвого начала в пізнанні актуалізувався в науці під впливом ідей І. Канта про зв'язок почуття, розсудку і розуму, що обробляє і підводить матеріал споглядання під вищу єдність мислення [8, с. 340]. Е. Кассіер у праці “Філософія символічних форм” вважає функцією знання конструювання та побудову предмета не абсолютного, а обумовленого цією функцією, тобто “явленого предмета”. Він показує формування “теоретичного образу світу” як процес взаємопроникнення засадничих форм пізнання: *чуттєвого відчуття* та *чистого споглядання*, категорій чистого розсудку й ідей чистого розуму. В аналізі проблеми евристичного потенціалу естетичного важлива думка філософа про “чуттєве відчуття” — одну з фундаментальних складових пізнавального процесу та складову формування цілісного образу предмета пізнання. Активна роль чуттєвого начала у пізнавальному процесі (різні аспекти проблеми) розкривається в працях Е. Кассієра, Д. Дьюї, А. Уайтхеда, С. Лангер, М. Мамардашвілі, В. Біблера, В. Петрушенка та ін. Об'єктивація предмета небайдужості — явище символізації — постає засобом побудови “людського світу”, або світу духовного буття людини. Способи символізації та типи образів різняться залежно від предмета й способу пізнання.

Біля витоків здатності формування образів-символів, як засвідчили дослідження міфологічної свідомості, постає “естетична фантазія”. Е. Кассієр називає її “породжуючим началом” міфологічної свідомості [9, с. 27]. Очевидно, і свідомості загалом, беручи до уваги, що міф — історично перша форма творення цілісного, чуттєво даного образу світу. Правомірність такого міркування стосовно ролі чуттєвого начала підтверджує думка філософа: “міф — не відображення даного наявного буття, а особливий типовий спосіб побудови образу, в якому свідомість виходить за межі звичайного сприймання чуттєвих вражень і починає протистояти йому” [10, с. 27]. Отже, міф — не стільки реакція на зовнішні враження, а радше творче “перетворення та зображення”.

Активність свідомості у цьому випадку виявляє себе саме як творення нового ідеального світу — його образу з допомогою символічних форм, що постають продуктом творчої фантазії. *Активність свідомості* має тут само-

цінну форму, оскільки “зовнішньому” світу, що підпорядковує його, дух протиставляє власний самостійний світ образів, силі вражень (протиставляє. — В. М.) — діяльне прагнення до вираження. Зауважимо: дух створює ідеальний світ не просто як паралельний реальному, а як реальність *для себе*, для власної життєвості. Перехідна, або недосконала, нестійка ситуація вияву свідомості полягає в тому, що “момент речі й момент смислу можуть переходити одне в інше”. Але це саме *початок*, поки що нерозчленований зв’язок ідеї та реальності, зв’язок, в якому свідомість ще не диференціювалась як реальність сама для себе, ще не усвідомлює себе такою.

У мистецтві, передумовою якого є міфологічне відношення до світу, на початкових етапах становлення також має місце нерозчленованість ідеального й реального. Діяльність художника початково перебуває в колі магічних уявлень і спрямована на магічні цілі. Тобто, власне естетичне ще не реалізує себе з належною повнотою. Водночас формування ідеального образу, хоча б і призначеного для магічних цілей, цінне як етап руху свідомості для віднайдення себе самої. У творенні світу образів заявляє про себе принцип, згідно з яким, “світ образів, протиставлений духом світові речей, уперше набуває іманентного значення й істини” [9, с. 37]. Диференціація дійсності та її ідеального образу — це етап, крок до істини, тобто до творення ідеального світу — до укорінення духом себе у своїх витворах, а отже, і до самоусвідомлення себе через створений ним ідеальний світ — світ символічних значень. У них дух усвідомлює власну реальність — себе як творчу формуючу силу.

Естетичне начало, наявне у міфологічній свідомості й найадекватніше реалізоване в мистецтві, не втрачає себе і в інших формах свідомості, даючи змогу простежувати подальші етапи зв’язку чуттєвого та логічного в пізнавальній діяльності. Наголосимо: поняття “етапи” варто розуміти в двох аспектах. По-перше, як послідовність розвитку *здатності до ідеалізації*. Ця здатність відображається у вигляді становлення нових форм ідеального на кожному якісному рівні розвитку свідомості: міфологічна свідомість, художньо-естетична і найзріліша — наукова. По-друге, в тому, що ці форми (кожна з них) *зберігає себе* (більшою або меншою мірою) і в системі інших форм, постаючи активними агентами формування образу дійсності. Так, міфологічна свідомість присутня в емпіричному пізнанні. Естетичне, будучи наявне вже у міфологічній свідомості, реалізує себе в мистецтві й одночасно відіграє важливу роль у логічному пізнанні. Зосередимо на останньому аспекті дещо більше уваги, щоби показати декотрі суттєві сторони цього зв’язку. Так, перехід від міфу до логосу, який відбувся в культурі Давньої Греції, опосередкований *естетичним баченням* дійсності. Для давніх греків світ — це своєрідний твір мистецтва: гармонійний космос з властивим йому порядком речей і врівноваженістю загального. “Грецький світогляд, — зауважує Ф. Кессіді, — сполучає раціонально-розумне бачення світу з інтуїтивно-художнім баченням його як космосу; воно однаково далеке і від плоского позитивізму, і від романтичного ірраціоналізму” [10, с. 31—32]. О. Лосев ще категоричніший: “Уся антична філософія, в кінцевому підсумку, не що інше, як естетика”

[14, с. 184]. У цьому випадку важливо те, що філософська і ширше — наукова свідомість — виростала на єдності двох інших форм: міфологічної свідомості та вираженого зв'язку з художньо-естетичним відношенням до світу. Вони стали своєрідними передумовами до становлення досвіду логічних узагальнень і вироблення понять — мови науки. Специфіка наукового пізнання — в об'єктивному методі, тобто методі, який заперечує втручання надприродних сил у явища природи [10, с. 106]. Звернемо увагу, що становлення науки в сучасному розумінні слова означає особливу логіку відношення (практичного та пізнавального) до природи: вона постає *об'єктом*. Тобто, для пізнання якостей, властивостей і відношень світу необхідно дистанціюватись від випадкових чуттєвих відчуттів, протиставити предмет моему “Я”. Це перша умова науковості підходу до пізнавального процесу. Другою умовою постає творення *символічної мови науки*, яка, маючи свій предмет, здатна була б відображати логіку його життєвості й відображати її *універсальною* мовою.

Цікаві аспекти творення пізнавального образу в науці, котрі характеризуються як “символічний опис”, містить праця П. Флоренського “Думка і мова” [22, с. 111]. Філософ вважає, що необхідними умовами об'єктивності істини постає несуперечність образів науки законам думки, а суттєві відносини образів не мають суперечити відносинам речей і, зрештою, образи мають бути найдоцільнішими [22, с. 112]. Спорідненість пізнавально-творчого процесу, або сутнісна єдність способів формуючого відношення, відкривається в такій асоціації. У науці символічний образ утверджується та пов'язується водночас: утверджується як особлива сутність, а пов'язується як сутність саме пізнавальна. Двоїстість наявна і в мистецтві: художнім образам належить відповідати принципу найбільшої втіленості, конкретності, життєвої правдивості, але досвідчений митець докладе зусиль для того, щоб образи не втратили “естетичної ізольованості й не розчинилися в реальності”.

Важливим у контексті питання естетичного чинника в пізнавальному процесі є здатність суб'єкта утримувати *цілісне буття об'єкта*. Ця закономірність властива будь-якому виду пізнання та формування, в тому числі й науковому пізнанню. Естетичний підхід зберігає значення в науковому пізнанні й у тому сенсі, що ізольованому (від суб'єкта) предмету ідеалізації необхідно протиставити внутрішній *ідеалізований предмет-образ*, видимий лише “очима розуму” [1, с. 121]. Це феномен інтуїції, який конститує перетворені платонівські форми-ідеї. Йдеться про принцип ідеалізації, що виростає на ґрунті вже апробованого естетичним досвідом конструювання образу-предмета. Ще один важливий аспект проблеми: наукове пізнання та його результати різняться від інших типів формування не феноменом відчуження світу у поняття через руйнування його цілісності. Це радше *форма*, в яку вкладається образ світу. Суть логічного і чуттєвого пізнання пов'язана з формуванням *ідеального способу існування дійсності*.

Сучасна філософія зосереджує увагу на мові наукової символізації, наголошуючи: вона формує специфічний *образ* дійсності, а не руйнує дійсність, відчужуючи її в образи-поняття. Відмінність між наукою та мистецтвом —

у ступені універсализації, тобто ступені всезагальності образів-символів, з допомогою котрих пізнання прагне досягнути дійсність. У символах-поняттях науки основним постає всезагальність зв'язків, відносин, якостей, котрі відкривають світ у його цінності саме за цією підставою: єдністю світу, наявною у кожному мініатюрному фрагменті буття. Як засвідчує сказане, логічне пізнання не розриває, не розчленовує світ, що йому зазвичай інкримінується. Воно зберігає світ у його цілісності: не одиничного чуттєво даного фрагменту буття, а цілісність, якою вона постає *мисленню*, що формує цілісність світу на основі досягнення його внутрішніх зв'язків, об'єктивних законів його буття. Тобто, мислення “будує” світ, ґрунтуючись на логіці об'єкта й логіці суб'єкт-об'єктних відносин, причому критерій істини у науковому пізнанні, як його визначає сучасна теорія пізнання, пов'язується з *естетичним* началом. А. Ейнштейн, зауважуючи досвід розвитку науки у ХХ ст., назвав такими критеріями “внутрішню досконалість і зовнішнє виправдання” [12, с. 191].

9.6. Метакатегоріальний статус поняття “естетичне”

Усепроникний характер і *духовно-формуюча* сутність естетичного як особливого типу відношення визначають особливе місце феномену в системі естетичного знання: його *метакатегоріальний* статус. Саме в такій його статусній визначеності відкривається все багатство змісту естетичного знання.

Категорія “естетичне” для відображення закономірностей цілісного творчо-формуючого відношення людини до світу склалась відносно пізно, значно пізніше, ніж мистецтво відобразило закономірності емоційно-небайдужого відношення до світу, а естетична теорія, завдячуючи працям О. Баумгартена, І. Канта, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, розкрила специфіку естетичного як особливого виду духовної діяльності, що найповніше уособлює свободу формуючого відношення до дійсності. *Категоріальне* значення естетичного визначилося завдяки теорії діяльній сутності людини, сформульованій й обґрунтованій у філософії діалектичного матеріалізму другої половини ХІХ ст. Попередня традиція “вихідною” розглядала категорію прекрасного, адже традиційно основним поняттям у теорії чуттєвого пізнання поставало поняття “краса”. В єдності з істиною (наукове пізнання) та добром (етичне знання) вони утворювали гармонійну триєдність культури. Краса як архетипний образ культури, що уособлює ідею виразної життєвості світу та людського духу, відкриває ціннісні виміри буття як внутрішньо завершеного цілого. Названий його статус зумовлений античною ідеєю гармонійного космосу, а в християнстві — ідеєю креаціонізму — божественного творення світу за законами краси. Однак поняття “краса” не відображає *процесуальність* становлення форм духовного досвіду, оскільки останній у його реальності розгортається через суперечності, постаючи єдністю гармонії та дисгармонії, становлення й руйнування і под. Невипадково Г. Гегель, покладаючи в основу

категоріального знання в естетиці поняття краси, вважає справжнім її уособленням *мистецтво*. Саме в мистецтві ідея досконалості набуває найадекватнішого способу свого буття в цілісних художніх формах. Ідея постає як ідеал.

Не менш очевидним для дослідників було і те, що сфера виразних форм дійсності не вичерпується лише красою. Адже небайдужість зумовлює і протилежність краси — потворне. Воно актуалізує гостроту сприймання та переживання дисгармонії. Предметом небайдужості є також піднесене, трагічне, комічне та величезна кількість нюансів названих якостей. Очевидно, що виділені аспекти самовияву життєвості явищ і процесів стають для сприймаючої свідомості, а ширше — для духовного життя людства — актуальними за умови сформованого досвіду переживаючого *відношення* в естетично визначених формах. Відтак вихідною є категорія *відношення* в об'єктивно визначених її характеристиках, передусім, емоційної небайдужості. Теорія діяльнісної сутності людини вважає підставою названої здатності творчо-формуєче відношення до світу. Вона розкриває всепроникний характер формуєчої потреби; її результативність — духовне багатство, уособлене в досвіді людини (людства) як дух, а в навколишньому світі як об'єктивація його у різних видах формування: предметному, пізнавальному, художньому та ін.

Становлення метакатегоріального змісту естетичного відбулося в тривалих дискусіях теоретиків естетики 60—80-х років минулого століття з приводу обсягу й змісту поняття “естетичне”. Вони відомі дискусіями “природників” і “суспільників”. Загальним недоліком “природників” Г. Поспелова, Н. Дмитрієва та інших і “суспільників” С. Гольдентріхта, Ю. Борєва, В. Ванслова, Л. Столовича є абсолютизація об'єктивності естетичних властивостей чи то як суто природних (перший напрям), чи то як соціально-історичних (друга тенденція). У дискусіях визначалося як найадекватніше сутності естетичного поняття “*відношення*”. Цікаві ідеї на доведення метакатегоріального статусу естетичного містить праця Ф. Кондратенка “Естетичне як відношення” [11]. У полеміці зі згаданими авторами він заперечує “естетичні властивості” як вихідну засаду здатності естетичного відношення й односторонність розуміння зумовленості естетичного судження лише сприйманням “об'єктивно властивих предмету якостей” [11, с. 241, 250]. Автор доходить висновку, що естетичне “реально існує лише як специфічне суспільне відношення... а не як особливий предмет чи якість предмета... Естетичне є не що інше, як одне з суспільних відносин. Усі інші “естетичні” терміни, поняття та категорії — похідні від нього” [11, с. 260]. Характерним для естетичного як особливого виду відношення автор вважає здатність людини до усвідомлення себе творцем і самоусвідомлення родової спільності людини, що протистоїть іншій природі. Автор називає їх “індивідуально-суспільними відносинами” [11, с. 283]. Безумовно, *естетичне відношення* є діалектичною єдністю історично сформованої здатності людства до творчих взаємодій зі світом і виразною життєвістю явищ, котрі спонукають на гармонійну взаємодію з ними, організуючи собою світ сприймаючого суб'єкта.

М. Каган, аналізуючи історичний процес самовизначення відносин людини зі світом, розглядає явище специфікації цінностей у міру диференціації видів діяльності: практична, етична, релігійна тощо. Відповідно утилітарні, моральні, релігійні цінності. Естетичні цінності, на думку автора, *не зазнали* такої локалізації. Розглядаючи проблему в оцінному аспекті, філософ зауважує: “Сфера краси виявлялась... всеохоплюючою: будь-який об’єкт, що оцінюється етично, утилітарно, політично тощо, міг отримати водночас і естетичну оцінку” [5, с. 91]. Ця думка виходить за межі констатації за умови звертання до специфіки естетичного судження в естетиці І. Канта. Суб’єктивізм естетичних суджень долається в його естетиці тим, що прекрасні уявлення предмета “власне являють собою ту форму зображення поняття, в якій лише це поняття і набуває можливості бути повідомлюваним усім”, тобто відповідність форми з її ідеєю або з поняттям доцільної його внутрішньої життєвості [7, с. 1174]. Свобода естетичного судження (в тому числі естетично-оцінного) — наслідок розгортання духу в формуючому відношенні. Воно синтезує якості предмета небайдужості, вибудовуючи його образ (судження про нього) згідно з поняттям доцільної в собі життєвості предмета.

Цінними для становлення естетичного в статусі метакатегорії є ідеї А. Канарського, зокрема стосовно змісту естетичного знання. Автор наголошує: “Рух естетичних знань пов’язаний з виявом саме чуттєвих характеристик буття”. Уточнюючи думку, філософ пише: “Можна сказати, що естетика загалом не може не зачіпати і той кінцевий смисл розвитку всяких знань, який передбачає завершеність їх не лише за істиною чи відображенням як таким, а й за безпосередністю, тобто за самим значенням їх людського функціонування” [6, с. 95—96]. Чуттєві акти свідомості розглядаються і передумовою пізнання, й умовою успішності процесу, і результативністю наслідку в об’єктивному сенсі (істина) та суб’єктивному (духовний досвід).

Отже, естетичне відношення визначилося в низці духовних феноменів, по-перше, як сутнісно пов’язане з *формуючою здатністю* людства, по-друге, — як спосіб, в який ця здатність складалася та визначалася у сутнісних рисах. По-третє, естетичне відношення розкрилося як джерело творення і саморозгортання у творчості специфічного виду природного життя — життя людського духу в єдності почуттів й інтелекту. По-четверте, естетичне закріпилося як самоцінний вид духовного досвіду в художньому формуванні. По-п’яте, “естетичне” — критерій істинності змісту духовного досвіду, адже кожен вияв дійсності (чуттєво сприйманої чи інтелектуально осяжної) розкривається рівнем своєї досконалості на основі відповідності поняттю “внутрішньої життєвості” та гармонійної співвіднесеності з ідеєю доцільного.

Сказане дає підстави для визначення *естетичного* в змісті філософської естетики як *метакатегорії*. Саме з позицій такого його розуміння відкриваються подальші можливості розгортання всього багатства змісту естетичного знання.

Список літератури

1. Библер В. Мышление как творчество. — М.: Политиздат, 1975.
2. Бубер М. Два образа веры. — М.: Республика, 1995.
3. Вейль Г. Симметрия. — М.: Наука, 1968.
4. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М.: Мысль, 1977.
5. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л.: ЛГУ, 1971.
6. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. — К.: Вища шк., 1979.
7. Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1990.
8. Кант И. Критика чистого разума // Соч.: В 6 т. — М.: Мысль, 1964. — Т. 3.
9. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. — М.; С-Пб.: Универс. книга, 2002. — Т. 2.
10. Кессиди Ф. От мифа к логосу. Становление греческой философии. — М.: Мысль, 1972.
11. Кондратенко Ф. Эстетическое как отношение // Эстетическое. — М.: Искусство, 1964.
12. Кузнецов Б. Идеи и образы Возрождения. — М.: Наука, 1979.
13. Лосев А. Античная мифология. — М., 1957.
14. Лосев А. Дерзание духа. — М.: Политиздат, 1988.
15. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
16. Мовчан В. Онтологія художності // Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах. — Л.: Край, 1997.
17. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М.: Прогресс, 1986.
18. Самохвалова В. Красота против энтропии. — М.: Наука, 1990.
19. Соловьев В. Красота в природе // Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2.
20. Топоров В. Модель мира // Мифы народов мира: В 2 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 2.
21. Фейербах Л. Сущность христианства // Соч.: В 2 т. — М.: Политиздат, 1953. — Т. 2.
22. Флоренский П. Мысль и язык // Соч.: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте витоки та підстави становлення поняття "естетичне".
2. На основі праць І. Канта поясніть, чому саме естетичне відношення створює підстави для свобідного самоздійснення особистості.
3. Охарактеризуйте трирівневий характер естетичного відношення.
4. Обґрунтуйте діалектичний характер самостановлення духу в чуттєвому відношенні до світу.
5. Проаналізуйте відношення як сутнісну ознаку буття світу загалом.
6. Назвіть й охарактеризуйте онтологічні якості буття, естетичні за сутністю.
7. Визначте генезу естетичної здатності, її основні передумови.
8. Що Ви знаєте про діалектику об'єктивного та суб'єктивного в естетичному відношенні?
9. Розкажіть про творчо-формуючу сутність естетичного відношення.
10. Назвіть закономірності становлення формуючого відношення людини до світу.
11. Які основні етапи становлення образно-формуючого відношення?
12. Розкрийте символічно-образну сутність естетичного формування.
13. Визначте основні типи символізації в естетичному формуванні.
14. Проаналізуйте зміст поняття "евристичний потенціал естетичного" та його значення в мистецтві й науці.
15. Що таке метакатегоріальний зміст поняття "естетичне"?

Тема 10

ЕСТЕТИЧНА СВІДОМІСТЬ: ЗАКОНОМІРНОСТІ СТАНОВЛЕННЯ, ФОРМИ ВИЯВЛЕННЯ

10.1. *Естетична структура свідомості*

10.2. *Естетична свідомість як специфічна форма свідомості*

10.3. *Естетичні почуття: генеза, закономірності виявлення*

10.4. *Естетичний смак: типи смаків, закономірності виявлення*

10.5. *Естетичний ідеал: сутність, своєрідність форм виявлення*

10.6. *Естетична теорія: закономірності становлення*

10.1. Естетична структура свідомості

У попередній лекції ми з'ясували, що всі предмети природного світу мають форму й упорядковані структури. Ми обґрунтували також, що необхідною передумовою ефективності людських зусиль у практично та духовно формуючій діяльності є творення предмета відповідно до ідеї його внутрішньої життєвості, що є водночас умовою відповідності його людській потребі. Досконалість предмета формування (внутрішня життєвість) — джерело живлення духовного досвіду людини у вигляді задоволення його *наслідками*. При цьому відбувається розгортання *досконалості духовних структур* людини, що, як ми вже мали змогу переконатися, є наслідком формування їх в активній взаємодії з предметним світом та світом людського життя.

Виникає потреба розкрити закономірності формування та “механізми” життєвості *духовних структур людини* як у філогенезі, так і в онтогенезі. В сучасних умовах ця потреба постає однією з найактуальніших, з огляду на те, що зникли традиційні суспільні цінності — живильне джерело духу цілих народів. Сукупний досвід спільнот за досить слабкої його диференціації був умовою *повноти* досвіду кожного його члена. Для сучасного цивілізаційного простору характерна втрата культурних чинників, здатних бути гармонізуючим джерелом людського духу. Щоправда, втрата середовища, здатного формувати базові духовні цінності, що характерно для постцивілізаційного простору, має і свої позитивні ознаки. У сучасному світі людина змушена *обирати себе*, а отже, свідомо ставитися до суспільних цінностей. Відзначимо і мету вибору: *обирати в собі людину*. Це означає свідомо ставитися до себе

як до суб'єкта розумної життєвості, тобто, усвідомлювати **власні інтелектуальні та творчі можливості й прагнути розвивати їх, аби відбутися в максимальній повноті**. Адже саме так набувається відчуття сенсу життя.

Згадана проблема актуальна не лише для особистості, **а й для людства загалом**, оскільки сучасна цивілізація звузила простір самоздійснення особистості до боротьби за виживання. **“Компенсацією” за емоційну напругу в просторі змагальності вона пропонує людині чуттєві задоволення, не актуалізуючи її потенційні творчі здібності**. Моральна відповідальність за здійснення в собі закладених природою творчих потенціалів покладається **на суб'єкта**. Отже, особа опиняється перед необхідністю пізнання власних можливостей для повноти самоздійснення. Відтак актуальності набуває знання особою творчих можливостей людини загалом та духовних структур інтелектуальної діяльності.

Наголосимо, що виникнення **розумного життя є одним із системних утворень космосу** в процесі його еволюції. Його становлення показує напрям еволюційного процесу до **ускладнення структур матеріального світу та їх урізноманітнення**. Відомий психоаналітик К. Юнг, вивчаючи праці фізика В. Паулі, дійшов висновку, що дослідження фізиками будови матерії й осягнення психологами сутності психіки певною мірою виявляються лише різними способами підходу до єдиної прихованої реальності.

Особливим еволюційним структурним утвором, що характеризується складністю будови, є **головний мозок людини**. Сучасна наука довела, що мозок людини розумної має **функціональну асиметрію, на відміну від тварин, у яких він симетричний за будовою**. Тварини наділені, так би мовити, двома **правими півкулями**. Людині ж властиве сформоване в еволюції виду **розмежування функцій лівої й правої півкуль**. Процес **спеціалізації сприяв удосконаленню діяльності кожної з них**. Він сформував два відносно самостійних апарата мислення. Функціональна асиметрія зумовлена **сформованою в еволюції виду “Людина” здатністю мислення і мови**. Вони закріпилися за **лівою півкулею**. Словесна, вербальна пам'ять цілком пов'язана з її діяльністю. Відтак, **ліва півкуля є еволюційно значно пізнішим утворенням**, порівняно з правою. **Права півкуля — спільний з тваринами канал зв'язку з дійсністю**. Вона пов'язана зі сприйманням **форми предметів**. Їй властива пам'ять на **індивідуально-конкретні явища, на конкретні образи**. Вона запам'ятовує їх значно краще, ніж ліва півкуля. Отже, права півкуля — **база образного мислення**. Вона охоплює світ явищ у всьому їх багатстві та **розмаїтті**, є основою формування **цілісних образів** дійсності.

В організації специфічно людської свідомості беруть участь й інші “матеріальні” структури мозку. Згідно з новими науковими даними щодо природи мислення та почуттів, **емоції пов'язані з діяльністю підкоркової речовини, а інтелектуальна діяльність зосереджена в сірій речовині кори мозкових півкуль — неокортексі**. Функціональний розподіл сфер діяльності мозку змушує усвідомити, що для здійснення **всього багатства** духовної діяльності необхідний **паралельний розвиток обох півкуль** [6, с. 37—38].

Ліва півкуля — база логічного мислення — віднаходить у дійсності гармонію причин і наслідків, причому діяльність логічного мислення, як і художня діяльність, ґрунтується на *чуттєвому відображенні* як на власній основі. Диференціація здатностей (талант ученого чи митця) зумовлені *спеціалізацією* діяльності кори відповідних півкуль головного мозку. Разом із тим наголосимо, що *повноцінне духовне життя* передбачає *узгоджену*, врівноважену взаємодію обох півкуль мозку. Тобто, на будь-якому етапі розвитку психіка та інтелект постають *цілісним* утвором, хоча й мають зону ближчого і віддаленого розвитку. Така цілісність є основою для цілісності відображення світу, що, зрозуміло, характеризується більшою або меншою глибиною і повнотою на різних етапах розвитку в філогенезі та онтогенезі. Сказане дає підстави для першого нашого висновку: структурна організація головного мозку — *естетичний* за визначеністю цілісний еволюційний утвір.

Не менш важливим є розуміння того, що сформовані еволюцією виду “Людина” духовні структури для кожної окремої людини є лише *передумовою* здатності творчого ставлення до світу. Якісна визначеність його пов’язана з низкою чинників, які роблять дійсною цю потенцію. До таких належать: середовище суто людської життєвості, зміст досвіду та його повнота, в тому числі досвід формування образу світу та його переживання тощо. Якісна визначеність досвіду важлива для *гармонізації* інтелектуальних та психічних структур особистості. Невипадково вже відомі нам закономірності відношення до світу на рівні міфологічної, релігійної, наукової форм свідомості вирізняються естетично-формуючим характером. Створена “ідеальна модель” стосунків спільнот із природним світом гармонійно впливає на психічні структури індивіда. І навпаки, розбалансованість їх і на рівні окремої особи, і суспільних груп виявляється в агресії, деструктивності поведінки тощо. Сказане підводить нас до другого важливого висновку: багатий духовний світ особи — наслідок організації свідомості *якісною визначеністю* змісту досвіду.

Зміст досвіду, здатний гармонізувати духовні структури особистості й стійко утримуватися свідомістю, тобто стати переконанням — наслідок *свідомої самоорганізації* суб’єкта на розгортання та вдосконалення природної здатності до творчості. Зазначимо, що гармонійний світ людини ранніх культур — це не ідеальна його модель, адже гармонія тут зумовлена обмеженістю духовного досвіду та страхом виходу за межі сформованого типу відносин. Разом із тим навіть такий рівень гармонізації засвідчує свою плідність. Така закономірність простежується як типова для всіх міфологічних культур. Отже, *формуючий* підхід до дійсності — джерело організації *духовних структур* людини. Він створив об’єктивні передумови для нюансів реагування на світ, у подальшому розвитку людства сприяв становленню *неповторної особистості*. Саме така особистість визначається як носій *естетичної неповторності змісту свідомості*. Названий тип особистості актуально присутній у бутті саме у наслідках своїх *формуючих умінь*, а не як суто фізична реальність. Саме тому людство постійно обмінюється духовним досвідом на рівні різних історичних епох. Останні “присутні” в історичному житті людства об’єктивованим

змістом духовного досвіду. Прискорення історичного поступу — наслідок такої актуальної присутності. Зазначимо, що процес має характер *прирощення* духовного досвіду й, отже, *поглиблення змісту свідомості та якісної її визначеності*: розгортання розмаїття нюансів *досвіду переживання* багатства дійсності як естетичного феномену. Отже, наступний наш висновок: свідомість еволюційно формувалася, *організуючись ідеєю гармонії*, наявної в процесі та наслідках формуючого ставлення людини до світу.

Еволюційно сформована бажана модель відносин людини зі світом *закріпилася* у психічних структурах носіїв досвіду у вигляді *потреби* гармонійної злагоди як необхідної умови цілісності життя. Йдеться про всезагальне у змісті досвіду не в сенсі адекватності відображення дійсності (міфологічна свідомість не здатна забезпечити якісний його рівень), а в сенсі всезагальності *переживання* всезагальних предметів небайдужості. Доречно наголосити на *евристичному* потенціалі естетичної організації мисленнєвої діяльності. Отже, *естетичний зміст свідомості* — це *перший якісний етап* її історичного розвитку як у філогенезі (людство), так і в онтогенезі (індивід). Доказом його перспективності для подальшого якісного розвитку свідомості є закріплення в психічних структурах людини *сталих реакувань* на цінності всезагального змісту. Вони визначилися як основа, *фундамент* духовного досвіду. Це той еволюційно сформований досвід очікуваних реакцій психіки, який відклався в її глибинних шарах і характеризується З. Фройдом як “безсвідоме” (*id*), а К. Юнгом — як “колективне безсвідоме”. Вони є основою організації духовних структур, передумовою розгортання *багатства нюансів взаємодії* людини зі світом, впливаючи на наслідки практичної, художньої, теоретичної діяльності.

Отже, на ранніх етапах історії, коли свідомість людини організована колективним досвідом переживаючого ставлення до світу, домінує *чуттєве, естетичне* (за змістом та способом виявлення), а не рефлексивне начало свідомості. Завдяки розмаїттю евристичних можливостей естетичного досвіду з накопиченням практичних знань і умінь у процесі історичного розвитку активізується рефлексивна спроможність людства. Розвивається і поглиблюється здатність логічного мислення. Ця закономірність характерна також для процесів духовного становлення особистості.

Зазначимо також якісну особливість *способу*, в який відбулася самоорганізація свідомості: вона сприймає світ у наданих йому *символічних значеннях*. Тобто світ постає для неї сповненим усього багатства змісту, *наданого* йому культурою. Ми наголосили на особливості формування та діяльності інтелектуальних структур людини з тим, щоб підкреслити закономірності процесу та відтінити *загальну тенденцію* формування свідомості. Вона — продукт *суспільності* життя, а тому зберігається у названих особливостях не лише щодо змісту, а й способу формування та функціонування на всіх етапах історії людства. Сучасний світ, створивши підстави для індивідуалізації духовного досвіду, може розгорнути цей досвід як творчий лише за умови наявності в суб'єкті внутрішньої потреби розвивати та вдосконалювати інтелектуальний,

творчий потенціал, щоб продукувати досконалий зміст досвіду в діалектичній взаємодії його складників: всезагального та індивідуального.

Методологічно важливо при цьому утримувати таку ідею: становлення нового рівня саморозвитку духу характеризується діалектичним зняттям попередніх форм для творення глибинних підстав його цілісності. Г. Гегель формулює ідею саморозвитку духу за шаблями досконалості у такий спосіб: “Початок нового духу — це результат масштабного перетворення різноманітних форм культури... Це ціле, що, пройшовши всі етапи послідовності, з протяжності знову повернулось у себе, тобто в утворене в результаті цього процесу просте *поняття* цілого” [3, с. 24]. Діалектика індивідуального і загального в змісті духу вибудовується відповідно у такий спосіб: те, що для духу було *суттю* справи, в світі індивіда постає вже засвоєною, опанованою *формою*.

Форми культури — це етапи вже розробленого шляху розвитку свідомості індивіда. Зміст духовного розвитку людства стає для індивідуальної свідомості тим необхідним предметом засвоєння, завдяки якому реальною стає власне свідомість, об’єктивуючись у подальшому творенні нового змісту досвіду. Це шлях дійсного життя духу як формуючого начала світу та самоусвідомлення себе формуючою силою — тобто *рефлексивний* дух. Така закономірність характерна як для логічного, так і для чуттєвого змісту досвіду. Останній — це самоорганізація духовних структур особистості на *переживання* виразних форм дійсності, а також рефлексії над здатністю переживати їх. Можна стверджувати, що повнота духовного досвіду — це діалектична єдність досвіду людства та індивідуалізації його у *переживаючому* й *осмислюючому* відношенні суб’єкта небайдужості. Інакше кажучи, йдеться про *естетичний* спосіб організації інтелектуально-почуттєвих структур свідомості, здатних на самовиявлення у формах небайдужості до змісту духовного досвіду людства. Здобутки всезагального духу стають способом організації духовного світу особистості, щоразу утворюючи нову цілісність та розгортаючись новим багатством змісту. Отже, названий тип пізнавального відношення є *естетичним* за способом організації та змістом досвіду.

Наголосимо, що це оптимальний шлях саморозгортання духу в його повноті. Правомірно виокремити також інші способи його виявлення у контексті проблеми естетичного. Носій буденної свідомості, що не опанував досвід культури, не зробив “універсальний дух” (Г. Гегель) власною субстанцією, сприймає світ у формах власної потреби, а не у його істині. Розсудок означає предмети, поіменовуючи їх, але не осягає їх цілісної життєвості, не створює істини про явища, а отже, і не має підстав для творчості. Переживання світу в розмаїтті його виявлень унеможлиблюється, тож усі відношення перебувають поза межами естетичної визначеності. У цих самих параметрах можна окреслити й іншу форму, де опанування культу́рою має обмежений характер: це занурення особи у міф і нерексивне сприймання свого ставлення до міфу. Тобто, особа не підноситься до осмислення предмета власної небайдужості та підстав небайдужості. Нерексивна свідомість характеризується

певною цілісністю, але це цілісність, що не досягає рівня естетичного переживання та самоусвідомлення.

Досвід активних стосунків із зовнішнім світом (у формах культури) закріплюється у великому обсязі та на великій ділянці мозку. При всій складності організації духовних структур людини їм властива *цілісність*, що забезпечує цілісність відображення світу. Останнє є наслідком такої творчої взаємодії інтелектуальних структур та предмета небайжудості, за якої відбувається все глибше (адекватне) “зняття” образу предмета на основі все вищих рівнів інтелектуальної діяльності. Звернемо увагу, що відображення — це активний процес, у якому “зовнішні причини” (об’єкт) діють на свідомість через посередництво “внутрішніх умов” (здатність мисленневих структур до самоорганізації для активної взаємодії з предметом небайжудості). Образ, що формується свідомістю у таких взаємодіях, є складним духовним утвором. Він *означає предмет і відображає предметні відношення*. Загалом людині як новому еволюційному утвору властива організація мозку, запрограмована на *саморозвиток та ускладнену програму поведінки*.

Отже, аналіз “механізму” організації інтелектуальних структур людини та їх діяльності дає підстави для висновку: свідомість формувалась, живлячись *предметною визначеністю* реального світу в особливому, *діяльнісному відношенні* до нього, і складалась саме як *свідомість естетична*, тобто формуюча, породжуюча сила.

10.2. Естетична свідомість як специфічна форма свідомості

Поряд з *естетичною структурою* свідомості як особливим еволюційним утвором варто виокремити своєрідну її *форму* — *естетичну свідомість*. Естетична свідомість, як і міфологічна, релігійна, моральна, правова, філософська, наукова, — одна з форм суспільної свідомості. Кожна форма свідомості є відображенням змісту духовного досвіду людства, що у своїй сукупності утворюють цілісність і постають формуючою основою духовного світу особистості. *Естетична свідомість* — це форма суспільної свідомості, що відображає закономірності *переживаючого* ставлення людини до світу з позицій суспільного ідеалу. Предметом естетичної свідомості є творення та переживання виразних форм дійсності.

Свідомість людини є певною сукупністю духовного досвіду людства, причому не лише з огляду змісту досвіду, а й особливостей способу його формування. Останнє зумовлює необхідність з’ясування специфіки чуттєвості та ролі *чуттєвого* начала у формуванні інтелекту й утриманні в духовному досвіді особи *цілісності* набутого людством досвіду. Наголосимо, що організуючим началом усієї системи постає *естетична свідомість*. Адже *небайжудість* зумовлює активну задіяність емоційної сфери та інтелекту на творення сталості

ставлення до предмета небайдужості: формування його образу, організація почуттів його змістом, долучення образу до наявного досвіду, визначення його цінності, укорінення в простір ідеальних сутностей тощо.

Естетична свідомість відображає закономірності функціонування небайдужості як особливого способу продукування духовного змісту свідомості. Своєю *передумовою* вона має *емоційне* реагування на світ. При цьому необхідно враховувати *рівні* емоційних реакцій. *Первинними* є суто емоційні реакції на внутрішній стан організму чи на зовнішні чинники, пов'язані з цим станом (хвороба, голод, страх тощо). Вони споріднюють людину з усіма іншими видами життя, хоча в світі людей вони також зазнали трансформації, оскільки і на них поширилась дія інтелекту. Тому зусиллям волі людина здатна тамувати голод, долати страх, стримувати напади гніву тощо.

Предметом емоційного реагування, що набуває вираженого *естетичного* забарвлення, є якості та властивості предметного світу, які спонукають особу на *свободу розгортання* почуттів і набувають для них сенсу мети. Дослідники визначають емоції як *“діяльність оцінювання інформації про зовнішній і внутрішній світ, що надходить у мозок, і яку відчуття і сприймання кодує у формі його суб’єктивних образів”* [6, с. 29]. При цьому емоції — не лише винесення оцінки, але і *діяльність* оцінювання. Зупинимось на деяких аспектах емоційного реагування на світ з огляду його впливу на досвід стосунків. Емоції в еволюції життя, в тому числі його вищої форми — людського життя, склалися і визначилися як *“передформа мислення”*.

Емоції *“зацікавлено”*, *“пристрасно”* оцінюють дійсність і доводять свою оцінку до організму *мовою переживань*. Емоція передбачає тим самим можливість своєрідних умовиводів щодо поведінки вже у тварин, котрі не мають інтелекту. Емоції людини по суті *“являють собою аналог логічного оцінного судження про предмет або явище”* [6, с. 32]. Зрозуміло, що механізм оцінки тут зовсім інший. Подібність *форми* емоційного процесу до логічного мислення не обмежується тим, що вони ніби будуються за однією схемою. Емоції, подібно до мислення, у своїх зіставленнях спираються на наслідки свого попереднього функціонування. Наголосимо, що лише мислення створює *поняття* як спосіб узагальнення знань, а пережиті емоції спричиняють утворення *“емоційних узагальнень”*.

Відмінності між емоціями і мисленням зумовлені активністю різних структурних утворень мозку та якісним змістом створюваного досвіду. В мисленні виділяється як специфічна його особливість раціональний, переважно словесно-логічний елемент. Але мислення як *процес* з усіма його усвідомленими і неусвідомленими елементами не можна відокремити від емоцій. Емоції не лише активізують мисленнєву діяльність, але, входячи в її структури, *“виконують функцію евристик”*. Взаємозумовленість емоцій та інтелекту забезпечує *всю повноту духовних* та духовно-практичних взаємодій людини зі світом. У практичному сенсі важливо мати на увазі, що діяльність, яка підтримується емоціями, відбувається значно успішніше, ніж та, де спонукою є усвідомлення її необхідності. Отже, емоції та логічне мислення утворюють повноту відносин

людини зі світом, реалізуючись у свідомих та інтуїтивних формах, і постають загальною умовою функціонування досвіду.

Розкрита вище роль емоцій у творенні досвіду про світ та відношення до нього потребує з'ясування його ролі в специфічній формі свідомості — *естетичній*. Наголосимо, що естетична свідомість відображає реальність у формах, що засвідчують *оцінне* та *формує* ставлення. У ньому якості предмета постають у двох аспектах: по-перше, в їх об'єктивній життєвості (внутрішня доцільність); по-друге, з огляду їх цінності для людського життя (“ідея потреби”). На відміну від суто емоційних реакцій, що є наслідком активізації підкоркових центрів (“нижчих шарів мозку”), *естетичне почуття* є першим складником власне естетичної свідомості. Це складний духовний утвір, для якого характерна взаємодія психічних та інтелектуальних складових досвіду.

Деколи має місце ототожнення почуття з емоціями. Вище ми зазначали, що *емоційні реакції* пов'язані з дією *підкоркових* центрів і у природних видів є достатнім засобом для реагування організму на середовище. У світі людини емоції включені у складну структуру *інтелектуальної* діяльності. Відтак у ній поєднуються, з одного боку, *емоційні реакції* (повідомлення про ставлення організму до сприйнятого об'єкта), а з іншого — активізація *діяльності правої й лівої півкуль*, що відповідно “відають” чуттєвим та логічним досвідом. Названі інтелектуальні структури, активізовані емоціями, формують *цілісний образ предмета* та ставлення до нього.

Естетична свідомість є наслідком *єдності* чуттєво-образних та понятійно-логічних форм досвіду. Складниками, що утворюють специфіку естетичної свідомості, на відміну від інших її форм, є *почуття, оцінки, смаки, ідеали, теорія*. Вони потребують уточнення з допомогою поняття “естетичне” щодо кожного зі структурних елементів. Адже можна трактувати, скажімо, смак як суто фізіологічну якість (смаковий рефлекс). Щодо ідеалу правомірно говорити про політичний, правовий, моральний ідеал тощо. В естетичній свідомості чуттєве, небайдуже ставлення до світу виявляє себе в кожному структурному елементі цього типу свідомості, що відповідно об'єктивується у наслідках відношення: формуванні чуттєвих, цілісних образів предмета небайдужості в естетичному переживанні, в естетичній оцінці, в судженні смаку, в естетичному ідеалі, в естетичній теорії. При цьому в своєму становленні та історичному розвитку естетична свідомість характеризується ускладненням структур та інтенсивністю їх взаємодій як на рівні людства, так і окремої особи.

Кожній названій складовій естетичної свідомості притаманний різний рівень *співвідношення* чуттєвого і логічного. Загальною підставою й об'єктивною умовою цілісності буття предмета небайдужості постає цілісність ідеї й образу, ідеального та реального, індивідуального і всезагального. Об'єктивує себе естетична свідомість у формах суджень, що розкривають рівень розвинутої *естетичного смаку*. В естетичних оцінках, в ідеальному формуванні (творенні образу предмета почуттів) виявляється ставлення людини до інших та

до себе. Тобто, це складний комплекс духовних взаємодій людини зі світом. Вони утверджують ідею активної присутності людини у бутті в специфічний спосіб: надання йому визначеності з огляду *цінності для життя духу*. Тобто, дух живиться вже не предметністю як такою, а *системою* наданих їй *образів*. Вони розкриваються якісною визначеністю в естетичних оцінках, що, відповідно, засвідчують не лише якості предмета оцінки, а й рівень духовного досвіду суб'єкта оцінної діяльності.

Критерієм для визначення досконалості смаку постає *естетичний ідеал*, оскільки об'єктивна цінність образу (предмет оцінки) зумовлюється, як зауважувалося, його відповідністю ідеї життєвості (доцільної у собі) та адекватністю судження смаку. Естетична свідомість закріплює в смаках, оцінках багатство нюансів небайдужого ставлення людини до світу. Оцінна діяльність утверджується при цьому як вид духовної діяльності, що прирощує духовний досвід людства. Об'єктивність судження (естетична його міра) перевіряється не судженнями інших людей, а відповідністю судження *ідеї* внутрішньої *життєвості предмета* судження. Це образ-переживання, образ-оцінка, тобто ставлення до предмета, в якому якість переживання його ідеальної життєвості (в образі) відкриває рівень адекватності нашого судження про предмет.

Естетична теорія певним способом завершує низку форм естетичної свідомості. Метою її постає *аналіз* відповідності змісту реальності та способів її буття в наданих ідеальних образах, доведення підстав і умов досконалості цих форм та підстави здатності суб'єкта формувати, укладати реальність у досконалі ідеальні образи. Розглядається також діалектика всезагального, особливого та індивідуального у змісті духовного досвіду з огляду цінності наявної в предметах формування цілісності буття сутності в індивідуальній неповторності його способу — в образі.

Естетична свідомість — це діалектична єдність особливого і всезагального у досвіді небайдужого ставлення до світу. Саме естетична свідомість фіксує ціннісний зміст *індивідуального* досвіду реагування на дійсність, оскільки здатність задіювати інтелектуальні структури (активізувати їх) великою мірою зумовлена індивідуальними особливостями діяльності інтелектуальних та психічних структур особистості. Це особливості діяльності уяви, фантазії, образної пам'яті, формуючої здатності інтелекту. Тому естетичний образ дійсності завжди індивідуально-неповторний і цінний саме своєю неповторністю. Як такий він не є дещо довільне. Як наголошує І. Кант, здатність судження не є чимось свавільним, оскільки спирається на трансцендентальне припущення, згідно з яким "єдність природи у часі й просторі та єдність можливого для нас досвіду є одне і те саме" [9, с. 959].

Зробимо деякі загальні висновки. *По-перше*, естетична свідомість — це духовна цілісність, що є єдністю багатьох складових творення особливого — емоційно-інтелектуального відношення до дійсності. Поєднальними ланками цієї складної системи духовних взаємодій є чуттєві дані про світ (органи чуттів) та діяльність кори мозкових півкуль. Емоції виконують функцію ре-

гулювання активності суб'єкта залежно від значущості внутрішніх і зовнішніх чуттєвих даних. Як складова інтелектуальної діяльності емоції входять у поле творення вищих, духовних форм досвіду. *По-друге*, особливістю естетичної свідомості є творення відношення до предметів, безпосередньо не пов'язаних з практичними потребами, а спрямованих у духовну сферу. Злагожденість духовних структур (чуттєвого і логічного начал свідомості) розгортається у бік зростання логічної вмотивованості відношення до предметів небайдужості з огляду їх самоцінної життєвості, засвідчуючи загальну тенденцію і специфічну особливість естетичної свідомості. *По-третє*, естетична свідомість характеризується наявністю у змісті знання не лише результатів пізнавальної діяльності, а й цілісності відношення до них. Тобто, як активні форми духовного досвіду присутні чуттєві й логічні його дані. *По-четверте*, у змісті естетичної свідомості відображається об'єктивна закономірність здатності почуттів бути формуючим началом духу та об'єктивувати себе у різних видах діяльності: оцінній, образно-формуючій та теоретико-рефлексивній.

10.3. Естетичні почуття: генеза, закономірності виявлення

Отже, ми з'ясували, що естетична свідомість має формуючу здатність і одночасно постає наслідком формування духовного досвіду небайдужого ставлення людини до світу як певної цілісності. Взаємодія сприймання, уяви, пам'яті, почуттів, розсудку така, що вони є *цілісною духовною структурою*, де особливе місце посідає естетичне почуття. *Естетичне почуття* — це безпосереднє емоційне переживання людиною здатності ставлення до виразних проявів дійсності та закріплення цієї здатності у різних видах естетичної діяльності. Наголосимо, що буття в небайдужому ставленні почуттів до світу — це *психічна реальність*; буття в осмисленні переживання як духовного феномену — це *естетична реальність*. Почуття як предмет дослідження актуальне, по-перше, з огляду його можливостей відображати світ своїм відношенням до нього; по-друге, своєю здатністю організувати духовні структури в цілісність; по-третє, впливати на якісну результативність духовно-творчого пошуку.

Біля витоків естетичних почуттів знаходиться діяльність *опредметнення*, тобто здатність формуючого відношення до світу. З категорією опредметнення пов'язана естетична здатність *перетворення* емоцій на почуття. Це “випереджаючі” образи, завдяки яким людина бачить об'єкти своєї естетичної потреби як мету діяльності. Запорукою такої здатності є *образне мислення*. Воно організоване світом, який визначився *почуттями* як предмет формуючого інтересу. Це ідеальна чи реальна предметність, що постає “матеріалом” формуючої здатності й одночасно активним організуючим началом свідомості. Тобто, *свідомість є дійсною саме у формуванні* — наданні чуттєво осяжних

способів буття явищам через формування їх образу. По суті, це предметно визначений образ небайдужості.

Почуття здобувають якісну визначеність *естетичних*, об'єктивуючи себе в *якостях предмета* формування. Водночас у формуванні й завдяки йому вони здобувають *матеріал* для свого *живлення*. Багатство почуттів утворюється їх взаємодією з якостями предмета небайдужості. Завдяки почуттям людина опредметнює себе, робить дійсним власний світ у його неповторності. Естетичні почуття визначилися в культурі своєрідним *упорядником світу*: творення його злагодженого образу в духовних взаємодіях, що удосконалюють досвід людини. Л. Фейербах, осмислюючи естетичне почуття у його духовно-формуючих можливостях, стверджує: “Об'єктом розуму є об'єктивований розум, об'єктом почуття — об'єктивоване почуття. Якщо ти не розумієш і не відчуваєш музики, то найкраща музична п'єса справить на тебе таке ж враження, як шум вітру... Почуття звертається безпосередньо до почуття і зрозуміло лише почуттю, тобто самому собі, — адже об'єктом почуття є тільки почуття” [15, т. 2, с. 38].

Естетичні почуття — складна духовна структура. Її зміст утворюють, з одного боку, об'єктивні якості предмета небайдужості, а з іншого — *пам'ять* про емоційні стани, викликані об'єктом. Пам'ять почуттів та формуюча здатність інтелекту зберігають цілісний образ предмета, навіть якщо він актуально не задіяний у процес відношення “тут” і “тепер”. Досить якоїсь віддаленої асоціації, щоб збудити почуття і змусити уяву та пам'ять формувати предмет небайдужості. Так, згадка про милу, рідну людину вмить включає “механізм” пам'яті, уяву, емоції на відтворення її образу. Останній означає не лише фізичні характеристики, але стиль поведінки, особливості характеру, манеру спілкування, специфіку суджень про світ тощо. Тобто образ постає цілісністю, сповненою внутрішньої життєвості.

Роль почуттів у структурі естетичної свідомості визначається тим, що вони *активізують* процес взаємодії людини зі світом, вибираючи з нього предмети небайдужості й концентруючи інші духовні здатності на вирізнення якостей об'єкта для “живлення” ними. Досвід сприймання об'єктів та досвід рефлексії над ними щоразу поглиблюються при наступних сприйняттях. Розум “пояснює” почуттям причини їх небайдужості до об'єкта. Місце естетичного почуття в духовному досвіді людства вдало визначив Б. Спіноза: “Ясним... пізнанням ми називаємо те, що впливає не з розумного переконання, але з почуття і насолоди самими речами, і це пізнання значно перевершує інші” [14, с. 72]. При цьому діють загальні закономірності інтелектуально-формуючого відношення, оскільки, згідно з Г. Гегелем, те, що характерне для пізнаючого духу, характерне і для переживаючого духу.

Реальність, що сформована духом, визначена ним у кожному своєму виявленні. Наша свідомість і наші почуття *формують* об'єкт. Природа почуттів суспільна і водночас в естетичному — індивідуалізована. Ми формуємо природу не лише у предметно-практичній діяльності, а й у небайдужому ставленні до неї (в тому числі до власної природи). Ціннісний вимір духовного

досвіду, що виявляється у названому процесі, визначається його духовно-формуєчими можливостями. У науці типовим є обмін ідеями як спосіб розвитку й удосконалення інтелекту. В естетично-художньому формуванні — *обмін почуттями*. Це спосіб їх об'єктивації та віднайдення закономірного в них. Закономірне у виявленні людського ставлення до світу в формах, що об'єктивують і продукують такий досвід як досконалий, — джерело духовного розвитку людства, суспільства, особистості. Це здатність *естетичного почуття*. Воно живиться образами (формами) дійсності в їх доцільній у собі життєвості й в адекватних реакціях на них відображає сформованість духовних структур людини: їх організацію досконалістю форм дійсності. Процес має взаємозумовлений характер: людина формує світ, укладаючи його в образи, а ті, у свою чергу, формують свідомість і почуття, упорядковуючи їх, організуючи естетичною мірою.

Важливо наголосити, що формуєчим предметом для почуттів постають не лише гармонійні об'єкти. Вони виявляють свої можливості у наданні образу стихійним, дисгармонійним об'єктам. Переживаючи їх дисгармонійність, часом відразливу, естетичні почуття зберігають дистанцію щодо них, не піддаються руйнівному впливу дисгармонії. Водночас у почуттях закріплюється внутрішньо несприйнятний образ відразливого явища, тобто пережите спілкування з дисгармонійним, потворним народжує *ефект очищення* (катарсис) з тим, щоб уникати в реальності творення ситуацій відносин, які б навіть віддалено нагадували потворне. Почуття прагнуть не лише уникати спілкування з потворним, а й утримувати його образ як застереження, щоб у жодний спосіб не продукувати його самим. Тому естетичне переживання — це *обмін досвідом почуттів*, що об'єктивовані в предметному формуванні й “кличуть” емоційно-інтелектуальні структури особи до активної взаємодії з ними на *гармонійних* засадах. Що ж у реальності є *предметом* почуттів? Особливістю естетичних почуттів є те, що первинною для них є *олюднена* дійсність, сформована у виразні, чуттєві образи, що і постають для свідомості справжньою реальністю. Тобто, ми переживаємо не предметність світу як таку, а її *образ*, сформований культурою, і такий, що у своїх якостях визначений культурою. (Кожен з досвіду знає, що предмет, з яким ми стикаємося вперше й образу якого ми не мали в досвіді, викликає у нас, залежно від його проявів, або страх, або цікавість. Естетичне переживання стає можливим лише внаслідок *пізнання* його якостей та відношення їх до нас. Те, що лякає, усуває свободу творчих взаємодій, а отже, перешкоджає творенню естетичного відношення).

Дійсність, об'єктивована в образах, є *єдністю* якостей об'єктів та досвіду небайдужого ставлення до них. Тому естетичні почуття поєднують у собі зміст реальності, а це є не що інше, як уособлення духовного досвіду людства, та досвід особистісних взаємодій, що здатні прирошувати цей зміст. Як уже зазначалося, предметний світ постає завдяки культурі *символічною* реальністю. Почуття організуються саме нею, адже історично вони формувалися, живлячись архетипними образами-символами, що поставали предметом

всезагальної небайдужості. Поглиблення досвіду почуттів пов'язується в історії культури з виходом досвіду символізації світу в конкретних спільнотах на рівень універсалізації символів, тобто всезагального (вселюдського) у досвіді реагування [18, с. 295—296].

Сказане щодо формуючих здатностей естетичного почуття зумовлює необхідність пояснити *процес його формування*, або інакше: якісний перехід від емоційного реагування на світ до естетичного його переживання. Вихідний ступінь чуттєвого реагування — суто емоційний. (Психологія у поняття “емоції” включає всі види людських переживань). Естетичний аналіз проблеми дає підстави для висновку, що все розмаїття духовного досвіду ставлення людини до світу укладається в “стик” суто емоційних та емоційно-інтелектуальних реагувань. Емоції — це “передформа мислення”, що виконує найбільш прості й життєво необхідні функції. В основі емоцій лежить переважно безумовно-рефлекторна діяльність мозку. Естетичні *почуття*, як ми зазначали вище, — це продукт еволюції інтелектуальних структур людини в предметно-формуючій діяльності. Вони переводять процес реагування на світ у величезне *багатство нюансів*, що спрямовані на задоволення *потреб інтелекту*, а не потреб організму. Тобто, *як і чому* предмет є саме таким, *чому* його форми саме такі, *як* він виявляє себе у різних життєвих ситуаціях тощо. Нагадаємо, що Д. Юм, розглядаючи природу людської чуттєвості, первинними сприйманнями вважав безпосередні враження зовнішнього досвіду (відчуття), вторинними — чуттєві образи пам'яті (ідеї) та враження внутрішнього досвіду (афекти, бажання, пристрасті). Він пояснює зумовленість наших станів (афектів) єдністю чуттєвих вражень та ідей про речі [17, с. 428]. Отже, почуття у цьому випадку працюють на інтелектуальні структури, задовольняючи властиву їм формуючу потребу згідно з ідеєю доцільного.

Історично становлення формуючого відношення до світу переводило стосунки з ним у сферу реагування на нього як “матерію” реалізації формуючих умінь. Останнє визначало інші канали зв'язку емоцій з діяльністю мозкових структур та інший тип цих зв'язків: предметом реагування постає те, що цікаве як “матеріал” творення його образу. Такий підхід зумовлює випереджаючий характер чуттєво-образного формування порівняно з практичним формуванням. Відповідно активно прискорюється інтелектуалізація мозкових структур та емоційної сфери, задіяної в цьому процесі. Сукупність їх діяльності постає явищем *духовним*. Формуюча потреба для свого задоволення зумовлює також удосконалення органів сприймання (зір, слух). К. Маркс характеризує цей процес таким чином: “Око стало *людським* оком, так само, як його *об'єкт* став суспільним *людським* об'єктом, створеним людиною для людини. Тому *почуття* безпосередньо у своїй практиці постали теоретиками... Лише завдяки предметно розгорнутому багатству людської істоти розвивається, а частково і вперше з'являється розмаїття суб'єктивної людської чуттєвості: музичне вухо, око, яке відчуває красу форм...” [11, с. 112, 113]. Відповідно відбувається вдосконалення сприймаючої та формуючої здатності почуттів й інтелекту (кольори, пропорційні відношення, звуки, пам'ять, уява, фантазія тощо).

Щодо цінності почуттів у розвитку *знань* та *умінь* важливо наголосити, що вони стали підставою для логічних узагальнень і рефлексії над властивою людині переживаючою здатністю. Рушієм поставала не лише потреба пізнання як така, а й *потреба почуттів* організуватися наданими явищам якостями. В гармонійній організації духовних структур людини величезне значення мало творення всезагальних об'єктів переживаючого відношення. Упродовж тривалої історії людства домінування почуттів над інтелектом зумовлене не лише наданою предметам небайдужості чуттєво осяжною виразністю форм, а й взаємною зумовлюваністю ставлення до них (спорідненість реагування на предмет утверджувала переживання як формуючу силу світу). К. Юнг характеризує його як феномен “колективного безсвідомого” і вважає його “вихідним” етапом у розвитку *індивідуальної* здатності почуттів до виявлення їх неповторного багатства. При цьому *індивідуалізація почуттів* оперта на сталість досвіду реагування психіки на архетипні образи як на свою передумову.

Загальною тенденцією *життя почуттів* є їх постійна потреба мати “свій” предмет (предмети), щоб жититися і надихатися ним, бути джерелом живлення свідомості та спонукою для активізації формуючої здатності інтелектуальних структур на творення нових образів небайдужості. Нагадаємо, що І. Кант, поряд з пізнавальною здатністю людської душі та здатністю бажання, виокремлює *почуття задоволення та незадоволення*, апріорні принципи для яких містяться у *здатності судження*. Відповідно естетичне судження він поділяє на естетичне судження почування та естетичне судження рефлексії. Їх відношення обумовлене, з одного боку, безпосереднім чуттєвим сприйманням доцільності предмета небайдужості, що як такий зумовлює естетичне *судження почування*. З іншого боку, відповідність предмета певній *ідеї* зумовлює естетичне *судження рефлексії* [9, с. 975].

Розкриті загальні закономірності становлення естетичних почуттів як суто людської творчо-формуючої здатності у педагогічному сенсі актуальні у декількох аспектах. По-перше, почуття, як і будь-яка творча здатність людини, є *наслідком* процесу духовного самостановлення. Важливо при цьому знати таку закономірність: спочатку наш досвід носить всезагальний (типовий) характер. Він формується в руслі досвіду середовища. І лише згодом, із духовним розвитком особистості, *індивідуалізується* (Л. Виготський). Важливо також урахувати рівні естетичного реагування. Первинні його *неусвідомлені* прояви — це реагування на виразні та яскраві форми і кольорові сполучення (здатність, притаманна вже в ранньому дитячому віці). *Усвідомлений* рівень — це осмислене (таке, що аналізує себе) небайдуже переживання якостей предмета свого переживання, тобто того, наскільки почуття адекватно реагують на об'єкт.

По-друге, важливо усвідомлювати, що якість почуттів — рівень їх естетичної досконалості — визначається предметом, що збуджує їх і зумовлює небайдуже реагування. Предметним полем творення естетично досконалих почуттів є досконалі духовні феномени — світова та національна художня культура в її кращих здобутках і творення *досвіду* естетичного *спілкування*

з ними. Лише виробивши естетичні критерії оцінки явищ, особа здатна свідомо визначати свої стосунки з дійсністю, в тому числі міру їх естетичної цінності (зокрема художніх феноменів — предмет суто духовного спілкування). Здатність рефлексії над естетичними феноменами та над своїм ставленням до них — шлях свідомого відбору цінностей для духовного спілкування та піднесення досвіду до бажаного рівня його досконалості. Важливо, що у такий спосіб виробляється критичне ставлення до псевдокультурних феноменів, а отже, виштовхування їх з власного духовного простору. Якщо мати на увазі характерну для культури постмодерну настирливість у спробах оволодіти світом людини, щоб зробити її свідомість об'єктом маніпуляцій, стає очевидною важливість формування естетичних почуттів та рефлексії над їх предметом. Адже це не лише шлях удосконалення певної особистості, а й передумова творення суспільності життя на естетичних засадах.

По-третє, на рівні міжособистісних взаємин володіння естетичною мірою спілкування здатне забезпечувати красу відносин, тобто гармонізувати духовні структури особистості, народжуючи відчуття повноти життя як умову почувати себе щасливою. Творення культури відносин, опертих на культуру почуттів і закріплених у їх досвіді, а не лише у раціонально виваженому досвіді спілкування — одне з актуальних завдань творення естетичного досвіду відносин у педагогічному процесі.

По-четверте, у педагогічному процесі важливо виходити з усвідомлення того, що естетична свідомість обіймає творчий підхід до будь-якого виду діяльності, а естетичні почуття постають живильним джерелом творчості. Відсутність (несформованість) здатності бачити явища цікавими для почуттів та розуму, неспроможність надавати їм досконалого образного способу життя в різних видах формуючої діяльності робить життя особи нецікавим. Вона відчувається не укоріненою в ньому, вважає своє життя випадковим, адже у ньому не присутня її особистість або присутня як деструктивна, руйнівна. Важливо також усвідомити, що можливості розгортання духовного досвіду на естетичних засадах та вдосконалення естетичних почуттів завдяки багатству нагромадженого культурою досвіду безмежні. У творчій взаємодії, що виявляє його багатство та доповнює образ, культурні смисли щоразу поглиблюються та обертаються новими гранями. У цьому — цінність досвіду кожної особистості, а отже, і необхідність активної присутності її у бутті.

10.4. Естетичний смак: типи смаків, закономірності виявлення

Поняття естетичного смаку сформувалося в європейській культурі у відносно пізній історичний період на основі індивідуалізації духовного досвіду і постало умовою урізноманітнення змісту духовних цінностей. *Естетичний смак* визначається як здатність людини залежно від почуття задоволення або

незадоволення сприймати та оцінювати міру естетичної довершеності предметного світу та духовних феноменів. Естетичний смак об'єктивує себе в оцінних судженнях, а також у всіх видах формуючої діяльності, починаючи від повсякденних виявів стилю в одязі, у способі життя, у ставленні до суспільних, зокрема художніх, цінностей тощо. Класичне визначення естетичного смаку містить праця І. Канта “Антропология у прагматичному відношенні”. Філософ пише: “Смак — це можливість естетичної здатності судження здійснювати вибір, що має всезагальне значення” [8, т. 6, с. 484]. Як наголошує філософ, йдеться про відповідність наших суджень об'єктивним якостям предмета судження, що і є запорукою їхньої всезагальності. Об'єктивність судження смаку засвідчує наявність розвинутого естетичного досвіду відношення до світу. На цій підставі німецький філософ І. Зульцер ставить розвинутий смак поряд з такими здатностями інтелекту, як розумне пізнання та моральне відношення: “Смак... не що інше як здатність відчувати красу, так само, як розум — це здатність пізнавати істинне, досконале, вірне, а моральне почуття — здатність відчувати добро” [12, с. 491].

Проблема смаку висувається в естетичній теорії на одне з чільних місць, починаючи з доби Відродження, як відображення явища індивідуалізації духовного досвіду особистості. У художньому формуванні вона здійснює відхід від канонів, а в естетичних оцінках починає відходити від усталених уявлень щодо сенсу досконалості. Розсуваючи межі сталого в естетичному досвіді, носії смаку утверджують нові грані цінності явищ або пропонують нове їх бачення. Так, середньовічні уявлення про тілесну красу як гріховну змінюються утвердженням тілесної краси, співається гімн гармонії тілесного та духовного начал у людині. Цікаві думки щодо сутності смаку знаходимо в трактатах видатних діячів епохи: Л. Валла, М. Фічіно, Піко де ла Мірандола, Леонардо да Вінчі.

У XVII ст. поняття “смак” починає вживатися у *категоріальному значенні*, зокрема завдяки працям іспанського філософа Грасіана-і-Моралеса (“Герой”, “Розумний” та ін.). Нагадаємо, що велику увагу розробці теорії смаку приділяють філософи XVII—XVIII ст. у Франції (Баттьо, Ларошфуко, Трамбле, Руссо, Гельвецій, Вольтер), в Англії (Шефтсбері, Хатчесон, Берк, Юм, Мандевіль), у Німеччині (Вінкельман, Лессінг, Гердер, Зульцер, Кант, Шіллер). Увага дослідників зосереджується на питаннях природи смаку: раціональна вона чи ірраціональна, заснована на розумі чи почуттях, набувається смак у вихованні чи є вродженою здатністю. Ларошфуко ставить питання про індивідуальну визначеність смаку (трактат “Максими”). Вольтер у праці “Смак” характеризує цей феномен як чуттєве реагування на гарне та негарне, виходячи зі здатності інтелекту розрізняти об'єктивні якості предметного світу. Вольтер виділяє таку модифікацію естетичного смаку, як *художній смак*. Поняття “смак” у системі естетичного знання філософ визначає як деяку “метафору”, покликану означити чуттєвість до прекрасного та потворного у мистецтвах. Залежно від цієї здатності він поділяє смаки на добрі, погані та спотворені. “Спотворений смак у мистецтві, — пише Вольтер, — виявляється у любові до

сюжетів, які обурюють освічений розум, у перевазі бурлескного над шляхетним, претензійного та манірного над красою простою і природною; це *хвороба духу* (курсив авт. — В. М.) [2, с. 268]. Така характеристика звучить дуже актуально і нині, в умовах підпорядкованості художньої культури вимогам ринку. Поширення поганого смаку шкідливе для загального духовного розвитку особистості.

Вольтер наголошує, що художній смак — наслідок тривалого і ретельного виховання. Людина має поволі вчитися дослухатися і вдивлятися у світ природи та опановувати художні цінності. Звичка та роздуми роблять її здатною раптово відчувти насолоду, розрізнивши раніше недоступне їй. Філософ виділяє явище *індивідуалізації* смаку не лише на рівні особи, але і на рівні нації як цілого: “Смак поволі виховується у нації, адже вона поволі сприймає дух кращих своїх художників”.

Вольтер дає також тлумачення однієї з актуальних проблем теорії смаку: чи можна сперечатися про смаки? Філософ чітко розводить смак як фізіологічну властивість організму та смак *естетичний*. Звісно, про смаки не сперечаються, коли йдеться про уподобання, пов’язані з тілесними насолодами: те, що приємне одній людині, може бути неприємне іншій. Однак це не стосується мистецтва. “Оскільки в мистецтві є справжня краса, то існує і добрий смак, який її вирізняє, і поганий, котрий її не сприймає, а недоліки розуму — джерело зіпсованого смаку — підлягають виправленню” [2, с. 269]. Виокремимо у висловленій думці декілька моментів, актуальних для теорії естетики та практики естетичного виховання. По-перше, джерелом формування розвинутого смаку є краса. Об’єктивним джерелом краси є мистецтво, а отже, воно — активний чинник формування розвинутого смаку. По-друге, краса, об’єктивно наявна у досконалих творах мистецтва, потребує розвитку чуттєво-інтелектуальних структур, щоб відкритися в своїх якостях суб’єкту. По-третє, проникнення у світ краси можливе лише за умови злагоджених взаємодій духовних структур суб’єкта: здатності чуттєвого сприймання та діяльності розуму, що розкриває якості предмета небайдужості. Це відповідність предмета ідеї доцільного (внутрішня життєвість) та досконалість її виявлення у творі як духовному цілому.

Естетична теорія здійснює диференціацію рівня смаків. Так, Гельвецій (трактат “Про розум”) поділяє їх на два типи: “смак звички” та “смак свідомий”. Це, за поширеною нині класифікацією, відповідно смак обмежений і розвинутий. Для теорії смаку та практики виховання *розвинутого смаку* важливе значення мають міркування Гельвеція про різницю між цими двома рівнями смаку. Філософ бачить її у відмінності уявлень про сутність краси при тому, що обидва типи оперті на естетичний досвід. Перший — “смак звички” — вирізняється деякою *виробленою навичкою* оцінки явищ. Судження смаку знавців такого ґатунку характеризується тим, що цінним вони розглядають лише те, що вже усталилось в їх досвіді. У них “не стає смаку, як тільки їм не стає об’єктів для порівняння”, — пише Гельвецій [5, с. 298]. Другий тип — “смак свідомий” — ґрунтується на глибокому знанні предмета оцінки

та духовному досвіді, виробленому культурою. Його носії здатні оцінити нові художні явища й їхню оцінку буде *об'єктивною*. Формування такого типу смаку досягається тривалим вивченням творів мистецтва та наукових ідей, що відкриває знання істинно прекрасного.

Просвітницьку функцію у формуванні розвинутих смаків суспільства XVIII—XIX ст. виконувала літературна та художня критика, яка на той час була особливим видом естетичної діяльності. Вона відіграла величезну позитивну роль у становленні європейської культури (в тому числі східноєвропейської) пробудженням інтересу до вищих, найбільш естетично досконалих скарбів національної та світової культури, орієнтуючи публіку на такі взірці та виробляючи в їх естетичному аналізі *критерії* естетичного сприймання та судження смаку. На жаль, у культурі постмодерну цю традицію було втрачено, а тому суспільний смак зіпсовано.

В естетиці англійського сенсуалізму досліджується *складна структура* естетичного смаку. На думку Е. Берка, смак утворюється “первинними насолодами почуттів від сприймання явищ, вторинними насолодами уяви та висновками розуму з приводу різних відношень між ними, а також з приводу людських пристрастей, норовів і дій” [1, с. 59]. Отже, смак — це не виявлення безпосередньої чуттєвості як такої, не сфера суто ірраціонального, але також і не суто понятійна сфера. Смак — це органічна взаємодія *насолоди почуттів, насолоди уяви та висновків розуму*. Наголошується також, що названа взаємодія інтелектуальних та чуттєвих структур є спільною для будь-якого виду естетичного відношення, а вдосконалювати смаки можна постійно завдяки розширенню досвіду пізнання, заглибленню в якості предмета та постійними вправами в естетичному пізнанні. Звернемо увагу на всеохопність феномену, як він розкритий філософом. Смак розглядається як *інтелектуальна* здатність та як наслідок свідомого вибору об'єктів і творення *індивідуалізованого* відношення до них. Важливо також, що сферою індивідуалізації естетичного досвіду, що об'єктивує себе у судженнях смаку, визначені не будь-які явища, а *досконалі художні феномени*, тобто носії всезагально цінного в їх змісті. Останнє важливо у побудові наукової теорії естетичного виховання та самовиховання особистості. Класична естетична теорія, котра вбачає особу активним суб'єктом естетичного відношення, усуває з процесу естетичного виховання ідею релятивізму як щодо змісту цінностей, так і щодо виховної мети.

Повернемось до німецької класичної естетики, зосередивши увагу на теорії смаку в естетиці І. Канта, розробленій у працях: “Спостереження над почуттям прекрасного і піднесеного” (1764), “Критика здатності судження” (1790), “Антропологія у прагматичному відношенні” (1798). У розробці теорії смаку І. Кант великою мірою спирався на ідеї Е. Берка, Д. Юма та інших англійських філософів-сенсуалістів. У працях І. Канта дається обґрунтування *ап'юріорної* природи смаку, утверджується ідея *всезагальності* суджень смаку, розглядаються *чотири* основних моменти смаку, пов'язані з “грою пізнавальних здатностей”. Перший момент містить ідею *“незацікавленості”* судження

смаку. В ньому доводиться, що смак пов'язаний з *естетичною насолодою*, зумовленою якостями об'єкта небайдужості [9, с. 1139]. Другий та четвертий моменти утверджують *прекрасне* як таке, що в судженні смаку пізнається без поняття, оскільки є “предметом необхідного задоволення”. Тобто, у підґрунті смаку знаходиться почуття прекрасного. Мистецтво, що уособлює чуттєві прояви краси, розкриті І. Кантом як джерело особливого способу пізнання — *пізнання в образах*, що дають величезну духовну насолоду довершеністю форм. Пізнання, що ґрунтується на насолоді, здійснюється непомітно: пізнавальні здатності ніби грають, а не працюють. Третій аспект судження смаку утверджує його *самоцінність* — “доцільність без цілі”, оскільки предмет естетичного судження смаку постає для почуттів метою завдяки доцільній та досконалій внутрішній життєвості. Твір мистецтва, з огляду його внутрішньої доцільності, І. Кант порівнює з природою у властивій їй доцільності форм, при усвідомленні відмінного між ними. Філософ наголошує на такій внутрішній досконалості художнього твору, коли він постає духовно-формуючим началом, збирає людські духовні структури у цілісність, поєднуючи у судженні смаку злагодженість інтелекту та почуттів. Смак філософ трактує як здатність оцінки того (природні явища, художні феномени), що дає змогу навіть “почуття... передати кожному іншому”. Інакше кажучи: художня переконливість твору здатна пробуджувати і формувати почуття та інтелект, спонукаючи до винесення адекватного якостям твору естетичного судження смаку.

Важливою проблемою в судженнях естетичного смаку І. Кант вбачає діалектику *індивідуального та всезагального*. Якщо індивідуальне судження містить у собі принцип всезагальності, то цей принцип має бути властивим самому естетичному почуттю. Почуття задоволення зумовлене *всезагальною доцільністю*, що суб'єктивно визначена як апіорний принцип свідомості, а об'єктивно вона постає як “чиста форма” предмета. Шлях до набуття свідомістю досвіду всезагального І. Кант обґрунтовує, висуваючи поняття “трьох максим буденної свідомості”. Вони можуть допомогти в поясненні “критики смаку”, а саме: 1) мати власне судження; 2) подумки ставити себе на місце кожного іншого; 3) завжди мислити у злагоді з собою [9, с. 1153].

Уточнюючи поняття, філософ стверджує, що перше з них означає максиму вільного від забобонів способу мислення; друге — широкий спосіб мислення, тобто здатність у власному способі судження виходити зі всезагальної точки зору (яку можна знайти, лише поділяючи погляди інших). Нарешті третя максима — послідовного способу мислення — досягається лише завдяки поєднанню першої й другої та така взаємодія їх, що переходить у навичку. Ця максима досягається найважче. Три названі максими, згідно з І. Кантом, охоплюють усі сфери інтелекту, оскільки перша з них є максимою розсудку, друга — здатності судження, третя — розуму. Їх діалектичний зв'язок вибудовується так: уява у своїй свободі пробуджує діяльність розсудку, котрий без посередництва поняття надає правильності грі уяви: уявлене повідомлюється іншим не як думка, а “*як внутрішнє почуття доцільного стану души*” (курсив авт. — В. М.) [9,

с. 1153]. “Повідомлюваність” почуття та судження смаку І. Кант розглядає як потребу, зумовлену природою людини — істоти, призначеної жити в суспільстві, а отже, відчувати необхідність спілкування.

В естетиці І. Канта послідовно простежується думка про *практично* незацікавлений характер естетичного судження смаку. Незацікавлені судження смаку спираються, як на свою передумову, на *інтерес до морально доброго* та на *здатки морально доброго способу мислення*. Судження смаку щодо природи і мистецтва — це спосіб уявлення “доцільний без цілі”, адже необхідний для творення культури здатностей душі для спілкування між людьми. Всезагальна *повідомлюваність задоволення* передбачає, що це задоволення насолоди, оперте не лише на відчуття, а є задоволенням рефлексії, тобто пов’язане з рефлексивною здатністю судження.

Проаналізована історія становлення теорії смаку засвідчує відкритий наукою зв’язок його з істиною, здатність адекватного сприймання чуттєвих виявлень досконалості в природних явищах та художніх феноменах, здатність рефлексії над сприйнятими явищами та власним переживанням їх якостей, нарешті, здатність передати в судженні смаку свої почуття, викликані об’єктом. Охарактеризована якісна визначеність суджень смаку, розгорнута естетичною теорією, — це його істина (бажаний взірець, ідеальна модель). У практиці ціннісних суджень він виявляє себе як смак *розвинутий* або естетичний. Його носій — особистість з багатим духовним досвідом, здатна не лише до об’єктивних суджень про цінності, але і до їх творення. Їй властиве почуття міри у самовиявленнях, наявність *критерію* в естетичних судженнях та у відносинах зі світом (ставлення до інших людей, до моральних та художніх цінностей суспільства і людства тощо). Її переживання явищ та судження про них характеризуються індивідуальною неповторністю при вираженій відповідності всезагальності змісту суджень (свідчення володіння істиною про речі).

Поряд з розвинутим смаком сучасна естетична теорія виділяє *поганий*, або *зіпсований* (спотворений), тип смаків. Носії такого смаку отримують насолоду від споглядання потворних явищ і байдужі до краси. Небезпека таких ціннісних уявлень у тому, що їх носії поширюють негативне у людських проявах, у художньому та практичному формуванні, насаджуючи його як належне, як норму в розумінні природи цінного. До того ж спосіб, у який утверджуються псевдоцінності, має агресивний характер, що відповідає самому предметові утвердження. Небезпека такого змісту ціннісних уявлень та оцінних суджень у тому, що вони здатні псувати суспільні смаки, поширюючи інтерес до потворного та аморального під гаслами “модного”, “оригінального”.

Щодо кількісних характеристик, то поряд з розвинутим правомірно виділяється *нерозвинутий* (“вузький”) смак. Його носії — люди невисокого рівня культури, обмеженого досвіду спілкування з художніми цінностями. У них відсутній критерій доброго і поганого, красивого і потворного. Їх вирізняє неаргументованість оцінок, беспорядність у судженнях про якості об’єкта. Вони не здатні пояснити собі, чому саме і чим привабив їх той або інший предмет судження. Їх оцінки не містять у собі всезагального змісту ціннісних

уявлень. Ці судження оперті на емпіричний досвід, тому мають довільний характер. Варто зауважити, що для спілкування вони обирають зрозуміле для себе і тим приємне, а тому перебувають у колі обмеженого досвіду. Стандартні предмети нівелюють смаки, зумовлюють одноманітність суджень щодо їх якості.

Відзначимо, що нерозвинутий смак *піддається вихованню* і за умови систематичного спілкування з естетичними цінностями та носіями розвинутого смаку може поглиблюватися й удосконалюватися. Формування розвинутого естетичного смаку — мета педагогічного процесу, адже діти зазвичай мають нерозвинуті смаки внаслідок малого досвіду спілкування з художніми цінностями. Варто, однак, наголосити, що на інтуїтивному рівні вони здатні схоплювати естетично виразні феномени точніше, ніж дорослі, хоча і не спроможні бувають оцінити свій вибір та визначити критерії оцінки.

Зосередимось на суспільній цінності розвинутого естетичного смаку з огляду його формуючих можливостей як щодо особи, так і щодо суспільства як певного духовного цілого. Зазвичай змістовний рівень смаку зумовлюється “духом часу”. Зацікавленість в істині або, навпаки, ігнорування її відображається в характері реагування на явища великого загалу людей (правомірно говорити про смаки епохи, нації, класу тощо). І. Кант стверджує, що хороший смак виявляється лише в період здорового, а не лише витонченого смаку. Розвинутий смак універсалізує почуття, спрямовуючи їх до розуміння всезагального у духовному досвіді відношення, і водночас індивідуалізує їх. Індивідуалізований прояв смаку цінний тим, що демонструє нюанси якостей об’єкта небайдужості та дає змогу *передати іншим* почуття, пережити особю. Відтак, створюються підстави для *співтворчості* в оцінно-переживаючих взаємодіях. Тому естетичний смак слугує ефективним засобом духовного об’єднання людей.

Наголосимо, що духовно-формуючу функцію виконує лише “добрий”, *розвинутий* смак, опертий на багатий досвід спілкування з естетичними цінностями. Найбільш ефективний виховний вплив має художня культура, передусім, класична художня спадщина, що постає досконалим уособленням високого рівня естетичного досвіду. Багатство її ціннісного змісту та досконалість художнього способу його буття зумовлюють ефективність формуючих можливостей у сфері духу. Ще раз звернімо увагу на думку І. Канта, що добрий смак виділяє те, що відповідає “поняттю речі”, а сенс вибору — це здатність обирати те, що всім подобається, тобто почуттями здійснювати вибір, який був би суспільним. Звернемо увагу також на те, що предметом почуттів та ціннісних суджень смаку є не предмет як такий (матеріально-речова реальність), а його *духовно-ціннісний* сенс. Чим глибше проникає суб’єкт оцінної діяльності в якості предмета переживаючого судження, тим більш повне і глибоке буде судження смаку, а досвід його розгортається у судженні як індивідуально-неповторний, творчий за характером. Носії розвинутого смаку здатні виявляти те, що, за висловом І. Канта, “подобається протягом тривалого часу”.

10.5. Естетичний ідеал: сутність, своєрідність форм виявлення

До форм естетичної свідомості, поряд з естетичним почуттям та естетичним смаком, належить естетичний ідеал як необхідна складова духовного досвіду з огляду орієнтації його на ідею досконалості.

Ідеал (від лат. *idea*) означає: першообраз, взірець досконалості. *Естетичний ідеал* — це *вид естетичного відношення, що є образом належної й бажаної естетичної цінності* [16, с. 97]. Поняття “ідеал” осягає усі сфери духовного досвіду з огляду гранично можливої його досконалості — *ідеї* досконалості. Це бажаний взірець, мета прагнень. Тому правомірно говорити про ідеал моральний, політичний, суспільний, пізнавальний тощо. Утримання ідеалу як мети та наслідку практичного формування, пізнавального процесу, моральних стосунків визначає спрямованість на досконалість, а результативність засвідчує сходження на нові щаблі духовності. Тому ідеал постає критерієм оцінки явищ на їх відповідність образу досконалості.

Визначимо, що “доцільною” може бути й аморальна, антисуспільна діяльність: може існувати хибне уявлення про сутність ідеалу, що виносить його сенс поза межі людяності стосунків та одухотвореного змісту краси. Однак мета та наслідки такої “доцільності” відкриваються своєю результативністю у деструктивних суспільних процесах та деструктивних виявленнях особистості. Їх місце в духовному досвіді людства визначається тим, що відверта потворність наслідків постає складовою досвіду уникання потворного, негативного як факторів, що відкидають людство далеко назад у поступі до духовного вдосконалення. Краса, тобто чуттєво осяжний образ внутрішньо доцільної життєвості (здійснена краса), є єдиним видом доцільності, що органічно поєднується з істиною та добром. Інакше кажучи, у кожній сфері духовного досвіду людства критерієм його цінності постає *ідеал*.

Поняття “ідеал” в історії становлення духу (історії духовної культури людства) розгорталося у своїй якісній визначеності через співвіднесеність з поняттям “ідея”. Їх діалектичний зв’язок такий: *ідея* — це форма осягнення в думці об’єктивної реальності в єдності з метою та засобами формуючого ставлення до неї; *ідеал* — це *реальний наслідок об’єктивації ідеї в образі*. Історія становлення теорії ідеалу у співвіднесеності його з ідеєю засвідчує, що вони визначалися між собою як формуюча, породжуюча модель (ідея) та наслідок — реальна досконалість (ідеал). При цьому ідея містить у собі потенцію (принцип) породження досконалості як свою мету, досконалість (краса) є внутрішньою суттю ідеї, ціннісною її основою.

Підстави і витоки згаданого зв’язку в історії становлення теорії ідеалу сприймалися по-різному. Антична філософія, що по суті була філософською естетикою, вбачала у кожному виявленні космічного буття фізичне і смислове

начала, об'єднані на засадах гармонії. Смысловое начало (ідея) постає, згідно з Платоном, формуючою силою, субстанцією речі. Без ідеї матерія була б лише безформною масою. У кожному конкретному оформленому виявленні буття (ідеал) наявний момент всезагального цілісного буття — ідеї. Інакше кажучи, кожна річ несе в собі *загальне, ціле* у специфічний спосіб — *в образі* [7, т. 1, с. 179]. У кожному виявленні впорядкованості, що панує в космічному цілому, Платон бачить субстанційне начало. Воно уособлює себе у чуттєвих образах світу як *краса*, що реалізується за допомогою поняття міри, пропорції, симетрії, гармонії. Однак, *найвищим уособленням краси постає ідея*. Людина може формувати прекрасні речі лише за взірцем ідеї. Платон (“Бенкет”) говорить про “вічність” прекрасної ідеї на відміну від плінної краси предметних форм, що своїм існуванням завдячують ідеї [13, с. 168]. Важливо, що, згідно з Платоном, іманентною ідеї є *довершена краса*, але не в стані саморепрезентації, а в діяльності опредметнення.

У філософії пізньої античності, середніх віків, у естетичній теорії класицизму та романтизму, в німецькій класичній естетиці справжнім осереддям життя ідеалу було *мистецтво*. На нього покладалась основна мета — творити ідеальний образ досконалості. Філон Александрійський основним предметом художнього відображення вважає приховану “вищу красу”. Велику увагу філософ приділяє естетичному сприйманню краси мистецтва, усвідомлюючи його як “роботу душі”. Оскільки пізнання трансцендентного божества недосяжне, то насолоду дає не наслідок, а власне *процес* пізнання. Його наступник — Климент Александрійський — вбачає у мистецтві втілення “розливої у всесвіті думки” (Божественного задуму). Краса в її вищому втіленні відкривається через образи мистецтва. Головним у вченні Климента постає поняття *eikon* (образ). Образ універсуму — “першопричини” — взірець, основа образної ієрархії, “першобраз” для наступних відображень. На цьому ґрунті формуються поняття символу, алегорії, що стають провідними у ранньохристиянській естетиці й створюють засади для розробки теорії ідеалу.

Самостійного значення поняття “ідеал” набуває в естетиці класицизму, що ґрунтувався на вченні античності про мистецтво як наслідування природи, доповнивши його вченням про ідеал. Принцип вірності логічно організованій природі класицизм доповнює ідеєю її творчого облагородження розумом. Класицизм вбачає призначення мистецтва у “покращенні”, “вдосконаленні” природи.

Розгорнуту теорію ідеалу містить естетика І. Канта. Аналізуючи сутність прекрасного у зв'язку з теорією смаку, вчений розкриває діалектику ідеї та ідеалу. “Ідея означає... деяке поняття розуму, а ідеал — уявлення про одиничну сутність, адекватну якійсь ідеї” [9, с. 1082]. Ідеал прекрасного може бути представлений у зображенні, а здатність зображення ґрунтується на уяві. Поняття ідеалу філософ розглядає у зв'язку з ідеєю прекрасного в природі та мистецтві. Він не заперечує виразності та внутрішньої життєвості природних форм як предмета наших почуттів, але наголошує, що сприймана нами доцільність виявлень її життєвості не може бути метою природи. Це *ми* сприй-

маємо її виявлення як внутрішньо доцільні й переживаємо їх виразність. *Ідеальність* цілей наявна лише у формуючій здатності людини. Вищим її уособленням постає *художнє формування*, метою якого є не деяка зовнішня меті практична потреба, а *духовність (ідеальність) цілей*: вільне втілення естетичної ідеї в органічному їй способі життєвості. І. Кант називає процес та наслідки такого типу художнього формування “вишуканим мистецтвом”, продуктом творчості генія, на відміну від формування, метою якого є “механічна доцільність”. Вишукане мистецтво отримує своє “правило” через *естетичні ідеї*, а не “ідеї певних цілей”. Внутрішня доцільність художніх форм — перша і необхідна умова художності мистецтва.

Другою необхідною умовою є *змістовність* мистецтва, тобто глибинність ідеї, що вкладається у художні образи і розгортається в їх ідеальній життєвості. Щодо ідеї прекрасного як *змісту* мистецтва, то І. Кант наголошує на зв'язку прекрасного та морально доброго: “прекрасне є символом морально доброго”. Філософ пояснює, що не можна мислити ідеал красивих квітів, красивого умеблювання чи красивого пейзажу. Так само не можна говорити про красу, обумовлену певними цілями, коли неможливо уявити її відповідність ідеалу. Наголошується, що поняття ідеалу може мати лише людина, оскільки вона через розум визначає свої цілі. “Тільки те, що має ціль свого існування в собі самому, а саме *людина*, що розумом може сама визначати собі свої цілі... може бути ідеалом *краси*, так само, як серед усіх предметів в світі лише людство в його особі як мисляча істота може бути ідеалом *досконалості*” [9, с. 1083]. Естетика, зокрема німецька класична, певною мірою виходячи з ідей І. Канта щодо ідеалу прекрасного, зосереджує увагу на людині як основному предметі мистецтва (Шіллер, Шеллінг, Гегель).

Поняття “ідеал” постає центральною проблемою в естетиці Г. Гегеля. Філософ розробляє теорію діалектичного зв'язку ідеї та ідеалу, розкриваючи *закономірності* художнього розвитку людства. Саме в естетиці Г. Гегеля мистецтво набуло теоретичного обґрунтування як складова духовного досвіду людства та розкрилося властивими йому особливостями щодо змісту досвіду. При цьому розширюється його духовно-формуюча природа: мистецтво стало необхідною складовою духовного досвіду, оскільки є конкретизованим образом ідеї. Як її чуттєва даність ідеал відображає міру досконалості ідеї у реальних проявах її життєвості в образній тканині мистецтва. Своєю досконалістю твори мистецтва (аж до мистецтва цілих історичних епох) засвідчують органічність буття ідеї в образі. Реальні виявлення досконалості ідеї — змістовна глибина, що набула довершеного способу втілення у найбільш відповідній їй мові мистецтва. У такий спосіб поняття “ідея” розкрилося не як певна абстрактна досконалість, а як висхідний процес на шляху вдосконалення: наближення ідеї до уособлення всезагальності духу, закономірного у духовному досвіді людства у цілісній його життєвості (див. детальніше тему “Німецька класична естетика”). В естетиці Г. Гегеля художнє формування як феномен діалектичної єдності ідеї та ідеалу розкрилося як необхідна складова саморозвитку духу.

У філософії Г. Гегеля завдяки тому, що він конкретизував поняття дух, осмисливши його як сукупний (всезагальний) духовний досвід людства, поняття ідеалу було розширене і введене в межі історії людства. Ідея духовності розкрилася як процес сходження духу щаблями досконалості, а реальним суб'єктом творення духовного досвіду постала особистість. У “Філософії історії” Г. Гегель зазначає два чинники, що сприяють реальній життєвості ідеалу. Перший — це ідея, другий — людські пристрасті при тому, що перший становить основу, а другий є “тканням великого килима всесвітньої історії”. Поеднальним ланцюгом цих двох сил є моральна свобода в державі. Г. Гегель наголошує, що ідея свободи є природою духу і кінцевою метою історії. У *діяльності людей*, що переводить часткові й формальні цілі певної особи на рівень всезагально цінного у змісті досвіду, реалізується ідея всезагального. Тих, котрі здатні нести у власному інтересі та реалізувати всезагальні інтереси, Г. Гегель називає великими людьми, всесвітньоісторичними особистостями. “Вони є великими людьми саме тому, що вони хотіли і здійснили велике і до того ж не уявне чи удаване, а *справедливе і необхідне* (курсив авт. — В. М.)” [4, с. 30]. Отже, ідеал, по-перше, визначився як вище уособлення досконалості, а відтак — як мета людських зусиль. По-друге, ідеал розкривається як *реальність* суспільного життя в особі суб'єкта моральності, *діяльність* та *зміст інтересу* якого уособлюють всезагально цінне і реалізуються як такі.

Ідеал творчої особистості, що почав формуватися в добу Відродження завдяки творчості геніїв епохи і визначався як реальність вільного самоздійснення суб'єкта, задав нові якісні виміри життєвості. Теоретичного обґрунтування він набуває у філософії Г. Гегеля. Не менш актуально в контексті проблем українського сьогодення лунають думки філософа щодо змісту суспільного (державного) життя як умови творчості суб'єкта. Г. Гегель розглядає державну організацію на засадах *свободи*, опертої на *моральні чинники*, як на об'єктивну передумову здійснення всезагального змісту інтересу в діяльності певної особистості.

Наголосимо ще на одному важливому моменті зв'язку ідеї та ідеалу в творчості. Не можна говорити про наперед визначену здатність людини у власному інтересі уособлювати всезагальний зміст досвіду. Не реалізується вона і як випадковість, а є наслідком змістовності *ідеї* (всезагальність змісту) та волі й характеру (особливе) на її втілення у життя.

Отже, поняття “ідеал” постає одним із наріжних у теорії естетики, визначаючи якість будь-якого виду діяльності. Як уособлення вищої міри досконалості, всезагальної сутності ідеал співвіднесений з поняттям “ідея”. В історії філософії поняття “ідея” осмислювалось по-різному. Ідея трактувалась як певна сутність, що покладена у матеріальному світі Вищим Розумом. Відповідно краса реального світу — лише відблиск ідеї абсолютної досконалості. Інший підхід пов'язаний з розумінням ідеї як деякої надособистісної духовної структури, що уособлює сутнісні якості дійсності (всезагально цінне у змісті досвіду). Уся класична культура зорієнтована на ідеал, найбільш виразним уособленням якого постає ідеал прекрасного у мистецтві.

Зазначимо, нарешті, *практичну цінність* орієнтації на ідеал для самоздійснення особистості. Справа в тому, що на рівні буденної свідомості поняття “ідеал” тлумачиться як одиничне уявлення про доцільне та досконале. В обмеженому баченні ідеал неминуче постає чимось довільним, суб’єктивно зумовленим, а отже, випадковим. Орієнтація на ідеал як уособлення всезагальноцінного у процесі та наслідках діяльності — шлях сходження особистості щаблями досконалості й мета діяльності.

10.6. Естетична теорія: закономірності становлення

Естетична теорія — це комплекс поглядів, уявлень, ідей про природу та сутність чуттєвості у духовному досвіді людства та відображення закономірностей її виявлень у практичному і художньому формуванні. Початкова ланка становлення теорії — естетичні погляди людей на прекрасне і потворне, піднесене і низьке, трагічне і комічне. Це розуміння призначення мистецтва та його витоків. Досвідні знання — рівень буденної свідомості, опертий на уявлення про цінне у людському житті. Відсутність критерію зумовлює обмежене розуміння цінностей, пов’язуючи їх з безпосередніми потребами людини. Тому поширеним способом обґрунтування ціннісних пріоритетів на цьому рівні часто слугує принцип особистих уподобань: “Красиве тому, що мені подобається”.

На відміну від суджень буденної свідомості, що ґрунтуються на емоційному сприйнятті явищ, естетична теорія — наслідок узагальнення та систематизації естетичних явищ і осмислення закономірного в них. Естетичне знання — продукт теоретичних узагальнень змісту *досвіду людства*. Скажімо, поняття про красу, що використовувалися у повсякденному вжитку, були вироблені значно раніше, ніж осмислення їх стало предметом діяльності філософів. Важливо, що вже на досвідному рівні накопичується комплекс уявлень про цінності, безпосередньо не пов’язані з конкретною життєвою потребою. Це явище поступового виокремлення суто духовних якостей і властивостей виразної предметності світу, призначеної для живлення почуттів. Ставлення до неї формувалося в історії на основі досвідних практичних знань, які переконливо свідчили: добре зроблена річ краще виконує своє призначення і приємна для ока; зручне знаряддя праці тішить око своєю доцільністю та покращує, підсилює вправність руки тощо. Красива річ приємна для споглядання навіть безвідносно до її практичної цінності.

Естетична теорія впродовж історії становлення сформувала свій предмет та визначалася щодо кола досліджуваних проблем, спираючись на досвідні знання. Уже біля витоків становлення естетичної теорії в культурі Давньої Греції виокремлюється предмет науки у вигляді осмислення закономірностей цілісного і досконалого виявлення духовного досвіду, що формує ставлення людини до світу. Мистецтво постає предметом філософського осмислення

завдяки цілісному закріпленню ідеї краси у системі художніх образів засобами художньої мови. Відтак, утверджується його цінність для живлення духу цілої спільноти й осмислення закономірного у виявленні співпереживаючого ставлення в діалектиці всезагального й особливого.

Подальший історичний розвиток естетичної теорії характерний розширенням кола проблем, досліджуваних наукою, та змісту й обсягу понять, що осягають собою її предмет. З'являються і нові поняття, що поглиблюють знання про місце та роль чуттєвого начала в духовному досвіді. До них належить неологізм "естетика" — "пізнаю почуттями". Означення своєрідності змісту знання, котре фіксувало поняття "естетика", допомогло остаточно сформуватися названому напрямку духовного досвіду в особливу науку.

В історії становлення естетичної теорії виокремилася і основне коло проблем науки. Воно постало як наслідок звертання людини до глибин власної свідомості для осмислення процесів розумно переживаючого ставлення до світу та його передумов і засобів. Як такі визначилися: власні почуття та переживання, творення стосунків з іншими, розуміння цінностей життя та власного місця у світі. Досвід особистісного небайдужого ставлення, що фіксує задіяність людини у життя як суб'єкта, тобто активної сили світу, закріплюється саме в особливих сферах філософського знання: етиці та естетиці. При цьому естетична теорія розглядає цінність суб'єктивного досвіду переживання як джерело поповнення змісту духовного досвіду суспільства і людства. Закономірністю його постає єдність всезагально цінного у змісті досвіду та особистісного у способі його виявлення у діяльності формування та переживання суб'єктом процесу і наслідків формуючих зусиль. Діалектика індивідуально неповторного виявлення життєвості духу за умови закономірного у способах його самоздійснення і становить специфіку естетичного досвіду, що його фіксує естетична теорія. У такий спосіб естетична теорія закріплює специфіку естетичного досвіду як досвіду вільного творчого самоздійснення особистості у його цілісності, повноті й неповторності. Естетична теорія, зокрема естетика І. Канта, осмислила цю специфіку естетичного знання як самоцінну, як *основний предмет науки*.

У сучасній естетичній теорії наявні *три* основні блоки проблем, що становлять зміст естетичного знання і визначають місце науки у системі філософського знання. *Перший блок* відображає специфіку духовного досвіду, що закріплений у понятті "естетичне", та конкретизується в світі суб'єкта естетичного ставлення як естетичні *почуття, смаки, ідеали*. Цей блок відображає закономірності небайдужого ставлення та передумови його становлення у сенсі родової здатності людини, а також своєрідність його виявлення в суб'єкті незацікавленого ставлення. Зміст цього блоку розкриває творення здатності свобідного відношення до предмета як умову, за якої якості останнього постають самоцінними, метою у сенсі *духовної потреби* взаємодії для насолоди ними. Оцінка цих якостей визначається як спосіб утвердження предмета у його життєвості завдяки співвіднесенню його з ідеалом досконалості, а відтак введення у сферу загальноцінного у досвіді переживаючого відношення.

Другий блок проблем — це закріплення в естетичній теорії закономірного в ціннісно-оцінній діяльності з огляду всезагально цінного в якостях предметів небайдужості, а відтак і такого, що є метою формуючих зусиль та джерелом духовного самовдосконалення особистості. Це *категоріальне знання*. В естетичному воно трактується як всезагально цінний зміст досвіду ставлення, здатного виявляти якісну визначеність явищ для живлення людського духу, вкладаючи їх у поняття “прекрасне”, “піднесене”, “трагічне”, “комічне”, “потворне” та їх естетичні модифікації.

Нарешті *третій блок* проблем естетичної теорії досягає *специфічний вид діяльності — мистецтво*, що закріплює досвід цілісного переживаючого ставлення людини до світу в особливий спосіб — у цілісних художніх образах. *Мистецтво* — величезна сфера духовного досвіду в розмаїтті його видів, що закріплюють багатство досвіду переживання цілісності буття світу у виразності його форм та способів виявлення. Цей блок проблем містить аналіз закономірного у становленні формуючої здатності як родової якості та як індивідуальної визначеності у вигляді здібності, таланту, геніальності. Теорія осмислює історію становлення мистецтва як особливого способу закріплення та передачі (обміну) духовним досвідом у межах поколінь, історичних епох, людства як духовної цілісності. Відображається специфіка різних видів художнього формування, а відтак способів життя духу в наданих йому образах. Естетична теорія прагне збагнути характер впливу духовної атмосфери епохи на засоби, в які мистецтво вкладає дух епохи, надаючи йому найорганічніших форм буття мовою художніх образів. До цього блоку проблем належить також специфіка життя мистецтва у свідомості суспільства у різні історичні епохи та характер самоідентифікації суспільством себе з тими або іншими образами мистецтва. Усі три блоки проблем взаємопов’язані й утворюють цілісність естетичного знання.

Зміст категоріального знання в процесі історичного розвитку естетичної теорії природжується та поглиблюється. До процесу його творення залучається весь обсяг знаного й уявного про природний світ, про “надприродні” сили, про формуючу діяльність людини та її закономірності, про людські стосунки, про специфічний вид діяльності — мистецтво. Тобто категоріальне знання в естетиці відображає *всезагальність* потреби та здатності небайдужого ставлення людини до світу з огляду закономірностей цієї здатності як *самоцінної*.

Названий духовний досвід цінний, оскільки визначає ставлення людей (етносів, соціальних груп, народів, націй, історичних епох та різноманітних культур) до власних здобутків у сенсі їх цінності для живлення розуму і почуттів. Наголошуємо, що йдеться саме про *якісний рівень* з огляду згаданого їхнього призначення. Інша справа, що предметом відношення постає як прекрасне, так і потворне, як піднесене, так і низьке тощо. Це категоріальний ряд естетичного знання, в якому природження досвіду відбувається у формах творчого відношення суб’єктів небайдужості для віднайдення рівня досконалості предмета небайдужості та осмислення його якостей в єдності особистісного інтелектуально-переживаючого досвіду та у співвіднесенні його з загально-насуспільними уявленнями.

Естетична теорія як цілісне знання про низку естетичних проблем розкриває закономірний процес історичного розвитку людства як явище вдосконалення практично-духовного та духовно-практичного досвіду і зумовлене ним зростання самоусвідомлення цінності життя у красі й життя красою. Логіка становлення та розвитку естетичної теорії відображає взаємозв'язок практичної та духовної складових діяльності формування, органічний зв'язок у цьому процесі розуму та почуттів. У естетичній теорії творення досконалості постає як діалектична єдність самовдосконалення людини у діяльності предметності та творення досконалості як найадекватнішого способу самоутвердження особистості процесом і наслідками формуючих умінь. Естетична теорія осмислює закономірності буття, не відчуженого від чуттєвої даності реальних явищ світу та їх естетичного образу. Вона дає змогу розкрити закономірності діалектичного зв'язку об'єктивного та суб'єктивного в духовному досвіді з огляду зорієнтованості його на ідеал досконалості.

У процесі історичного розвитку естетичного знання його предмет певним чином змінюється відповідно до зміни парадигмальної характеристики образу світу: космоцентричний (в античну епоху), теоцентричний (в епоху Середньовіччя), антропоцентричний (у період Нового часу), *body*-центричний, тіло — центр (у постцивілізаційну добу). Естетична теорія у кожному з названих епох концентрувала в собі найсуттєвіші проблеми змісту досконалості та шляхів її досягнення. Відтак, свідомість давнього грека зосереджена на чуттєвій даності краси природного світу (космічного цілого) та людини як “мислячого космосу”, що поєднує у гармонійну цілісність тілесну красу та красу духовну. Свідомість людини середніх віків спрямована на “першопричину” — Абсолют (Бог) як уособлення вищої досконалості. Людина усвідомлює власну гріховність та бачить себе покликаною спокутувати її, сходячи шаблями *духовного* вдосконалення. У такий спосіб відбувається усвідомлення духовності як вищої цінності. У добу Нового часу (раціоналізм, Просвітництво) особистість опиняється в центрі творчого процесу і трактується як уособлення пізнавальних та формуючих здатностей. Естетична теорія осмислює закономірності об'єктивації духовного досвіду, що здобувається у практично-формуючому та пізнавально-оцінному ставленні людини до світу. Зрештою, постцивілізаційний образ цінностей — антицінності, оскільки втрачено ідею істини, добра, краси, місце яких посіли абсурд, аморальність, потворне. Втрата інтересу до естетичних цінностей, зокрема їхнього вищого уособлення — краси, виявляється в епатажності ставлення до неї, у протиставленні їй антиестетичного у стилі поведінки і стосунках між людьми, шаблонності смаків та вподобань (рабство у моді), у байдужості до класичної культури та мистецтва, що уособлюють вищі злети людського духу в переживанні буття світу та власного “Я” у ньому.

Зрозуміло, що нова епоха шукає свої духовні цінності, в яких поки що переважає масова свідомість з властивою їй пониженою планкою цінностей. Це обернений бік демократизації культури, змушеної пристосовуватися до рівня буденної свідомості та, йдучи назустріч аудиторії, продукувати буденність як цінність, що насправді є удаваною.

Естетична теорія цінна не лише як знання про низку проблем, досліджуваних наукою. Вона покликана відкривати багатство духовного досвіду, закріпленого в образній мові мистецтва, у вільному виявленні естетичного ставлення до світу в формі оцінної діяльності, що виявляє творчий підхід до змісту цінностей та до себе як суб'єкта ціннісних суджень. З огляду на це, опанування естетичною теорією — важливий чинник формування критеріїв естетичних суджень, вироблення системи спілкування з художніми цінностями та вміння заглиблюватися у багатство і красу їхнього змісту для сприймання і переживання нюансів їх естетичної сутності.

Список літератури

1. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. — М.: Искусство, 1979.
2. Вольтер. Вкус // Вольтер. Эстетика. — М.: Искусство, 1974.
3. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духу. — К.: Основи, 2004.
4. Гегель Г. В. Ф. Философия истории // Соч.: В 14 т. — М.; Л.: Соцэкгиз, 1933. — Т. 8.
5. Гельвеций. Об уме. — М.: Соцэкгиз, 1938.
6. Додонов Б. Эмоция как ценность. — М.: Политиздат, 1978.
7. История эстетической мысли: Становление и развитие эстетики как науки: В 6 т. — М.: Искусство, 1985.
8. Кант И. Антропология в прагматическом отношении // Соч.: В 6 т. — М.: Мысль, 1966.
9. Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1990.
10. Культура. История. Современность: Круглый стол “Вопросов философии” // Вопр. философии. — 1977. — № 11.
11. Маркс К. Економічно-філософські рукописи 1844 року // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. — К.: Політвидав України, 1980. — Т. 42.
12. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1964. — Т. 2.
13. Платон. Сочинения: В 3 т. — М.: Мысль, 1970. — Т. 2.
14. Спиноза Б. Избранные произведения. — Ростов н/Д: Феникс, 1998.
15. Фейербах Л. Сущность христианства // Избр. филос. произв.: В 2 т. — М.: Политиздат, 1956.
16. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. Беляева и др. — М.: Политиздат, 1989.
17. Юм Д. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1965. — Т. 1.
18. Юнг К. Феномен духа в науке и искусстве. — М.: Ренессанс, 1992.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте структуру естетичної свідомості та взаємозв'язок її елементів.
2. Поясніть зміст поняття “естетична структура свідомості” та визначте умови й засади естетичної самоорганізації свідомості.
3. Розкрийте предмет та специфіку естетичної свідомості у системі форм суспільної свідомості.
4. Поясніть роль чуттєвого начала у змісті духовного досвіду для творення його цілісності.
5. Охарактеризуйте рівні емоційного реагування на світ.
6. Поясніть відмінність понять “емоції” — “почуття” та їх зв'язок з інтелектом.
7. Охарактеризуйте рівні співвідношення чуттєвого і логічного начал у різних формах естетичної свідомості.
8. Проаналізуйте генезу, структуру та сутність естетичних почуттів.
9. Розкрийте типи естетичних смаків і поясніть, коли й чому про смаки не варто сперечатися.
10. Поясніть діалектику індивідуального та всезагального у судженнях естетичного смаку.
11. В естетиці І. Канта обґрунтована ідея незацікавленості суджень естетичного смаку. Наведіть аргументи філософа.
12. Проаналізуйте сутність та специфіку естетичного ідеалу.
13. Розкрийте діалектику чуттєвого і логічного, всезагального й особливого у змісті естетичного ідеалу.
14. Назвіть та охарактеризуйте три блоки проблем, досліджуваних естетичною теорією.

Тема 11

ЕСТЕТИЧНЕ ПІЗНАННЯ. КАТЕГОРІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ВІДНОШЕННЯ

- 11.1. Специфіка категоріального знання в естетиці
- 11.2. Категорія “прекрасне”: генеза, сутність, діалектика реальності та ідеалу
- 11.3. Категорія “піднесене”: сутність, закономірності становлення
- 11.4. Категорія “трагічне”: історія становлення. Діалектика трагічного і героїчного
- 11.5. Категорія “комічне”: сутність, змістовність форм. Естетична міра комічного

11.1. Специфіка категоріального знання в естетиці

Категорії естетики — найзагальніші поняття естетичної теорії, що відображають закономірності освоєння світу за законами краси, закріплюючи його самоцінність у мистецтві. Категорії фіксують *особливості естетичного відношення до дійсності, естетичні якості дійсності, закономірності доцільної творчо-формуючої діяльності людини*. Отже, категорії є *синтезом* духовного досвіду, що має якісно визначений зміст і закріплюється в історично вироблених поняттях: *прекрасне, піднесене, трагічне, комічне*. Вони конкретизують і поглиблюють зміст *метакатегорії “естетичне”*.

Естетична теорія вирізняє також інші типи категоріального знання. Це розглянуті раніше категорії *естетичної свідомості*, що відображають закономірності переживаючого ставлення людини до дійсності у формах естетичної оцінки, судження смаку, естетичного ідеалу та естетичної теорії. В іншому типі категоріального знання — у категоріях *художньо-творчої діяльності* — закріплюються закономірності духовно-формуючої здатності (їх аналіз буде предметом подальших тем курсу). Та все ж найширшими є категорії *естетичного відношення*: прекрасне, піднесене, трагічне, комічне. Їх ще визначають як *категорії естетичного пізнання* (естетичної гносеології), що досягають усю сферу естетичного досвіду в діалектиці об’єктивного і суб’єктивного, особливого і загального, чуттєвого і логічного типів духовного досвіду. Інші типи категоріального знання постають більш специфічними.

Категорії естетичного відношення закріплюють *закономірне* в історичному досвіді формування, сприймання, переживання та осмислення чуттєво даного багатства дійсності як джерела життєвості людського духу. Вони відображають *свобідну* взаємодію з предметом небайдужості, де останній постає метою і водночас — засобом, адже поза ним втрачається визначеність почуттів, їх дійсне буття.

Наголосимо, що поняття “категорія” сполучає в естетичному *два значення*. По-перше, реальні якості явищ у їх даності почуттям, по-друге, даність їх свідомості у формі судження щодо цих якостей. Тобто, категорії закріплюють два аспекти ціннісних виявлень дійсності: *об’єктивну* виразність чуттєво даних якостей та здатність *суб’єкта* вкладати ці якості в ідеальні форми (творення образу предмета переживання та його оцінка). Єдність двох шарів змісту естетичного досвіду означає, що висловлювання набуде значення поняття (тобто об’єктивності змісту) за умови, що не є випадковим судженням, а ґрунтується на відповідності (адекватності) якостям предмета судження. В естетичному судженні відображається діалектичний зв’язок ціннісних уявлень суб’єкта та риси всезагальності досвіду людства у ставленні до предмета небайдужості.

Естетична якість оцінно-переживаючого досвіду визначається відповідністю судження виразній, доцільній у собі життєвості об’єкта, тобто тій внутрішній доцільності, що *дається* почуттям, постаючи предметом безкорисливого милування. Останнє *спонукає* духовні структури суб’єкта на самоорганізацію: узагальнення і теоретичний аналіз найбільш суттєвих *ознак явища*, а саме тих, без яких воно втрачає свою визначеність. Водночас відбувається осмислення підстав *якісної визначеності почуттів*, що їх викликав предмет, тобто *рефлексія над власними почуттями* з приводу якостей об’єкта.

Зазначимо, що духовні структури особи організуються виразними виявленнями дійсності, здобуваючи у взаємодії з ними власну визначеність: *естетичну якість* відношення. У категоріях закріплена *естетична міра* ставлення людини до світу. Основою її є *ідея краси*, чуттєвим уособленням якої постає *прекрасне*. Категорії характеризують як “духовні моделі естетичної практики, естетичного освоєння світу” [9, с. 68]. Отже, *категорії естетики* — це поняття, що закріплюють досвід естетичного переживання предметів небайдужості та судження про їх якості в діалектиці всезагального та індивідуально-неповторного.

Категорії естетики є *змістовно визначеною* системою цінностей, позаяк відображають досвід духовних та духовно-практичних взаємодій людства зі світом. Водночас у процесі історії, у міру розширення знань про якості й властивості дійсності та поглиблення здатності формуючого відношення, розширюється та поглиблюється досвід *естетичного переживання доцільної життєвості форм у їх невичерпності*. При цьому зберігається певна *сталість* відношення до явищ, що у досвіді сприймання визначилися виразністю своїх ознак.

Категоріальне знання закріплює не лише досвід естетичного відношення історичних епох, національних та регіональних культур, але й досвід кожної

особистості, в якому відображено закономірне у ставленні до об'єктів відповідно до ціннісних виявлень їх життєвості. Найпродуктивнішою формою об'єктивації досвіду переживаючого ставлення до світу невідчужено від предмета переживання є *мистецтво*. Воно — джерело творення досвіду адекватних взаємодій з явищами, що відкриваються своїми якостями і закріплюються у вигляді вільного розгортання ідеальної життєвості в художньо-образному способі буття засобами художньої мови. Відтак мистецтво є найважливішим джерелом формування досвіду естетичного відношення.

Категорії — це *всезагальні* поняття, що закріплюють оцінно-переживаючі та ціннісно-рефлексивні судження про світ як *істину* людського духовного досвіду. В ньому почуття і судження про явища збігаються, організуючись якостями предмета небайдужості. Це підстава й умова *об'єктивності*, а отже, і джерело естетичної цінності досвіду. Тобто, категорії закріплюють *сутнісну визначеність* якостей світу в *ідеї доцільної життєвості його форм*. Індивідуалізація їх чуттєвого багатства в *образах* — самоцінне джерело життя людського духу. Удосконалений культурою безпосередній досвід здатний реалізувати себе в оцінно-переживаючих та образно-формуючих феноменах, що утверджують цінність *духовного світу суб'єкта у його неповторності*.

У категоріях відображене нашарування змісту духовного досвіду при тому, що його витoki (як щодо народу, так і окремої особи) пов'язані з ментальним досвідом стосунків. Згідно зі З. Фройдом, він закріпився у глибинних шарах психіки у вигляді *сталості* реагувань. Однак лише *усвідомлене* ставлення до явищ та *усвідомлення* причин переживаючого відношення до них є естетичним. Як таке, воно має *творчий* характер.

Постаючи у виявленнях як гармонійний, піднесений або низький, об'єкт відповідно свідчить про себе як гідний захоплення, пошанування або осуду і зневаги. *Адекватне* реагування на його якості формує *естетичну міру* досвіду особистості, соціальних груп тощо. Ціннісне відношення *індивідуалізує* зв'язки людини зі світом. Виявляється, що особа, налаштована на гармонійність відносин, віднаходить їх у речах та явищах і утверджує як *закон* у власній діяльності, стосунках тощо. І навпаки, людина, налаштована на деструкцію, схильна вбачати негативне навіть у позитивному, захищаючи власну життєву позицію. Особа, що насміхається над високим, гідним поваги, свідчить, що не лише сама не здатна на гідний вчинок, а й загалом не здатна зрозуміти мотиви, що рухають іншими людьми, та досягнути сенс їхніх вчинків. Характеризуючи такий тип людей, Г. Гегель зазначає: “Ту злорадну втіху, що життя історичних осіб не можна назвати щасливим... — цю втіху можуть знаходити в історії ті, хто цього потребує. А потребують цього заздрісні люди, котрих драгує велике, видатне, котрі прагнуть принизити його і виставити на показ його слабкі сторони” [5, т. 8, с. 30]. Завдяки тому, що поняття “прекрасне”, “піднесене”, “трагічне”, “комічне”, “потворне”, “низьке” відображають досвід творення *закономірного* у відношеннях до світу конкретних історичних епох, народів, особистості, зрештою людства, вони озброюють нас *критеріями* естетичних суджень про дійсність.

Діалектичний розвиток індивідуального досвіду відношення до рівня всезагального (закономірного) відбувається на основі опанування багатств культури в досвіді *переживання* та *осмислення* її суб'єктом. Це також умова глибини та індивідуальної неповторності людської особистості. Відомий психолог С. Рубінштейн вбачає сходження до осягнення закономірного у відношенні як *процес*. Взаємодія духовних структур особистості має власні сходинки. Чуттєві сприймання співвіднесені з певним предметом. Однак, щоб вони набули предметного значення, необхідна взаємодія в образі предмета (перцептивний образ) трьох основних компонентів: чуттєвої тканини, значення (приведення до відповідності, що фіксується у мові) та особистісного сенсу [17, с. 243]. Щодо розгортання процесу, то він має такі етапи. Початкова його форма — *вирізнення предмета* з-поміж інших, оскільки він привернув до себе увагу та збудив почуття. Наступна фаза — *моделювання ідеального образу* на основі даних досвіду *почуттів*, тобто творення узгодженості між даними почуттів та інтелекту. Остання фаза — *судження* про предмет або *художнє* моделювання його образу як надання почуттям, розсудку та формуючим умінням реального буття у неповторності форми, що зумовлена саме такими взаємодіями. Така неповторність характерна для художньо-образної мови мистецтва. Щоразу весь процес має неповторний характер, позаяк зумовлений багатством явищ або станів уже знаних і пережитих явищ, з одного боку, та здатністю суб'єкта переживання розгортатися почуттями навколо предмета, щоразу розширюючи і поглиблюючи їхній досвід. Логічний аналіз якостей об'єкта прояснює почуттям їхній стан, сприяє об'єктивності суджень. Наші почуття за умови взаємодії з інтелектом здатні вирізняти безліч відтінків виявлення якостей об'єкта та розгортатися безліччю нюансів переживання.

Отже, естетичні категорії відображають і закріплюють багатство *досвіду розгортання відносин* суб'єкта (суспільство, людство, особистість) з виразними якостями дійсності та зумовлену цим процесом здатність формування *образу* предмета, адекватного його ціннісній у собі життєвості. Дух свідчить про себе як реальний у *формуючій діяльності*, що тим самим постає як формування *власного образу*. Закономірний характер процесу при цьому зберігається, оскільки предмети небайдужості та спосіб ставлення до них закріплюється в історичному досвіді народу. В світі конкретного суб'єкта досвід індивідуалізується багатством нюансів реагування на об'єкт, збагачуючи загальнолюдський досвід. Світ пережитих особистістю виразних форм, закріплений у формуючій діяльності, стає джерелом творення духовного досвіду інших людей, сприяє обміну духовними світами. Як набувається така здатність і в який спосіб вона робить обов'язковою нашу присутність у бутті можна докладно пояснити на прикладі філософської казки "Маленький принц" Антуана де Сент-Екзюпері (1900—1944).

Категоріальне знання в естетичному має ту специфічну особливість, що у ньому *інтелектуальна й емоційно-переживаюча* складові гармонійно взаємодіють, взаємно підсилюючи враження про предмет і відкриваючи повноту та виразність його життєвості. Повнота буття явищ світу, відкрита суб'єктами

небайдужості, є основним джерелом творення цілісності й естетичної виразності *світу людської життєвості*. Не менш важливою особливістю є закріплення цінності предмета небайдужості у формі оцінного ставлення до нього як прекрасного чи потворного, трагічного чи комічного, високого чи низького.

Наголосимо, що явище руйнації цілісності та естетичної визначеності духовного досвіду небезпечно *втратою людяності* реагування на світ. Воно несе у собі руйнівні, деструктивні наслідки: дух реалізує себе як агресивний, антилюдяний.

Категорії естетичного відношення не рядоположні поняття, це — *система*. Їх внутрішні зв'язки відображають діалектичне розгортання якостей в об'єктах та адекватність ставлення суб'єкта (людства) до них. Початковою ланкою постає прекрасне (чуттєве уособлення ідеї краси). Ця категорія є основою, вихідною в естетичних судженнях, оскільки відображає гармонію *якостей* в об'єкті, що як такі “здатні подобатись без поняття” (І. Кант), та зумовлюють гармонізацію духовних структур особистості.

Вихід за межі гармонійної врівноваженості якостей у бік нагромадження *кількісних ознак* в об'єкті властивий для *піднесеного*. Воно створює підстави для розширення духовного досвіду в напрямі схилення і шанування об'єктів, що концентрують у собі якості, які перевершують міру, властиву прекрасному. Явищем концентрації та виявлення “кількісних ознак” у суб'єкті людської життєвості є *героїчний характер*. Розгортання відносин для творення нової естетичної міри моральності зумовлює конфлікт героя з обставинами, перебіг якого набуває естетичної якості *трагічного*. *Трагічне* як категорія естетики уособлює духовність зв'язків особистості зі соціальним світом у формі творення *нової якості досвіду*. Оскільки творчі можливості трагічної особистості в її стосунках зі світом значно перевершують міру відносин, характерних для прекрасного, саме тому вони реалізуються у *конфлікті*. Останній створює новий духовний простір відносин і утверджує новий їх вимір. У ньому не обставини постають активним чинником становлення нової якості, а особистість — *суб'єкт* активності. Відтак, трагічне — це, згідно з І. Кантом, категорія, що відображає *судження відношення*. У трагедії В. Шекспіра “Король Лір” герой твору — піднесена особистість не лише за саном. *Внутрішня* спроможність визначає його як піднесену особистість, адже король прагне з'ясувати для себе: люблять його дочки за його статус (король) і маєтності (держави) чи за його людські чесноти. Звиклий до лицемірства, він не в змозі розпізнати справді щире виявлення любові до батька молодшої доньки Корделії. Натомість, сприймаючи улесливі слова двох старших дочок, він позбавляється і корони, і держави та змушений, як останній злидар, без даху над головою, блукати без надії на кращу долю. Отже, Лір трагічна постать не тому, що опинився у несприятливих обставинах, а тому, що прагнув заглибитися в *істину стосунків* і не спромігся розрізнити в них правду й брехню.

Наступним у діалектичному ряду категорій є *комічне*, що відображає *судження модальності*. У ньому необхідність і випадковість характеризуються взаємопереходом. Зрештою, втрата якісних ознак естетичного відображена у категоріях *потворного* та *низького*.

Інший тип категоріальних зв'язків вибудовується у вигляді діалектичного ряду протилежностей: прекрасне — потворне, піднесене — низьке, трагічне — комічне. Цей тип зв'язків відображає можливості втрати естетичної визначеності явищ і перехід їх у свою протилежність: прекрасного — у потворне, піднесеного — у низьке, трагічного — у комічне. Класичне мистецтво подає численні приклади таких переходів. При цьому вони не мають одновекторного спрямування. Яскравий приклад переходу комічного у трагічне втілений у романі В. Гюго “Собор Паризької богоматері” в образі Квазімодо. Комічна і навіть потворна його зовнішність, що спричиняє глум навколишніх, приховує глибину почуттів, волю та характер. Ціною власного життя він намагається врятувати кохану жінку, вступаючи у двобій із розлюченим натовпом, що жадає смерті Есмеральди.

Поряд з основними естетичними категоріями дослідники вирізняють “допоміжні”, або “модифікації” основних категорій. Такими є: *гармонія, грація, героїчне, катарсис, іронія, гротеск* та ін. [22, с. 142]. Виокремлюють також у категоріальному значенні поняття *красиве, чарівне, граціозне, елегантне* [11, с. 125].

Отже, категорії естетичного відношення — це система понять, що закріплюють закономірне в досвіді емоційно-небайдужого, творчого ставлення людства до світу.

11.2. Категорія “прекрасне”: генеза, сутність, діалектика реальності та ідеалу

Категорія “прекрасне” відображає закони гармонійної взаємодії якостей в об'єкті та здатність духовних структур суб'єкта до гармонійної взаємодії з ними. Прекрасне — найширша категорія естетики, що відображає доцільні у собі форми буття явищ світу, форми людського життя у властивій їм самоорганізації, згідно з *ідеєю* досконалості, та самоорганізацію свідомості на гармонійні зв'язки зі світом.

Потреба гармонізації існує в людині, адже створює психічно комфортний стан: відчуття злагоди зі світом. Згадаємо властиву міфології потребу творення злагоди з природним світом шляхом “введення” його у простір людського життя і надання якостей людської життєвості. У прекрасному *гармонійність зв'язків “ініціюється” об'єктом*: своїми якостями він налаштовує на взаємодії й гармонізує цей процес. Об'єкт залучає у співпереживання, налаштовуючи на милування, захоплення, натхнення. Об'єктивною підставою гармонійного ставлення є *якості* предмета, що гармонізують духовні структури суб'єкта, створюючи підстави незацікавленого сприймання (тобто поза практично спрямованою метою) і захопленого милування їх виразною життєвістю. Основою виявлення явищ як прекрасних є такі *об'єктивні* їх якості: *міра, гармонія, пропорція, порядок, урівноваженість* тощо. Естетична теорія визначає їх як

онтологічні якості, що надають об'єктам виразної й доцільної в собі життєвості. При цьому вони постають організуючим началом доцільних виявлень життєвості не лише в природних об'єктах, а й *формуючим началом людського духу*. В світі суб'єкта досконала життєвість природних явищ об'єктивується як здатність переживати красу світу та формувати предметність за законами її життя. Творення прекрасного — *самоцінна діяльність*, характерна, передусім, для художнього формування.

Теорія прекрасного, становлення якої пов'язане з естетикою Давньої Греції, розвивається у взаємодії двох основних тенденцій. Перша зосереджена на пошуках *ідеальних мірок* прекрасного, покладених у самому предметному світі (Піфагор, Арістотель). Друга намагається вивести уможлидну *ідею прекрасного*, застосування якої до конкретних речей і явищ давало б змогу досягнути їх досконалості (Платон, Плотін). Взаємодія двох підходів у розумінні прекрасного, зрештою, відкрила сутність феномену прекрасного та категоріальний його зміст.

Прекрасне у його категоріальному значенні постає єдністю буттєвих характеристик явищ та здатності суб'єкта визначитися у своєму ставленні до них. Характерно, що І. Кант естетичне милування красою природи пов'язує з моральним почуттям, виокремлюючи його від практичної зорієнтованості інтересу. “Є підстава вважати, — пише філософ, — що у того, кого безпосередньо цікавить краса природи, наявні принаймні задатки морально доброго способу мислення” [12, с. 1161]. Зв'язок прекрасного з моральним у світі суб'єкта відображає єдність інтелектуального та чуттєвого відношення.

Наголосимо, що прекрасне як онтологічна якість природного світу — це не дещо стале та незмінне в явищах, а *виразна, доцільна* у собі *життєвість*, що є наслідком *самоорганізації*. На рівні *наукового пізнання* згадані якості набувають достовірності істини, вкладаючись у математично виражені числові величини. У культурі людства Істина співвіднесена з Добром та Красою. Чуттєвий досвід сприймання упорядкованості світу народжує переживання його як прекрасного. Істинність математичних доведень підтверджує практика: формування доцільної предметності та діяльність художнього формування (мистецтво) вихідним принципом мають мірки, вироблені природою. Без урахування законів самоорганізації природного світу будь-яка доцільна діяльність була б просто неможлива (як неможлива була б і сама свідомість). Скажімо, принцип гармонії (від грец. *harmonia* — зв'язок, стрункість, співрозмірність частин) є фундаментальною ознакою самоорганізації матеріального світу, а також умова доцільної діяльності людини і предметного формування. Гармонійні стосунки людини зі світом — ідеал людяності відносин.

Поняття “*гармонія*” відображає внутрішню і зовнішню узгодженість, цілісність і співмірність форми та змісту в явищах. Це поняття від часів Давньої Греції слугує для відображення упорядкованої життєвості явищ світу, на протиположність неупорядкованості — *хаосу*. Г. Гегель (“Феноменологія духу”) розглядає гармонію як виявлення “абсолютного становлення”. Сучасна наука визначає гармонію як певний *порядок системи*, взаємодія компонентів якої

збагачує зміст і форму кожного з них. Гармонійній організації певної системи властива відповідність внутрішніх зв'язків її зв'язкам зі зовнішнім світом.

Симетрія як спосіб організації систем виявляє свою універсальність на рівні структурної будови матеріальних тіл у природі. Досягнення сучасної фізики дали змогу довести, що скрізь у Всесвіті наявна взаємодія принципів симетрії та асиметрії. Щоправда, закон симетрії не має абсолютного характеру, оскільки за умов існування частинок і античастинок у рівних кількостях уся речовина зазнала б анігіляції [16]. Симетрія забезпечує принцип стійкості в організації систем. Це симетрія *зовнішніх форм*, за якою прихована не менш глибока *симетрія будови речовини*, розташування елементів, що гарантують стійкість системи. З ускладненням систем ускладнюється, відповідно, рівень симетрії: у живій і неживій природі, у різних видах організації живої природи він — особливий. На підставі даних сучасної фізики симетрія постає всезагальною властивістю будь-яких процесів, будь-яких форм, оскільки безпосередньо пов'язана з їхньою структурністю.

Принцип симетрії, як уже зазначалось, виявляється в організації структур мисленнєвої діяльності. Він є законом формування у предметно-практичній діяльності та мистецтві, в усіх його видах і особливо виразно простежується в архітектурі, скульптурі, живопису, орнаменті.

До фундаментальних законів буття належить *ритм*, якому підпорядкований увесь космос — від атомів до Всесвіту. Він є відображенням періодичності, циклічності чергування процесів та станів космосу. Його всепроникна дія, періодичність і повторюваність явищ у просторі й часі — чи не найперший чинник становлення міфологічних уявлень про одушевленість природи. Ритмічність у біологічних системах відображає діалектичну суперечність між руйнуванням і творенням, смертю і життям. Ф. Шеллінг (“Філософія мистецтва”) слушно наголошував, що “ритм належить до числа найдивніших таїн природи і мистецтва” [21, с. 196].

Потреба гармонійної взаємодії з природним світом визначилася в генезі та історії людства як умова фізичного виживання та джерело живлення духу виразністю його форм. К. Бюхер (“Робота і ритм”) наголосує на взаємозумовленості фізіологічних та психічних ритмів. Ритм трудових процесів уже на початках людської історії досягається, як уважає вчений, ритмічною організацією звуків, чергування яких об'єктивно зумовлювалося ритмами дихання. У свою чергу, ритмічна організація трудової діяльності завдяки ритміці звуків закріплює останні як самоцінні. На цій підставі створюються танець, пісня, ритуали. Д. Лукач, аналізуючи працю К. Бюхера, зосереджує увагу на перехідних моментах від фізіологічного задоволення, що полегшує працю завдяки ритму, до виокремлення ритму в певну “абстракцію” [14, т. 1, с. 214]. Закони ритмічної організації є основою *художньої творчості*. “В конкретній цілісності художнього твору ритм підпорядковується загальноестетичному закону про форму, тобто він також є формою відносно деякого (особливого) змісту” [14, т. 1, с. 222]. Ритміка віршованих рядків у поезії, ритмічність

звуків у музиці, ритмічність рухів у танці, ритмічна повторюваність деталей в архітектурних спорудах — не що інше, як перенесена в естетично-художню сферу реальність прояву природних явищ у їх просторово-часовому ритмічному бутті.

До сутнісних виявлень прекрасного належить *міра*. Категорія міри означає видову (родову) якість об'єкта та визначеність його зв'язків з іншими об'єктами. Порушення естетичної міри якостей в об'єкті у бік їх деградації зумовлює руйнування видової визначеності, й навпаки, концентрація їх здатна надавати йому виразної ідеальної життєвості.

Естетична міра відношення, адекватна якостям предмета, — виявлення духовної здатності почуттів та інтелекту до гармонійних взаємодій зі світом. Прекрасне як виражена доцільна у собі життєвість явищ налаштовує свідомість на *гармонійну взаємодію* всіх духовних структур, справляючи на них *формуючий* вплив. Свідченням такого формуючого впливу є естетична виразність наслідків формування, що має своєю моделлю виразність природних форм.

У *художньому формуванні* закони *естетичної міри* Г. Гегель розглядає як діалектичний процес: у міру вдосконалення духовного досвіду людства принцип міри поглиблюється. В природному світі, в міру опанування його законів, відкривається *доцільна* життєвість, що в *естетичному відношенні* визначається через поняття “краса”. В. Соловйов акцентує увагу на багатстві виявлень краси, адже ми скрізь вбачаємо красу як дійсний факт, витвір реальних природних процесів, що здійснюються у світі [18, т. 2, с. 359].

Усвідомлення цінності краси природи — продукт *історичного досвіду* духовно-практичних та практично-духовних взаємодій з нею. О. Лосєв звертає увагу на діалектично суперечливий характер ставлення давніх греків до природи, при тому, що загальною тенденцією є зміна уявлень про світ у напрямі його естетизації. Найдавніші уявлення зосереджені на стихійному в ній, хаотичному, неупорядкованому, що зумовлює уявлення про катастрофічне і жахливе. У гомерівському епосі людське життя порівнюється з могутніми і катастрофічними виявленнями природи. У гомерівських порівняннях наявний і більш пізній період людського розвитку, де у ставленні до природи людина поступово звільняється від жаху і починає вдивлятися у форми та вирізняти їх, помічати структуру, спостерігати закономірності [13, с. 141].

Нагадаємо, що І. Кант, аналізуючи багатство виявлень *краси* у природному світі, вищим уособленням її бачить *людину*. Лише людина може бути справді *прекрасною* як *розумне* начало природи. Адже лише людина здатна ставити цілі й творчо реалізовувати їх. Ф. Шеллінг та Г. Гегель, конкретизуючи розуміння прекрасного, вищий його прояв вбачають у досконалому художньому формуванні — у *мистецтві*, що постає здобутком творчості генія. У *художньо прекрасному* духовне ставлення до світу об'єктивується митцем у естетично-виразній життєвості ідеальних предметів небайдужості. Завдяки формуючим умінням вони набувають *внутрішньо доцільного* характеру. Художньо прекрасне постає єдністю *ідеї* (організуюче начало твору, умова й основа

його переконливої у собі життєвості) та розгортання її нюансів у художньо досконалій мові конкретного виду мистецтва, згідно з логікою цілого. Інакше кажучи, художньо прекрасне є єдністю внутрішньої логіки життєвості явищ та саморозгортання їх виразних виявлень художньо переконливою мовою твору. При цьому кожен його елемент, кожна риса характеру героїв, зміна настрою мають відповідати логіці цілого, тобто бути внутрішньо вмотивованими. Незалежно від виду мистецтва загальний закон творення художньо прекрасного — це *єдність ідеї* (загальної організуючої логіки твору як духовного цілого) та виразної *повноти її втілення* у художньо досконалій мові конкретного виду мистецтва. Виразна цілісність ідеї та довершена гармонійність художньо-формуючих умінь утворюють нову духовно-предметну реальність — твір мистецтва. Як довершена цілісність буття ідеї в художніх образах твір є *духовною реальністю*. Водночас кожен дійсно художній твір — нове *духовно-предметне* буття, що уособлює довершену міру, гармонію, симетрію, пропорцію тощо, тобто ті *онтологічні якості*, що постають ознакою справжньої його життєвості. Але тепер вони набувають якостей *духовної реальності*. Отже, твір мистецтва є уособленням цілісності буття ідеї у цілісному, чуттєво визначеному художньо досконалому її втіленні.

Нагадаємо, що *предмет* художнього зображення може бути як прекрасним, так і потворним. У першому випадку, коли має місце єдність прекрасної внутрішньої життєвості предмета зображення та досконалого способу втілення його виразної життєвості (майстерність таланту, генія), ми говоримо про *ідеально прекрасне*. У другому випадку, коли йдеться про художньо досконале зображення негативних виявів життя, ми говоримо про майстерність митця, за якої самі предмети свідчать про свої вади, формуючи відповідне ставлення суб'єктів естетичного переживання.

Розглянемо зв'язки *прекрасного* та *потворного*, що утворюють діалектичну єдність. Мусимо констатувати, що іноді недосконалі форми зосереджують на собі більше уваги, ніж естетичні. Це зумовлене тим, що почуття активізують розсудок на з'ясування причин виходу явища поза межі міри та аналіз рівня відхилення від гармонії, симетрії, міри. Тобто, відхилення від якісної визначеності буття явища як прекрасного активізує логічні структури свідомості, на відміну від виявів гармонійної життєвості об'єкта, що самодостатній у своєму бутті й залишає хіба що бажання милуватися ним. Причини його — не лише у втрачених зв'язках між моральним та прекрасним. Видається, що інтерес до потворного певною мірою зумовлений таким чинником, як зникнення страху перед неочікуваними виявами природних стихій та стихійною активністю людини. Раціоналізація духовного досвіду об'єктивно зумовлює інтерес до феноменів, що спрямовують не на споглядальність та милування, а на логічний аналіз та з'ясування причин домінування злого і потворного у стосунках. Зло вабить своєю неочікуваністю й одночасно відлякує, максимально збуджуючи почуття, спричинює стани афекту. В історії культури з давніх-давен простежується інтерес до потворного. Скажімо, у міфології закріпилися як архетипні образи потворного постаті, в яких дивним чином поєднані ознаки напівлюдини-напівтварини (кентаври, Мінотавр, сирени тощо).

Пояснюючи зростаючий інтерес до потворного у Новий час, Л. Шестов бачить його причини у незадоволенні красою. Вона вабить, однак не здатна стати реальною організуючою силою для творення людського життя згідно з ідеалом. “Віками, навіть тисячоліття, людська думка марно шукала відгадки великої життєвої таємниці в добрі. І, як відомо, нічого не знайшла, крім теодіцей і теорій, що заперечували існування і можливість таємниці. Теодіцей з їх наївним оптимізмом давно всім обридли... страждання людство відвернулося від старих ідолів і піднесло на п’єдестал зло і безумство” [23, с. 135—136]. Філософ гостро реагує на інтерес до потворного.

Зрештою, у найбільш типових виявленнях інтерес до дисгармонійних та потворних явищ зумовлюється обмеженістю досвіду, а відтак відсутністю культури реагування на гармонійні явища. Грубі, нерозвинуті почуття активізуються “своїм” предметом: грубими, потворними виявами об’єктів. Гармонійні явища активізують *розвинуті* естетичні почуття, що здатні рознюансувати явище. Грубі збуджуються найчастіше відверто антиестетичними явищами. Вольтер пов’язує культуру почуттів саме зі здатністю рознюансування багатства виявлень якостей в об’єкті. Відзначаючи властивий сучасній культурі інтерес до потворного, мусимо констатувати його зумовленість втратою орієнтацій на ідею морального вдосконалення людини, важливою умовою якого є гармонізація почуттів змістом краси мистецтва.

Ідея краси, конкретизована в моралі як потреба жити красою, щоб здобути право насолоджуватися її багатством, створила уявлення про рай і пекло. Моральне добро в міфологічних та релігійних уявленнях постає підставою і запорукою життя у красі, але не у цьому світі, а в іншому, “потойбічному”. Ті, кому не довелося відбутися у цьому житті, здобувають сили жити з надією на справедливість у “потойбіччі”.

Отже, естетична теорія утверджує красу як *ідею* і вихідну *умову* буття світу, а чуттєве багатство її виявів — як *прекрасне*. У давніх греків гармонійний, упорядкований космос — ідеальна модель для розумної та досконалої творчості людини. Середньовічна філософія бачить красу світу наслідком продукуючої здатності Абсолюта — творця ідеї форм та ідеальних форм, унаслідок чого природна краса постає “вторинною”. Невипадково у середні віки краса форм природного світу поступалася місцем красі духовній, зокрема, ідеальним формам її виявлень у символах віри, що набули образу завдяки засобам художнього формування (мистецтво). Ідея “вторинності” природної краси, перенесена у сучасний світ, стала причиною руйнівного ставлення до природи, у тому числі до людської тілесної природи. У руйнівному спрямуванні волі особа не здатна сповнитися інтересу до розумності своєї природи, щоб плекати її. Зневага до життя як цінності — загальна тенденція постцивілізаційної культури.

Естетична теорія Нового часу звужує сферу прекрасного до сфери мистецтва, тобто виносить прекрасне за межі практично-формуючих здатностей людини у сферу суто духовного життя. Однак у Новітній час і ця сфера втрачає себе як уособлення творчого духу, оскільки творчість розриває зі своїм

предметом — вільною діяльністю за законами краси. Ідея краси здатна набути реальної сили формуючого начала людського духу, а отже, й об'єктивації його в досконалості людини та досконалих виявах її буття за умови *організації суспільного життя* на засадах гармонійності та упорядкованості його структур. Останні постають діалектичною єдністю особливого та всезагального (світ суспільного та індивідуального досвіду в їх несуперечливій взаємодії). На цьому аспекті важливо наголосити, оскільки нині людство відійшло від загальних законів життя світу, згідно з якими, при всій різноманітності форм (у тому числі й суспільної), умовою нормальності життя є панування порядку (*ordo*) на засадах міжвидової взаємодії. Кожен вид характеризується внутрішньою упорядкованістю, що засвідчує тривалий еволюційний процес удосконалення шляхом пристосування до умов виживання. У природі є свої рівні досконалості, зумовлені зростанням складності видів у міру висхідного руху сходінками еволюції. В естетиці І. Канта краса *природного* світу, виражена у доцільності та виразній життєвості форм, зближується з мистецтвом.

Прекрасне як *відношення* — це вільне споглядання досконалості. Нагадаємо, що “безпосередній інтерес до краси природи, — як зазначає І. Кант, — завжди є ознака доброї душі” [12, с. 1159]. Очевидно, що перспективи людства зумовлені гармонією з природним світом, гармонізацією соціальних стосунків, гармонізацією власної природи. Дійсною досконалістю у названих її виявленнях постає лише за умови розвитку і вдосконалення розумності людської природи: почуттів та інтелекту.

Естетична теорія розглядає прекрасне в діалектиці *всезагального, особливого та індивідуального*. Якщо всезагальне визначається на основі поняття “ідея прекрасного”, то особливе конкретизується в історичному, ментальному, національному, соціальному досвіді стосунків. Скажімо, ранні зображення людини (образи “палеолітичних Венер”) свідчать про усвідомлення цінності жіночого ества як життєдайної сили. У них акцентується на її дітородній функції. Лише в тривалому історичному поступі людство доходить розуміння своєї якісної відмінності від інших видів природного життя: духовність як її сутнісна якість поступово утверджується як основа краси, що зумовлює всі інші її виявлення.

Урізноманітнення образу краси, характерне для історії людства, спричинене відмінностями ментального досвіду: кліматичними, географічними умовами життя народів, видами господарювання, стилем стосунків, віруваннями тощо. Вони надають індивідуальній неповторності уявленням про досконалу красу природи, взаємин, діяльності, традицій, зрештою, людської краси. Кожен з *ідеальних її образів* не суперечить *ідеї краси*, а лише виявляє багатство змісту, що сконцентроване в ідеї. Таку саму функцію виконують соціальні уявлення. Характеризуючи підстави відмінного в їх змісті, М. Чернишевський у дисертації “Естетичні відношення мистецтва до дійсності” розглядає відмінне у способі життя, а відтак — у духовному досвіді селянства та аристократії. На цій підставі для аристократа красива жінка — тендітна, бліда, оскільки у цих рисах зовнішності аристократ бачить ознаки її духовності,

тоді як у селянина такий образ радше викличе співчуття, оскільки блідість і тендітність будуть сприйняті як наслідок недоїдання, тобто асоціюватимуться з матеріальною скрутою. Відповідно, для селянина красива жінка — рум'яна, міцної будови тіла, адже її життя пов'язане з працею. Грація в ній поєднується з вправністю [20, с. 72—74].

Індивідуалізація уявлень про прекрасне, як зазначав Г. Гегель (“Естетика”), розкрита в її закономірностях у видозміні способів художнього втілення ідеї краси в художній творчості. Для античної доби властива одухотвореність людських зображень у скульптурі (соматизм). Дух прагне прорватися за межі вкарбованості його у мармур чи бронзу, являючи себе у вигляді жіночої граціозності чи шляхетної сили героя. У мистецтві Відродження він здобуває можливість індивідуалізуватися у портретних зображеннях, що засвідчують неповторність особистості через вираз обличчя, що передає внутрішній стан, через пластику рухів, мальовничість деталей тощо. У подальшому його розгортанні дух виявляється як краса, що йде з глибин душі й набуває неповторності у музичних та поетичних образах.

Мистецтво розкриває красу як *процес* її набуття і виявлення у вигляді єдності ідеї й образу, індивідуального і всезагального, що концентрується в понятті “людина прекрасна” — деякій всезагальній сутності людського. Остання є діалектичною єдністю в людині її реальності та ідеалу досконалості.

Отже, прекрасне — найширша категорія естетики, що концентрує досвід гармонійних взаємодій людини зі світом, наслідком яких є становлення досконалості людської особистості як вищого утвору еволюції планетарного життя.

11.3. Категорія “піднесене”: сутність, закономірності становлення

Категорія “піднесене” характеризує естетичну цінність масштабних, перспективних для духовного самостановлення людства і не до кінця засвоєних ним явищ дійсності. Перевершуючи естетичну міру, властиву прекрасному, вони розгортають відношення у безмежність перспективи. *Ставлення* до піднесених явищ має двоїстий характер. З одного боку, це схилення та шанування, з іншого — страх перед неспівмірністю якостей предмета відношення та можливостей його осягнення суб'єктом сприймання. Об'єктивним джерелом величного є незвичні, неспівмірні з можливостями людини вияви природи: бурхливі моря й океани, високі гори, океанські глибини, безмежність Всесвіту. У людському житті вияви піднесеного пов'язані з вищою мірою моральності ставлення людини до інших, що реалізується у героїчних діях заради інших, заради збереження моральних засад життя. Тобто, піднесеною є вища *концентрація морального начала* в суб'єкті діяльності, реалізована навіть ціною власного життя. Духовне начало стверджується у героїчній діяльності

як цінність, вища за фізичну життєвість. Величний характер мають суспільні процеси, спрямовані на вдосконалення людського життя: подолання його антилюдських, небезпечних для суспільства виявів. Широкою сферою піднесеного є особлива концентрація у суб'єкті творчих здатностей, що характеризуються як геніальність. Вони — виявлення вищих можливостей, що розгортається в якісно нові здобутки людства в сфері науки та мистецтва. Поступ на шляху прогресу величезною мірою завдячує саме геніям, що підносять досвід на якісно нові щаблі.

Естетична теорія доволі пізно усвідомила феномен піднесеного та визначила його сутність і особливості естетичного переживання. У категоріальному значенні піднесене вжито у трактаті “Про піднесене”, автора якого прийнято називати Псевдо-Лонгін (I ст. н. е.). У ньому йдеться про творення піднесеного стилю мовлення, а призначення останнього вбачається у збудженні почуттів подиву та захоплення. В уривках трактату, що збереглися до нашого часу, містяться практичні настанови щодо творення величного стилю мовлення.

Європейська естетика розпочала розробку теорії піднесеного лише з XVIII ст. Інтерес до піднесеного характерний для класичної німецької філософії. Значну увагу дослідженню цього поняття приділив англійський емпіризм (Юм, Шефтсбері, Хатчесон). Нагадаємо, що категорія піднесеного є центральною у трактаті Е. Берка “Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного”. Основним джерелом піднесеного автор вважає природу в стихійності її виявів. Він виділяє два типи афектів, народжених у досвіді чуттєвого сприймання. Один тип — *афекти*, зумовлені *спілкуванням*; другий тип — *афекти самозбереження*. Піднесені явища задіюють афекти у формі страху, жаху, здивування та захоплення. “Все, що якимось чином влаштовано так, що викликає ідеї незадоволення і небезпеки, усе, що якоюсь мірою є жахливим, або пов'язане з предметами, що викликають жах або подобу жаху, є джерелом піднесеного”, — стверджує Е. Берк [3, с. 72]. Піднесене, відповідно до визначених філософом особливостей його сприймання, протиставляється прекрасному, об'єкти якого створюють підстави для гармонійної взаємодії суб'єкта спілкування. Явища піднесеного, активізуючи афект страху і незадоволення почуттів, цілком заповнюють їх собою, так що свідомість не здатна вільно розгортатися навколо якостей об'єкта для осмислення стану своїх почуттів. Філософ навіть схильний вважати, що потворне “цілком зіставне з ідеєю піднесеного”. Акцент на зв'язку піднесеного з негативними афектами зумовлював звуження змісту піднесеного. Водночас активне протиставлення прекрасного та піднесеного має на меті виявити специфіку власне піднесеного з огляду якостей об'єктів та особливостей їх сприймання суб'єктом.

Подальший розвиток теорії піднесеного містять трактати з естетики І. Канта: “Спостереження над почуттям прекрасного і піднесеного” та “Критика здатності судження”. Перша праця свідчить про вплив на І. Канта ідей Е. Берка, зокрема щодо відмінностей між почуттям піднесеного і прекрасного. “Під-

несене хвилює, прекрасне вабить”, — пише І. Кант. Щодо якісних характеристик явищ, що зумовлюють відмінності у почуттях, то їх він характеризує з допомогою понять, наявних у Е. Берка або близьких йому. Йдеться про почуття жаху, подиву, спричинені незвичними явищами. В основній праці з естетики (критичний період) І. Кант суттєво змінює свої погляди на піднесене. Від емпіричних критеріїв піднесеного він переходить до апріорних принципів розуму для аналізу структури почуттів. Розглядаючи піднесене у системі інших понять, І. Кант обґрунтовує системний підхід до категорій естетики. Він не протиставляє піднесене і прекрасне, а зближує їх на підставі *об’єктивності* якостей (здатність “подобатися самим по собі”); опертя на судження рефлексії (а не чуттєве чи логічно визначене судження); узгодженості уяви та розсудку (чи розуму) при творенні *поняття* [12, с. 1095]. Відмінності між судженнями щодо прекрасного і піднесеного полягають у тому, що *прекрасне* в природі стосується *форми предмета*, тоді як *піднесене* можна знаходити і в безформному предметі, оскільки у ньому (чи завдяки йому) уявляється безмежність і разом з тим домислюється цілісність її. Відтак, уявлення прекрасного пов’язане з розсудком, а піднесеного — з розумом. Відношення між ними, що утворює категоріальний ряд діалектичних зв’язків, філософ трактує так: задоволення від *прекрасного* пов’язане з уявленням про *якість*, а *піднесеного* — з уявленням про *кількість*.

Щодо *естетичного задоволення* від прекрасного та піднесеного, то воно також суттєво різниться. Прекрасне пов’язане з вільною грою почуттів, а піднесене — зі серйозним навантаженням уяви, що не тільки притягується предметом, а й відштовхується ним. Тому задоволення від піднесеного містить у собі не лише позитивне задоволення, а й шанування чи повагу. Такий синтез почуттів філософ характеризує як “негативне задоволення”. Цінність могутніх стихійних виявів природи він вбачає у тому, що її велич і могутність викликають у нас *ідею піднесеного*. Не менш важливим є і такий висновок: основу для прекрасного в природі ми маємо шукати поза собою (в її предметах), а для піднесеного — “лише в нас, у *способі наших думок*, що вносить піднесене в уявлення про природу (курсив авт. — В. М.)” [12, с. 1098].

Аналіз піднесеного, згідно з І. Кантом, потребує поділу його на “математичне піднесене” та “динамічне піднесене” *залежно від рухів душі* (прекрасне зберігає її у стані спокійного споглядання). Якщо піднесене через посередництво уяви співвіднесене з *пізнавальною здатністю*, воно визначається в об’єкті як *математичне піднесене*; якщо зі *здатністю бажання* — як *динамічне піднесене* з огляду налаштованості уяви. Математичне піднесене варто шукати не в речах і явищах природи, а винятково в наших ідеях. Отже, дефініція його формулюється так: “*Піднесене те, порівняно з чим усе інше мале*” [12, с. 1102]. Щодо динамічного піднесеного, то воно скеровує нас від об’єкта у духовний світ суб’єкта: на налаштованість духу під впливом деякого уявлення, що задіює рефлексивну здатність судження. Відтак, до дефініцій піднесеного можна долучити і таку: “*Піднесене те, одна можливість думки про що вже*

доводить здатність душі, що перевершує будь-який масштаб зовнішніх почуттів”. Призначення піднесеного як стану душі: стати вище природи всередині нас самих.

У світі людських відносин предметом інтелектуально-піднесеного є моральний закон, найбільш яскравим і переконливим виявом якого є самопожертва. Отже, інтелектуальне, тобто саме по собі доцільне морально добре, в естетичній оцінці пов’язано не стільки з прекрасним, скільки з піднесеним, адже воно викликає у нас почуття поваги. Оскільки людська природа узгоджується з морально добрим лише через спонуку, яку розум справляє на почуття, то піднесеним у природі й у нас самих є здатність душі завдяки моральним засадам підноситись над деякими перешкодами, що їх спричиняє чуттєвість. Згаданий аспект піднесеного актуальний у контексті завдань формування інтелектуальних засад особистості. І. Кант доводить, що в людині такі якості, як гідність, шляхетність, пов’язані з домінуванням інтелекту над суто чуттєвими спонуками.

В естетиці Ф. Шіллера (“Про піднесене”), що великою мірою формувалася під впливом ідей І. Канта, міститься визначення піднесеного: “Піднесеним ми називаємо об’єкт, при уявленні якого наша чуттєва природа відчуває свою обмеженість, розумна ж природа — свою зверхність, свою свободу від усіляких обмежень; таким чином, це об’єкт, перед яким ми опиняємося фізично у невідгідному положенні, а морально, тобто через посередництво ідей, над ним підносимося” [24, с. 171].

Погоджуючись з ідеями І. Канта, зокрема щодо зв’язку морального та піднесеного, Ф. Шіллер відходить від суто раціоналістичних підстав морального і наголошує на зв’язку морального не лише з раціональним знанням та розсудковим мисленням. Сферу піднесеного він вбачає в “абсолютно моральній силі” людини — у піднесеності її духу. Естетична здатність людини пов’язана з можливістю “збуджуватися певними чуттєвими предметами й через очищення людських почуттів набувати здатності до ідеального злету душі” [25, с. 228]. Ф. Шіллер виявляє величезний евристичний потенціал піднесеного з огляду його здатності створювати конфлікт різних чуттєвих сил, що відкривають людині істину про неї: “людина — у руках необхідності, але воля людини — в її власних руках. Ми захоплюємося жахливим, бо спроможні хотіти того, чим нехтують наші інстинкти, і відкидати те, чого вони прагнуть” [25, с. 231]. Інакше кажучи, неузгодженість і суперечності між розумом і чуттєвістю виявляються в естетичному як піднесене тією мірою, якою розумне начало підноситься саме тому, що пригнічує чуттєве як таке. Піднесене філософ пов’язує з *ідеєю свободи*, яку розум здобуває з власної сфери. Здатність відчувати піднесене розглядається як вияв самостійності нашого мислення і волі, як здатність піднятися над чуттєвою обмеженістю власної природи і послуговуватися законами “чистого духу”.

Німецькі романтики в обґрунтуванні естетичних принципів художньої творчості спираються на ідею піднесеного. Новаліс (Ф. Гарденберг), розглядаючи поезію як “перетворення зовнішніх речей на думки”, пише: “Завдяки

тому, що я надаю нижчому — вищого сенсу, звичайному — втаємничості, відомому — вартості невідомого, кінцевому — видимості безмежного, — я романтизую його” [10, с. 66].

В “Естетиці” В. Гегеля піднесене характеризується з огляду його об’єктивних якостей як величне, виражене у мистецтві засобами символічної художньої мови. Воно відповідає світобаченню народів і пов’язується з їх віруваннями. Ф. Ніцше (“Народження трагедії”) афористично визначає піднесене як “художнє подолання жажливого”.

Піднесене — це найбільш адекватний, естетичний спосіб втілення сутності людського духу в символічно-образній тканині культури. Семантична функція піднесеного — відображення розумності людської природи у культурних феноменах, що уособлюють її вищість над природністю як такою (фізичною природою) шляхом творення символів піднесеності світу людської (духовної) життєвості. Дух закріплює свою піднесеність в ідеальних формах, де він вільно розгортається повнотою своїх уявлень про світобудову, людські стосунки, відносини з природним світом тощо. Символічно-знакова система (художня мова мистецтв: архітектура, скульптура, живопис, музика, поезія) формують піднесений ідеальний простір, що постає організуючою силою свідомості як цілісності.

Способом існування (виокремленість з безпосередніх практичних потреб) художні форми засвідчують свою цінність саме як найбільш відповідні для вільного розгортання духу по вертикалі та горизонталі стосунків — його піднесеність над повсякденним і минулим. Знаменно, що вже в архаїчних культурах формується картина світу, де ієрархія структур постає у вигляді опозиційного ряду “Космос — Хаос”, де Космос означає впорядкованість, тобто піднесеність над Хаосом. Але така опозиція не усуває інших видів поділу. Космос поділений на два світи: світ людський (профаний) і світ вищий (сакральний). Піднесений над землею світ (першопредки, герої, боги) постає *ідеальною моделлю*, задаючи всі *виміри реальному світу*. Однак протиставлення піднесеного і профанного не є абсолютним, оскільки у такому разі втрачається вся структурованість. Тому “царству небесному” опозиціонує “царство земне”. Щоб перше могло управляти другим, потрібні точки їх дотику, місця, де “небо зустрічається зі землею”, та предмети, дії і стани, які одночасно належать обом світам (дерево, гора). Вони створюють “літургійний простір” — аналог “небесної країни”. В ньому розгортається ритуальне дійство та ритуальний час. Учасники дійства переступають межу протиставлення земного і небесного, здобуваючи знання норм і взірців, що зберігаються у сакральному просторі. На землі створюються “предмети-медіатори” — відповідники, що відображають модель Космосу (святинища, храми), знесені у просторі, наближеному до сакрального (Гора).

Становлення міста як культурної форми — піднесення його над простором поза ним і розміщення “у центрі світу” — це творення образу піднесеності культури (організації) над природним простором (Космосу над Хаосом). Місто — модель Космосу — окреслює межі світів і організує своєю упорядкованістю дух, підносячи його на вертикаль, на вищі щаблі [8, с. 91]. Показовим

прикладом символічно-знакової природи піднесеного є образ хреста. Це символ руйнування гармонійної рівноваги світу. Вістря його змістилося з центра до гори. Це символ того, що людина позиціонує себе не в центрі світу, а спрямована на його вершину — до неба. Горизонталь вістря стає підпертям. Труднощі сходження по вертикалі роблять хрест символом страждань.

До модифікацій категорії піднесеного І. Кант відносить *ентузіазм*, визнаючи його як ідею доброго, поєднану з афектом: естетично ентузіазм піднесений, оскільки є напругою сил через посередництво ідеї. Модифікацією піднесеного (а також прекрасного та трагічного) є категорія *героїчного*. Як ми зауважували, перехід від прекрасного до піднесеного передбачає *піднесеність характеру*, зумовлену моральною визначеністю ідеї, що уособлює всезагальність, масштабність, яка перевершує міру (ідею прекрасного) і спрямовує розгортання відношення у нову якість. Водночас героїчне є категорією, що створює підстави для переходу від піднесеного до трагічного: неможливість втілення моральної ідеї в повному обсязі зумовлює трагізм особистості — суб'єкта діяльності. Естетичне переживання трагедії героя — катарсис.

Отже, піднесене — категорія, що уособлює творчу природу людини як її сутнісну визначеність. У естетично-піднесеному дух об'єктивує свою творчу сутність у символічно-семантичній та символічно-знаковій мові.

11.4. Категорія “трагічне”: історія становлення. Діалектика трагічного і героїчного

Трагічне (від грец. *tragikos* — властивий трагедії) — естетична категорія, що виражає діалектику свободи і необхідності у формі гострих життєвих суперечностей (колізій), здатних призводити до загибелі носіїв морально виправданої, а отже, всезагально цінної мети. Не всякі важкі випробування, не будь-який досвід, що набувається у важких випробуваннях, надає трагічному естетичної визначеності. Такого змісту воно набуває за умови, що потреба має *морально цінний* зміст, тобто містить у собі *ідею всезагального*. Лише за такої умови збагачується та вдосконалюється досвід людства та закріплюється естетичне ставлення до суб'єкта, з образом якого асоціюється цей зміст.

Своєрідність трагічного як типу відношення у тому, що *шляхи та засоби* утвердження морально цінного особа має *віднайти у собі*. Складність останнього зумовлена тим, що знання шляхів до добра не дано апріорі (апріорі дана ідея добра). На шляху втілення особисто бажаного у формах несуперечливості його всезагальному (ідея людяності) особа входить у поле трагічних суперечностей. Оскільки вона рухається у відносинах ще не торованими шляхами, процес індивідуалізації духовного досвіду набуває діалектично суперечливого характеру: виникають ситуації невідповідності мети і засобів. Об'єктивна необхідність виходу за межі наявного досвіду створює ситуацію духовної напруги, адже особа повстала проти “порядку світу” — наявного стану стосунків та усталених уявлень про цінності життя.

Діяльність трагічної особистості розгортається як діалектична єдність свободи і необхідності, можливості й дійсності. Ідея необхідності, концентруючись у світі суб'єкта воління та реалізуючись як свобода волі, розсуває межі уявлень про можливості людини протистояти обставинам. Якщо, реалізуючи необхідне, особа не завжди віднаходить адекватні шляхи утвердження його цінності й доходить усвідомлення їх невідповідності та здатна взяти на себе відповідальність за мимовільні провини і незумисні злочини, вона — *героїчна* особистість, доля якої *трагічна*. Це трагізм, що *об'єктивно зумовлений* виходом за межі наявного стану відносин, які стали гальмівними для самоздійснення особи. Всезагальна цінність її досвіду полягає у діяльності, що зрештою утверджує мораль як основу людського життя.

Процес творення нового змісту досвіду здійснюється через *конфлікт*, що набуває характеру необхідності не лише для суб'єкта активності, але і для суспільного цілого, яке виступає *антагоністом активності*, загрозливою для наявних стосунків. Вони сприймаються як запорука певної стабільності, адже при всій своїй суперечливості, що відкрилася трагічній особистості, вони містять у собі риси всезагального (набутий спільнотою і утримуваний нею досвід відносин), а відтак усвідомлюються як розумно-необхідні. Загроза для них, створена трагічною особистістю, — суб'єктом активності, зумовлює особливу напругу конфлікту.

Для трагічного характерна ситуація, коли *кожна сторона*, що вступає у конфлікт, має *морально виправдані мотиви*. Трагічний герой, рухаючись через суперечності, в тому числі через конфлікт із собою (караючи себе за прорахунки на шляху творення досвіду та за мимовільні помилки і навіть злочини), зрештою здобуває якщо не визнання, то співчуття загалу. Тим самим утверджується цінність досвіду, який відкрився моральною виправданістю, та цінність особи, здатної торувати незвідані шляхи, розширюючи наявний досвід стосунків. Сказане пояснює смисл трагічного, як *трагізм обставин*, що внаслідок їх діалектично суперечливого розгортання прирікають особистість на тяжкі випробування і навіть смерть. Оскільки людство впродовж історії рухається через трагічні суперечності між метою і засобами (невідповідність ідеї та образу) у процесі творення нового рівня духовного досвіду, правомірно говорити про *трагізм як стан буття людства*. Однак справжньою підставою для трагічного, як було зазначено, є не фатальний збіг обставин, а *характер* особистості. Його естетична визначеність у тому, що це *героїчний* характер, послідовний вияв якого спричиняє трагічну долю особистості. Воля до здійснення морально виправданої мети змушує йти назустріч долі, не відступати перед випробуваннями. Чи не найскладнішим з них є нерозуміння і осуд середовища. Тому трагічні особистості є носіями “великих характерів” (Г. Гегель), завдяки яким здійснюється історичний поступ людства. Перетворення конфлікту на непримиренний засвідчує *цінність образу відношення*, яким надихається кожна зі сторін конфлікту. Наголосимо, що трагічний конфлікт є *естетично цінним* як спосіб апробації стосунків, а відтак — як джерело духовного поступу людства.

Розглянуті закономірності становлення нового рівня духовного досвіду (через трагічний конфлікт) відображають діалектичний характер його змісту як єдності *всезагального* (набутого та закріпленого людством) та *особливого* (досвід суб'єктів творчості), що відкриває нові горизонти поступу людства. Трагізм долі героя свідчить про цінність його особистості й завдяки цьому закріплює у досвіді загалу розуміння змісту його діяльності, створюючи духовні зв'язки з ним. Людські спільноти асоціюють себе як цілісність через образи своїх героїв.

Трагічне як естетична цілісність розкривається у *драматичній дії*. В ній *діяльність* героя розгортається як *процес*, пояснюючи естетичну визначеність мети. В її реалізації виявляються такі якості особи, як воля та характер. Вони спонукають шукати істину в найскладніших випробуваннях долі. Діяльність творення стосунків у трагічних суперечностях життя — архетипний образ естетичного ставлення особи до суспільства, творцем досконалості якого вона постає. Особистість є реальним уособленням всього багатства можливостей щодо утвердження досконалості відносин зі світом, опертих на моральність мети.

У діалектиці сталого і змінного, що характерна для трагічної колізії, здійснюється ідея упорядкованості життя як процесу його поступу на шляху вдосконалення. У давньогрецькій міфології ідея всезагальної впорядкованості життя визначається на основі поняття долі. Мойри — богині долі, опікуючись Всесвітом, дбають не лише про порядок людського життя, але мають владу навіть над долями богів. Адже і для них життя створює небезпеки. Скажімо, конфлікт Прометея з богами на захист людей загрожує владі богів Олімпу, тобто усталеному порядку світу. Суть порядку в тому, що боги мають жити, усвідомлюючи необхідність давати життя іншим (людям) та поступаючись, до певної міри, своєю абсолютною свободою (міра тут — відмінне між богами і людьми у стосунках взаємної зобов'язаності: люди шанують богів і дотримуються їхніх законів; боги — створюють закони і контролюють їх дотримання). Однак подвиг титана, що (у міфі) здобув прощення Зевса, є свідченням визнання можливості змін, що спрямовують відносини у нову якість. Лише у новітній час, у культурі модерну, подвиг титана вважається даремним. У "Притчі про Прометея" Ф. Кафки вихід з естетичного поля взаємин відображений як руйнування всезагальності зв'язків і спустошення життя, в якому втрачено духовну визначеність (моральність) відносин. Подвиг Прометея, констатує письменник, забутий всіма.

Усвідомлення трагізму людської долі, що перебуває у світі зруйнованих моральних зв'язків, визначило естетичний спосіб його подолання у культурі християнства: у формі часткового зменшення трагізму шляхом звільнення людини від "первородного гріха". Його, згідно з ідеєю християнства, взяв на себе Бог (Син) і, спокутуючи гріхи людства, зазнав страждань та смерті (з подальшим Воскресінням).

Отже, трагічний конфлікт естетично цінний як спосіб апробації стосунків, а відтак — як джерело духовного поступу людства. Суб'єкт трагічного — осо-

бистість, що вирізняється потребою апробації стосунків через випробування у змаганні з долею.

Естетичні характеристики трагічного вперше в історії естетики осмислив Арістотель на основі аналізу трагедії як різновиду духовного досвіду, закріпленого особливим естетично визначеним способом — у мистецтві трагедії, тобто не відчужено від сутнісних виявів феномену трагізму. Дефініція трагедії, згідно з Арістотелем, — це “відтворення... важливої й закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [1, с. 47]. Філософ наголошує на принциповості духовної позиції дійових осіб трагедії, цінність дії яких визначається якостями мислення та характеру. Щастя і нещастя наявні у дії, й *мета трагедії — дії людей*, а не їхні характери. *Дії та фабула* визначаються як основа трагедії. Не менш важливим у трагедії є *мислення*, тобто *ідея*, якою надихаються герої. Зрештою, наголошується на естетичній виразності трагедії як естетичної форми: художній красі вислову, музичній композиції, сценічному оформленні.

До важливих естетичних характеристик трагедії належить її здатність викликати “жаль і жах”, завдяки трагічному перебігу подій. Арістотель конкретизує особливості трагічного характеру з огляду його моральної визначеності. Філософ пояснює, чому він не має бути ні надто хорошим, ні надто поганим, адже трагічним є той, “хто, не вирізняючись ні чеснотою, ні справедливістю, впадає в нещастя не через свою нікчемність і мерзенність, а через якусь помилку, тоді як раніше був у великій пошані й щасті” [1, с. 58].

Основна *вимога до характерів* у трагедії — “щоби вони були гідні”. Сенса поняття “гідний характер” полягає, згідно з Арістотелем, по-перше, у схильності до чогось; по-друге, в тому, що ця *схильність має бути гідна*, тоді і характер гідний. Центральне спрямування трагедії — творення співчуття внаслідок несподіваного перебігу жахливих подій як наслідку непорозуміння: “...поет через художнє відтворення повинен давати насолоду, всупереч переживанням співчуття і жаху”. Катарсична дія трагедії (духовне очищення через співстраждання) зумовлена *активним* переживанням трагічного перебігу подій і завдяки цьому творенням досвіду долаання непорозумінь життя та спокути незумисних злочинів. Культура співпереживання у формі усвідомленої цінності людяності відносин можлива завдяки естетично виразній дії трагедії.

Теорія трагічного у категоріальному її значенні та естетичні особливості трагедії як жанру драматургії, осмислені Арістотелем, у подальшому застосовувались як вихідні для розгортання або спростування окремих положень великого Стагірита. Нагадаємо, що Августин у “Сповіді” виражає несхвалення сценічного мистецтва та ставить під сумнів цінність співстраждання героям трагедії, хоча і не заперечує її емоційного впливу на глядача у вигляді страху і співчуття. В естетиці Просвітителів теорії трагічного приділяється особлива увага, позаяк у театральному мистецтві вони вбачали школу морального виховання. Вольтер у низці статей, присвячених теорії трагедії та аналізу

драматургії й театру, дотримується ідеї очисного впливу трагічного на почуття, що вбирають живу картину людських пристрастей. Порівнюючи античну трагедію з французькою доби класицизму та періоду Просвітництва, Вольтер наголошує на поглибленні тематики трагедій та наближенні їх до життя: “Ми замінили грецьку легенду історією. У наших театрах усталились політика, честолюбство, ревності, пристрасті любові” [4, с. 106]. Аналізуються також інші здобутки французької драматургії, порівняно з давньогрецькою, відображення зрослого рівня драматургії та урізноманітнення подій у трагедії нового часу. В естетиці Д. Дідро сформульована ідея *драми* як жанру, проміжного між трагедією і комедією, та визначені естетичні особливості драматичного мистецтва. Г. Лессінг (“Гамбурзька драматургія”) наводить обґрунтування концепції трагічного страху та співстраждання з огляду їх морально-очисного впливу.

У статті “Про піднесене” Ф. Шіллер розглядає особливості морально піднесеного характеру, що за своїми рисами найбільш споріднений з трагічним. Філософ наголошує, що схильність до моральності наявна не лише в раціоналістичній природі людини, може бути розвинута не лише за допомогою розсудку, але можлива також завдяки чуттєво-розумній (людській) естетичній здатності, яка “може збуджуватися певними чуттєвими предметами й через очищення людських почуттів набувати здатності до ідеального злету душі” [25, с. 228]. Піднесене — сфера, де діють шляхетні характери, що благотворно впливають на моральність людини. У праці “Про трагічне мистецтво” предметом аналізу є суб’єктивні передумови трагічного конфлікту. Філософ вбачає їх у конфлікті розумної (моральної) і чуттєвої природи людини. Йому належить формулювання трьох основних підстав “трагічних емоцій” (тобто здатності співпереживання). По-перше, предмет нашого співчуття має бути споріднений з нами, а дія, що зумовлює співчуття, має бути моральною, тобто вільною. По-друге, страждання, його джерело та рівень мають бути повідомлені нам у вигляді взаємопов’язаних подій. По-третє, страждання має бути чуттєво відтворене — безпосередньо представлене у вигляді дії. Всі ці якості поєднуються у трагедії [24, с. 58].

Діалектичне розуміння сутності трагічного розкрила німецька класична естетика. Ф. Шеллінг у “Філософії мистецтва”, аналізуючи основні ідеї “Поетики” Арістотеля, говорить про об’єктивні підстави трагічного, тобто ті обставини, які зумовлюють розгортання конфлікту саме в трагічний. Нещастя “зовнішнього характеру”, наголошує філософ, не створюють істинно трагічної суперечності. Адже особа має бути вище зовнішнього нещастя, інакше вона гідна зневаги. Не можна також сприймати особу, котра долає перешкоди суто фізичними зусиллями, як трагічну, “відтак сутність трагедії полягає в дійсній боротьбі свободи в суб’єкті й необхідності об’єктивного (курсив авт. — В. М.)” [21, с. 400].

Не менш важливою умовою трагічного є *необхідність* трагічної провини особи, що була не наслідком помилки, а виявленням волі року чи помсти богів. Тобто боротьба свободи з необхідністю дійсно має місце там, де необхідність

долає волю і свобода виборюється в її справжній сфері. Такою сферою є *свобода духу*. Вища думка грецької трагедії й вища перемога свободи полягає у тому, щоб “добровільно нести покарання за неминучий злочин (воля року. — В. М.), щоби втратою власної свободи довести саме цю свободу і загинути, виявляючи свою свобідну волю” [21, с. 403]. Ця особливість грецької трагедії визначає її гармонійний характер, залишаючи людей не розтятими, а зціленими та очищеними, як висловився Арістотель. Ф. Шеллінг розкриває своєрідність вияву в трагічному діалектики свободи і необхідності — їхню *всепроникність*: “Свобода як винятково особливе (свобода духу особистості. — В. М.) не може бути сталою; така сталість можлива лише настільки, наскільки вона себе підносить до всезагальності й, піднявшись таким чином вище наслідків провини, вступає у союз із необхідністю; а оскільки вона не може уникнути неминучого, то його дії вона себе добровільно підпорядковує”. Лише це і варто вважати справді *трагічним* елементом у трагедії.

Моральною основою трагічного є “шляхетність характерів”. Вони визначають цілком моральний характер трагедії, що базується на моральності вищого рівня.

Грецька трагедія утверджувала свободу як вищу цінність, що виявляється у добровільному покаранні героєм себе за злочини, не ним свідомо і зумисно здійснені, а визначені для нього долею, роком. Констатуючи цю особливість грецької трагедії, Ф. Шеллінг стверджує, що герой мав протидіяти року, інакше не було би боротьби, не було б виявлення свободи. Герой мав опинитися переможеним у тому, що підпорядковано необхідності, тобто об’єктивному перебігу подій. Але, не бажаючи припустити, щоб необхідність виявилася переможницею, герой добровільно спокутує наперед визначену долю провини і тим самим підноситься над необхідністю, перемагає долю. Дух засвідчує свою нескореність. Отже, дія в трагедії має бути завершена не лише зовні (перебіг подій), а й внутрішньо, в душі, адже її “внутрішнє збурення” є власне те, у чому полягає трагедія. Будь-які зовнішні чинники, задіяні у розв’язання трагічної колізії, лише зруйнують велич подій і трагічного характеру, адже “тягар справжньої долі не можна нічим пом’якшити, окрім величі, добровільного прийняття і душевної висоти”. Трактатування Ф. Шеллінгом сутності античної трагедії у діалектиці свободи і необхідності постає *методологією* естетичного аналізу категорії трагічного.

Г. Гегель у тлумаченні змісту та сутності трагічного певним чином наслідує ідеї Ф. Шеллінга, зокрема щодо характеру героя та мети його діяльності, яка неодмінно має носити *моральне* спрямування, щоби трагічне набуло естетичної визначеності. Остання пов’язана зі субстанційними цілями та ідеалами. Трагічні герої — це не лише яскраві й сильні особистості, а й носії субстанційних сил, здатні реалізувати *об’єктивно необхідне*. Лише за таких умов, завдяки своєму вільному волевиявленню, вони можуть постати трагічними героями. Г. Гегель виводить трагічні колізії поза межі впливу трансцендентних сил (доля, рок), пов’язуючи зміст конфлікту з подіями *людського життя*: сімейною любов’ю, державним життям, патріотизмом громадян,

волею владарів [6, т. 3, с. 574]. Трагічні характери розглядаються як уособлення однієї сили, що зосередилася на певній ділянці життєвого змісту. Вона відповідає індивідуальності саме цього характеру і він готовий стати на її захист. Трагічний конфлікт характеризується в його визначеності залежно від моральності мети, що скеровує людські вчинки і відкривається своєю моральною спрямованістю в дії.

У контексті реальних історичних потреб, за Г. Гегелем, можуть стикатися різні моральні сили і різні характери. Адже покликані до діяльного виявлення, сповнені пафосу, вони можуть виступати один проти одного. Початковий трагізм такої колізії полягає у тому, що “обидві сторони протилежності, взяті окремо, *виправдані*, однак досягнути істинного позитивного сенсу своїх цілей і характерів вони можуть, лише заперечуючи іншу настільки ж правомірну силу і *порушуючи* її цілісність, а тому вони такою ж мірою виявляються *винними* саме завдяки своїй моральності” [6, т. 3, с. 575—576]. Розширення меж трагічного конфлікту поєднане у Г. Гегеля з естетичною визначеністю способу досягнення змісту мети. Істинна субстанційність, яка має набути реальності, це не боротьба виокремленостей, хоча б вона і мала певне виправдання. “У трагічному наслідку, — наголошує Г. Гегель, — усувається лише *однобічна* виокремленість, що не зуміла злитися в гармонію і тепер у трагізмі своєї дії прирікає себе на загибель в усій своїй повноті, якщо тільки вона не може поступитися собою і своїм наміром, або ж якщо вона здатна на це, змушена відмовитись від досягнення своєї мети” [6, т. 3, с. 576—577]. Отже, трагічний герой — особистість, що реалізує цілі всезагального як необхідні й значущі.

Приєднуючись до ідей Арістотеля, Г. Гегель говорить про збуджувальну й очисну силу страху і співстраждання. Справжнє співстраждання — це співпереживання моральної виправданості страждальника з усім позитивним та субстанційним, що наявне в ньому. Г. Гегель уперше *диференціює* поняття “співстраждання”. Перший його вид — це співпереживання розчуленості, співпереживання нещастям інших людей, що відчуваються як дещо кінцеве і негативне. Великі й шляхетні характери не потребують такого співчуття, воно для них принизливе. *Співстраждання великим характерам* — це подолання звичайного страху і, через трагічне співпереживання, піднесення почуття до *примирення*. Трагедія викликає його своєю одвічною спрямованістю на справедливість.

Інше розуміння трагічного обґрунтоване в естетиці Ф. Ніцше та А. Шопенгауера. Його характерними рисами є суб’єктивізм та історичний песимізм. Сліпа стихійна воля тлумачиться А. Шопенгауером як підстава і причина трагедії, народжуючи зневіру в життя. Естетика трагедії у філософії Ф. Ніцше детально розглянута в лекції восьмій (параграф третій). Нагадаємо лише, що, згідно з Ф. Ніцше, підстави для оптимізму давній грек здобував у тих земних, життєдайних силах, втіленням яких були хори сатирів. “Метафізична втіха, з якою... нас полишає всяка істинна трагедія, то втіха, що життя в основі речей, незважаючи на всю зміну явищ, непорушно могутнє і радісне”.

Мистецтво — аполлонове начало, відображаючи духовну невинищуваність життя, створює підстави для зв'язку двох начал буття: духовного (мистецтво) і тілесного, аполлонівського і діонісійського [15, с. 82]. У такий спосіб до певної міри усувається основне джерело трагізму: усвідомлення скінченності людського життя.

Посткласична естетика не запропонувала нового бачення трагічного, так само як і не спромоглася поглибити надбання попередників. Вона зазвичай констатує суперечність між свободою дій особистості та необхідністю, що зумовлює трагічну провину суб'єкта і прирікає його на відчуження від себе та інших (Сартр, Камю). До того ж, у системі відчуженості стосунків нездатність людей до моральних взаємодій робить зайвим моральне самозречення, переводить його в ранг абсурдних вчинків. Тому трагічне як естетично визначене явище духовного досвіду зазнає руйнації. Б. Брехт запроваджує нове поняття “очуження” щодо епічного театру на противагу драматичному “аристотелевому”. В основу його покладено ідею відстороненості почуттів для логічного аналізу сценічних подій. У такий спосіб відкривається провокативний характер дійсності, що приховує, маскує істину про себе подобою добра і шляхетності. Піднесення над подобою, що відбувається завдяки мистецтву, потребує відповідної духовної позиції глядача для осмислення істини, відкритої мистецтвом.

Трагічне як тип *духовного досвіду* історично формувалося, розгортаючись навколо трагічного конфлікту життя і смерті. У міфології відображено діалектику смерті й безсмертя природного життя і людини (як його невід'ємної складової) в образах померлих і воскреслих богів. У епосі естетична визначеність образу відносин всезагального й особливого відображена як духовна єдність народу зі своїми героями. Уособлюючи всезагальне у досвіді та стосунках зі суспільним цілим, вони утверджують невмирущість життя. Завдяки героям народ існує як морально визначена цілісність, а завдяки народу герой існує як носій і виразник його духу, надій і потреб. Такий зв'язок в історичному досвіді людства осмислюється як реальність творення людяності життя у процесі історії, сповненої випробувань для активно діючої особистості.

Культура давніх греків, починаючи зі VI ст. до н. е., зафіксувала трагічне як естетичний феномен у вигляді виокремлення у дійстві обох сторін відношення “актор — хор”, згодом “актори — глядачі”, тобто ті, що співпереживають, і ті, хто діє. Спільність співпереживання формується у реагуванні хору на події. Активність співпереживання, виражена у дифірамбах на честь Діоніса, свідчить про загальну об'єднаність почуттів. Трагедія віддзеркалює функцію збереження цілісності (невмирущості) родового життя, що уособлене в постаті Діоніса. Водночас у феномені співпереживання трагічному герою відображено сприйняття досвіду, що індивідуалізує і збагачує досвід родового, народного (хорового) життя. Лише з часів Платона відстежується тенденція розділення двох реальностей: життя, що розглядається як процес його здійснення, і його художнє відтворення. Участь у практичному житті Платон вважав

основою його зміцнення, мистецтво ж розглядав як явище творення ілюзій, небезпечних для життя.

Отже, розгортання естетичних принципів трагічного виявляє діалектичну єдність родового та індивідуального аспектів людського життя у формі діалогу. На відміну від *стихийно-природного* (діонісійського) його типу, аполлонівське начало виражає гармонію як наслідок *свідомого творення* життя у доланні його суперечностей. Естетичні якості трагічно визначаються такими особливостями: по-перше, естетичною визначеністю характеру, який виявляється як шляхетний і непохитний — героїчний. По-друге, змістом та характером розгортання конфлікту: в ньому завжди постають і вирішуються сутнісні проблеми людського життя. По-третє, непримиренністю конфлікту за його моральної визначеності, що слугує підставою духовного єднання з героєм у події співпереживання. По-четверте, трагічне у моменті зречення героєм власної тілесності містить естетичний принцип ставлення до життя як *духовної цілісності*, що постає визначальною щодо поняття “людина”.

11.5. Категорія “комічне”: сутність, змістовність форм. Естетична міра комічного

Внутрішні взаємозв’язки категорій естетики набувають завершення у комічному, оскільки воно фіксує відсутність у явищах духовних підстав для піднесення та утвердження ідеї в образі. Категорія “комічне” відображає суперечності життя у формі естетичного піднесення над негативними його проявами та долання вад його носіїв *сміхом*. Сприймання явищ як комічних зумовлене такою їх внутрішньою суперечністю, за якої духовна обмеженість прагне маскуватися зовні ефектною формою. В історії естетичної думки комічне характеризується як наслідок суперечності потворного — прекрасному (Арістотель), низького — піднесеному (І. Кант), хибного — значущому (Г. Гегель), нікчемного — великому (Ліппс) тощо. Видається, що найбільш чітко визначення комічного належить М. Чернишевському. В дисертації “Естетичні відношення мистецтва до дійсності” філософ пише: комічне — “внутрішня пустота і нікчемність, що прикривається зовнішністю, яка претендує на зміст і реальне значення” [20, с. 97]. У такий спосіб він розширює визначення німецького філософа, учня Г. Гегеля, Ф.-Т. Фішера (“Естетика, або наука про прекрасне”), який пише: “Комічне — це перевага образу над ідеєю”.

Початки розробки естетики комічного належать Платону (трактати “Філеб”, “Бенкет”) та Арістотелю (“Поетика”). У Давньому Римі дослідником комічного був Цицерон (“Про оратора”, “Про обов’язки”). У добу Середньовіччя сміх перебуває поза межами офіційних сфер ідеології. Раннє християнство засуджує сміх (Тертуліан, Кіпріан, Іоанн Златоуст, Климент Александрійський), вважаючи, що християнству подобає лише серйозність. Розвиток жанру комедії у добу Відродження, а також переклад “Поетики” Арістотеля

сприяли інтересу до теорії комічного (трактати Маджи “Про комічне”, “Міркування про трагедію і комедію”). Питань комічного торкаються у своїх працях Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс, Д. Юм у зв’язку з дослідженням природи афектів. Відмінності високого стилю (трагедія) та низького (комедія) розкриті у трактатах Буало “Про поетичне мистецтво” та Дюбо “Критичні міркування щодо поезії й живопису”. Теорія комічного набуває всебічного осмислення в естетиці Просвітництва (Шефтсбері, Дідро, Лессінг, Вольтер) та романтизму (Шеллінг, Жан-Поль, Кант, Шлегель, Гегель, Гейне). Теорії сміху присвячені праці А. Бергсона “Про сміх”, З. Фрейда “Дотепність та її відношення до безсвідомого”.

Естетична теорія розкрила виразність самовияву комічних явищ, наголосивши, що вона *негативна*. Формою естетичної реакції на обмеженість їх змісту є *сміх*. Сміхова реакція на негативне — спосіб творення відстані між ним і духовною позицією суб’єкта відношення. Тому сміх над негативним має катарсичну дію. Його мета — загострити увагу на недоліках, суперечностях та кричущих вадах явища. Засобами сміху негативне відкривається настільки яскраво, що його вади стають очевидними і маскувати їх стає надзвичайно складно. Сміх є своєрідним “лікарем” життя: ефект катарсису має очисну дію, звільняючи свідомість від тягаря негативних виявів життя, що народжують відчуття безвиході. Скидаючи з п’єдесталу явища та осіб, що посіли його безпідставно, сміх розвінчує удавані цінності, формуючи натомість естетично виважений свідомий підхід до дійсності. Сміхова реакція на негативне означає, що особа не розчинилася у негативному, не сприйняла його, а піднеслася над ним і з позицій вищості сміхом реагує на негативне. Багатство естетичних якостей дійсності відображається в амбівалентності сприйняття їх суб’єктом. На естетично визначеному спрямуванні сміху як важливого джерела боротьби за досконалість наголошував М. Гоголь. Він зазначав: “Сміху боїться і останній негідник, до усього байдужий, боїться навіть той, хто нічого не боїться. Значить він служить добрій справі” [7, с. 135].

Зауважимо, що сміхова реакція не поширюється на фізичні вади людини — на людську біду. Моральне почуття накладає *заборони* на негативну реакцію і переводить її в духовну взаємодію — щире співчуття. Вболівання, прагнення допомогти — це естетичне реагування на названі явища. Більш того, якщо особа, незважаючи на фізичну неміч, каліцтво, не скорилася обставинам і живе духовно багатим життям, наше реагування набуває характеру піднесеного схиляння перед силою волі, мужністю.

Виборювання поля краси і добра естетично визначеними засобами означає витіснення сміхом злого й антиестетичного, тобто має морально виважений характер. Комічне виявляє слабкі сторони явищ і в естетично визначений спосіб — з допомогою *адекватної* міри сміху — сприяє їх удосконаленню. Тобто, сміх не перешкоджає повному самодійсненню явища. Він ранить, часом дуже боляче, і цим допомагає подолати негативні прояви дійсності, негативні риси об’єкта. Якщо ж явище не здатне змінитися на краще, сміх

виявляє цю нездатність, тобто засвідчує естетичну вичерпність його якостей. Саме тому явища, що відживають, виявляють таку вразливість до сміху. Цінність сміху в цьому випадку — в його *очисній* дії.

У складних ситуаціях зіткнення старого і нового життєдайна сила сміху сприяє рішучому поступу в невідоме майбутнє. Сміх допомагає весело прощатися з минулим. Моральна виправданість сміху над застарілим зумовлена об'єктивними підставами: це сміх над намаганням явища визначати собою перебіг подій та слугувати моральним авторитетом. Комічний ефект виникає саме тоді, коли виявляється безпідставність претензій на значущість. Отже, сміх робить добру справу в усіх випадках, коли його метою є спростування удаваних цінностей і у такий спосіб звільнення свідомості для нового, більш досконалого в людських стосунках, у суспільному житті, духовному досвіді тощо. О. Фортова визначила ціннісне спрямування критичного ставлення до дійсності, характерне для комічного, як діалектичний процес: “Через знищення до творення — така функція комічного в розвитку людства” [19, с. 91].

Сміх — засіб зняття енергетичної напруги, спосіб порятунку від явищ, що лякають неминучістю і невідворотністю. Так, людство сміхом рятується від страху смерті: у культурі багатьох народів маски смерті є неодмінним атрибутом карнавального дійства. Народ як родові ціле демонструє свою невмирущість, висміюючи безсилля смерті здолати життя. З цього походить власне народній сміховій культурі оптимістичне, життєтвердне начало. Амбівалентність образу та оптимізм — естетичні характеристики народної сміхової культури — живляться *надособистісним* характером сміху. Сміхове бачення світу — не витвір окремої особистості, а виявлення загального сприйняття життя народним “хоровим” цілим. Упевненість у подоланні зла та наснагу протистояти йому народжує спільність почувань — адже сміється “весь світ”.

“Народна сміхова культура” — поняття, запроваджене М. Бахтіним для означення місця комічного у житті народу, постає виявом внутрішнього опору владній силі та примусу. Вчений наголошує на амбівалентності *народної сміхової культури*, тобто цілісності заперечно-стверджувального змісту сміху [2, с. 21]. Народна культура виробила масову — карнавальну форму вияву єдності почуття. Карнавал не знає поділу на глядачів і учасників. У масовому дійстві беруть участь усі, здобуваючи у такий спосіб відчуття всезагальної об'єднаності відношенням. За зовні веселими формами карнавал демонструє народну силу та духовні уподобання. Карнавал — одна зі стійких форм творення спорідненості почуттів, що склалася ще в часи Давнього Вавилону, пізніше поширилася на терени Римської імперії, згодом — у середньовічній Європі. Донині вона широко укорінена в культурі країн Латинської Америки, куди потрапила після відкриття Американського континенту європейцями.

Форми, в яких здійснювалося реагування на негативні явища, утворювали певний асоціативний ряд, тобто мали не прямий, а прихований характер. Відтак, естетичне реагування виникало як об'єктивний наслідок сприйняття *форми* прояву явища, і лише згодом, у процесі роздумів над формою, відкри-

вався прихований глибинний сміховий пласт змісту. Скажімо, скоморохи Київської Русі, блазні у царських і королівських палацах Європи мали привілей говорити правду, але лише у “блазнівській”, комічній (“необов’язковій”) формі. Соціальне становище цих людей (“позастанове”) мало свідчити, що вони говорять “ні від кого”, а тому сприймати їх слова не обов’язково, як і реагувати на них. Однак у таких “необов’язкових” формах прихований глибокий зміст, що відображав несприйняття насильства влади над людиною. Карнавальні, блазнівські форми — це ще і спосіб продукування спорідненості естетичного реагування на явища, які небезпечно виставляти у комічному світлі “від себе”, тобто надавати реагуванню індивідуалізованих форм. Але оскільки об’єктом сміху найчастіше були (і залишаються) сильні світу цього — правителі, можновладці, представники духовної та світської гілок влади, потрібна неабияка мужність, щоби бодай у такий спосіб виголосити правду. Сміхом заперечуються не соціальні структури як такі, а спроби влади вдатися до примусу, погроз, застрашування та насильства.

Сміх — один із вагомих естетично оформлених способів самовиразу, спрямованих на *власну особу*. Виявом вищої форми самоусвідомлення є здатність сміятися над собою. Піднятися до бачення власних недоліків, сміхом розвінчувати їх — це здатність, що потребує великої мужності й свідчить про справжню силу духу. Це означає, що особа усвідомила власні слабкості й піднеслася над ними, зробивши їх предметом сміху. Отже, внутрішньо вона вже подолала їх у собі.

Як неодноразово зазначали відомі теоретики естетики (Шіллер, Шеллінг, Гоголь, Белінський), уміння бачити недоліки у собі самому і сміятися над ними — вища форма естетичної освіченості. Йдеться не лише про певну особистість, а й про духовне здоров’я *народу*, здатного *сміятися над собою*. Ця проблема широко осмислена у цитованій праці М. Бахтіна, зокрема стосовно невмирущої сили народного життя. В епоху Середньовіччя народна сміхова культура виконувала роль своєрідного антипода героїко-трагічній традиції офіційної християнської культури. Остання, заперечуючи тілесне начало людини як гріховне, абсолютизувала цінність її духовного начала. Врівноважуючи однібічність такого розуміння, народ утверджував життєвість та її джерела як основу вічного відродження життя. Таку функцію зокрема виконує карнавальний сміх над матеріально-тілесним низом людини, його амбівалентністю, що є і поглинаючим, і народжуючим началом.

Ідея амбівалентності буття як становлення відтворюється у карнавальних дійствах у вигляді діалектики смерті й безсмертя, символами котрих слугують, скажімо, ножі, вбивство, вагітність, пологи, вогонь. Цій самій меті підпорядковані гротескові образи людського тіла [2, с. 274—275]. Щодо естетичної форми комічного та її духовної функції, М. Бахтін зауважує: “Сміх — не зовнішня, а суттєва внутрішня форма, котру не можна змінити на серйозну, не знищивши при цьому і не спотворивши самого змісту розкритої сміхом істини” [2, с. 105].

У добу Середньовіччя поширеними формами народної сміхової культури, окрім всенародного карнавального сміху, були фабльо (у Франції), шванки

(у Німеччині), фарс, тваринний епос (на Русі) та ін. Гостро-сатиричний зміст творів пом'якшували сміховою формою та традиційними прийомами висміювання. Професійне мистецтво створило багату сміхову культуру, надавши їй виявам градацій і нюансів у різних формах комічного — від найгостріших (сарказм, сатира) до доброзичливих (гумор, жарт) та “перехідної” (іронія).

З часів античності комічне ввійшло в сферу естетичного завдяки творчості Арістофана — видатного давньогрецького комедіографа. Він перший у світовій культурі ризикнув виставити у комічному світлі богів Олімпу (комедія “Хмари”). У новоевропейську культуру комічне потрапляє з доби Відродження, створюючи багату скарбницю художніх форм вияву сміхового бачення світу. До всесвітньо відомих майстрів сміху належать Дж. Бокаччо (Італія), У. фон Гуттен (Німеччина), Е. Роттердамський (Голландія), В. Шекспір (Англія), М. Сервантес (Іспанія), Ф. Рабле (Франція). Саме у творчості названих митців складаються естетичні форми комічного: сатира, сарказм, іронія, гумор, жарт. (Щоправда, вже Цицерон у трактаті “Про оратора” визначає такі види смішного, як дотепність, гумор, колючість, іронія). Окремі форми комічного збагачувалися та вдосконалювалися у післяренесансний період. Скажімо, у романтизмі одним з провідних художніх засобів виразу світовідчуття героя була романтична іронія. Великий внесок у мистецтво комічного та його естетику зробили представники німецького, англійського, американського романтизму (Гофман, Гейне, Байрон, Шеллі, По). Західноєвропейська та східнослов'янські культури збагатили художню практику та естетичну теорію гострими сатиричними формами завдяки творчості Дж. Свіфта (Англія), М. Салтикова-Щедріна (Росія), Т. Шевченка та М. Гоголя (Україна).

Комічне — одна з форм перебування людини у свободі. Це спосіб позбутися серйозності, що властива буденній свідомості, схильній зводити дріб'язкові цінності у ранг вищих, надавати їм глобального значення. Ф. Ніцше влучно визначив комічне як “художнє звільнення від огиди, що спричинена безглуздом” [15, с. 83].

Отже, основними формами комічного, що склалися в історичному досвіді реагування людства на негативні явища дійсності, є: сарказм, сатира, іронія, гумор, жарт. Вони є градацією здатності сміхової реакції на негативні явища.

Гумор — вид комічного, що відображає специфіку естетичного переживання суперечності предмета сприймання: у вигляді поєднання у відношенні серйозного і сміхового начал. Особливістю гумору є утвердження об'єкта небайдужості акцентом на духовній цінності його якостей. Невипадково частим предметом жартів є забудькуватість і неухважність талановитих та геніальних особистостей, зумовлена концентрацією уваги на суттєвому при ігноруванні другорядного та дріб'язкового — несуттєвих подробиць життя. Ситуації, що виникають при цьому, створюють ефект несподіванки, підсилюючи позитивну оцінку явища. Гумористичний сміх *доброзичливий*, а отже, не відсторонений від предмета а, навпаки, в основі своїй ствердний. Теорія гумору ґрунтовно розроблена в естетиці романтиків, зокрема, у праці Жан-Поля “Підготовча школа естетики”. Вона містить аналіз смішного, гумору, сатири, бурлеску, іронії.

Іронія — особливий вид комічного і категорія естетичного відношення, що відображає двоїстість смислу: видимого і прихованого. Це обернене відношення, в якому за зовні позитивною формою оцінки криється знущальний і викривально-заперечний зміст. Іронія укорінена в культурі з часів античності, але особливо широкого застосування набуває в добу Відродження у філософії гуманістів, згодом — у філософії та естетиці Просвітництва і романтизму. В естетиці К. Зольгера іронія трактується як центральний принцип творчості, що опосередковує всі складові художнього твору як цілісності, вибудовуючи їх згідно з ідеєю діалектичної єдності: реальність й ідеал, об'єктивне і суб'єктивне, матеріал й ідея тощо. Іронія розглядається також як властивість самого історичного буття та наслідків людських зусиль, що переводяться об'єктивною логікою розвитку явищ у свою протилежність.

Сатира (від лат. *satura* — мішанина) — гостра і знущальна форма емоційно-естетичного відношення, що заперечує саму сутність предмета висміювання, а отже, і його право на існування. Способом естетичного відношення є вияв внутрішньої нікчемності явища через загострення його вад, гіперболізацію (перебільшення), що акцентує риси недосконалості. Ідеал утверджується засобами сатири через викриття “антиідеалу”. Ефект вияву недосконалості засобами сатири настільки дієвий, що, як зазначав М. Чернишевський, “змушує публіку здригнутися, викликаючи відразу та гнів”. Сатира індивідуалізує предмет відношення, заглиблюючись у його зміст, щоб відкрити невідповідність образу та ідеї, профанацію ідеї в образі. Тому сатира має національний та історичний зміст, конкретну спрямованість на виявлення потворного, що прагне сховатися під маскою значущого і піднесеного. Особливої сили й естетичної виразності сатира набуває у добу критичного реалізму, хоча чудові її взірці наявні й у мистецтві Відродження (Роттердамський) та Просвітництва (Свіфт).

Сарказм (від грец. *sarkazmos* — рву м'ясо) — їдка і дошкульна іронія, що має на меті викриття явища через знущання над ним, не залишаючи жодних ілюзій щодо його якостей. Вона не лише боляче ранить, а й заперечує право явища на існування. Естетична форма, в якій здійснюється заперечення, посилений контраст між текстом і підтекстом, тим, що мається на увазі щодо сутності явища, і тим, як ця сутність відкривається у способах її вираження.

Отже, предметом комічного є явища потворного та низького, які перемагає сміх, зокрема такі його естетичні форми, як сатира та сарказм. Диференціація цих форм надзвичайно важлива з огляду *естетичної міри сміху*. Адже невідповідність міри здатна руйнувати духовно цінні явища. Відтак застосування *естетичної міри сміху* — необхідна умова естетично визначеного ставлення до явищ дійсності. Характер сміху задля збереження своєї естетичної визначеності має завжди утримувати *орієнтацію на ідею досконалості*, а відтак його міра має бути завжди детермінована рівнем негативності явища. Оскільки градація рис негативного в явищах надзвичайно широка, амплітуда естетичного реагування у формі комічного так само різноманітна. Це сміх від жартівливого, доброзичливого, схвального — гумористичного до гострого,

викривального, нищівного — сатиричного. Лише у такий спосіб, тобто через естетичну міру, сміх відкривається своєю моральною визначеністю і лише в такий спосіб здатний впливати на життя, тобто розширювати та вдосконалювати сферу естетичного.

Естетична міра сміху визначає також рівень спроможності явища до самовдосконалення: свідомого усунення рис, що дискредитують його, спричинюючи негативну реакцію на виявлену обмеженість. Відтак *моральну та естетичну максимум сміхової культури можна сформулювати так: сміятися над негативним потрібно і навіть необхідно, однак, міра сміху не повинна перевищувати негативні риси явищ, щоб не набути деструктивного, руйнівного характеру.*

Руйнуючи високе і духовно вартісне, сміх набуває цинічного, деструктивного характеру. Безпідставне глузування — велике зло, тому що руйнує духовні структури особистості, дезорієнтує її в житті, намагаючись підмінити високе і шляхетне низьким та потворним. Естетична міра сміху надзвичайно важлива у педагогічному процесі. Йдеться не лише про те, що жарт — чи не найбільш доречна та естетично оформлена реакція на можливу невідповідність поведінки учня ситуації шкільного життя. Він має значно вагоміший педагогічний ефект, адже відсутня повчальність, що створює дистанцію між вчителем та учнем. Окрім того, дотепний жарт — це об'ємна і одночасно оформлена в образ реакція, що, не принижуючи гідності учня, допомагає подивитися на свій учинок збоку і усвідомити його недоречності. Тобто, сміхова реакція у формі жарту діє більш переконливо і впливає значно ефективніше, задіюючи емоційну сферу винуватця створеної ситуації.

Зрозуміло, сміхова реакція виправдана, коли йдеться про недоречності поведінки, спричинені незнанням ситуації чи неповним володінням інформацією щодо неї. Однак вона недоречна і шкідлива, якщо має місце аморальність вчинку, цинізм суджень підлітка тощо. Сміх безсилий, коли до вчинку спонукає жорстокість, підступність, загроза честі чи життя інших. Наголосимо, що виховний вплив комічного справді ефективний лише у випадку, коли віднайдена естетично виважена форма застосування сміху. Він не повинен містити жодних зазіхань на честь і людську гідність особистості.

Добррозичливий сміх широко використовується як ефективний засіб перевірки міри цінності явища. Особистість, що рефлексує над собою, іноді сама у формі жарту зауважує перед собою та іншими свої слабкі місця і, жартуючи щодо цього, обеззброює своїх можливих опонентів, самостійно доходячи висновку про необхідність усунення зауважених негативних моментів.

Отже, комічне виявляє себе у системі естетичних категорій як відношення, що ефективно власними засобами реалізує ідею вдосконалення дійсності чи запереченням негативного у ній, чи акцентуванням на окремих її вадах, у такий спосіб сприяючи усуненню рис, що гальмують повноту естетичних виявів явищ. Сміхова реакція здатна також утверджувати естетичну цінність явищ, підкреслюючи схвальне ставлення до перемоги у них духовного, вічного над плинним, другорядним, несуттєвим.

Список літератури

1. *Аристотель*. Поэтика. — К.: Мистецтво, 1967.
2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Возрождения. — М.: Худ. лит., 1990.
3. *Берк Э.* Философские исследования о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. — М.: Искусство, 1979.
4. *Вольтер*. Эстетика. — М.: Искусство, 1974.
5. *Гегель Г. В. Ф.* Философия истории // Соч.: В 14 т. — М.; Л.: Соцэкгиз, 1935.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969—1971.
7. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. — М.: Искусство, 1951. — Т. 4.
8. *Долгий В., Левинсон А.* Архаическая культура и город // Вопр. философии. — 1971. — № 7.
9. *Эстетика* / За ред. Л. Т. Левчук. — К.: Вища шк., 2006.
10. *История эстетической мысли: В 5 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3.*
11. *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л.: ЛГУ, 1971.
12. *Кант И.* Критика способности суждения // Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.
13. *Лосев А.* История античной эстетики. Ранняя классика. — М.: Высш. шк., 1963.
14. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического: В 4 т. — М.: Прогресс, 1985.
15. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1.
16. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. — М.: Прогресс, 1986.
17. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. — С.-Пб.: Питер, 2000.
18. *Соловьев В.* Красота в природе // Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990.
19. *Фортова О.* Моральні проблеми художньої творчості. — К.: Мистецтво, 1977.
20. *Чернышевский Н.* Эстетические отношения искусства к действительности // Избр. эстетич. произведения. — М.: Искусство, 1974.
21. *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
22. *Шестаков В.* Эстетические категории: опыт систематического и исторического исследования. — М.: Искусство, 1983.
23. *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. — Л.: ЛГУ, 1991.
24. *Шиллер Ф.* Сочинения: В 7 т. — М.: Искусство, 1957. — Т. 6.
25. *Шиллер Ф.* Эстетика. — К.: Мистецтво, 1974.

Запитання для самоперевірки

1. *Визначте поняття “категорії естетики”, охарактеризуйте категорії естетичного відношення як систему.*
2. *Поясніть, у чому полягає творчий характер категоріального знання в естетиці.*
3. *Розкрийте діалектику індивідуального і всезагального у категоріях естетики.*
4. *Охарактеризуйте сутність категорії “прекрасне”. Поясніть діалектику об’єктивного і суб’єктивного у прекрасному.*
5. *Розкрийте зв’язок понять “ідея прекрасного” — “ідеальна міра прекрасного”.*
6. *Визначте якості природного світу, що утворюють його впорядкованість, об’єктивуючись у переживаючому відношенні до них у понятті “прекрасне”.*
7. *Поясніть зв’язок сутнісних виявів досконалого у природі та у формуючих уміннях людини.*
8. *Розкрийте зв’язок понять “естетична міра відношення” та “естетична міра” у художньому формуванні.*
9. *Розкрийте зв’язок прекрасного та потворного. Поясніть інтерес до потворного у культурі Новітнього часу.*
10. *Розкрийте зміст категорії “піднесене”. Визначіть відмінне поняття “прекрасне” — “піднесене”.*
11. *Розкрийте історію становлення теорії піднесеного в естетиці.*
12. *Охарактеризуйте відмінності переживання прекрасного і піднесеного. Поясніть поняття “математичне піднесене”, “динамічне піднесене”.*
13. *Дайте визначення категорії “трагічне”. Розкрийте діалектику характеру й обставин у трагічному.*
14. *Доведіть, що передумовою розгортання конфлікту в трагічний має бути героїчний характер.*
15. *Обґрунтуйте діалектику свободи і необхідності у трагічному (за Ф. Шеллінгом).*
16. *Поясніть феномен катарсису в естетичному переживанні трагічного.*
17. *Визначте зміст категорії “комічне”. Поясніть катарсичну (очисну) дію сміху в комічному.*
18. *Розкрийте естетичну цінність народної сміхової культури.*
19. *Назвіть та охарактеризуйте основні форми комічного.*
20. *Поясніть поняття “естетична міра комічного” та особливості його застосування.*

Тема 12

МИСТЕЦТВО ЯК ВИД ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТА ФОРМА СУСПІЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ

- 12.1. *Естетичні принципи аналізу мистецтва*
- 12.2. *Мистецтво у системі естетичної діяльності*
- 12.3. *Закономірності мистецтва як духовної діяльності*
- 12.4. *Генеza мистецтва*
- 12.5. *Мистецтво — форма суспільної свідомості*
- 12.6. *Мистецтво — специфічний вид духовного досвіду*

12.1. Естетичні принципи аналізу мистецтва

Мистецтво склалося у духовному досвіді людства як один зі специфічних його видів. Йому властиве цілісне, конкретно-чуттєве закріплення досвіду небайдужого ставлення людини до дійсності засобами *художньо-образної* мови. Предмет небайдужості здобуває виразну життєвість у специфічній художньо-формуючій діяльності. Здатність небайдужого ставлення суб'єкта та потреба надати предмету зображення виразної у собі життєвості *в художньому образі* мають самоцінний характер. У художньо-формуючій діяльності дух об'єктивує себе, набуває виразної життєвої повноти. Він організується та надихається на творення власного образу завдяки предмету небайдужості. Тому в мистецтві важить не те, *що зображено*, а те, *як зображено*, тобто наскільки дух сповнився здатності до вільного саморозгортання, надихаючись змістом предмета небайдужості. Виразні форми дійсності та небайдуже ставлення до них суб'єкта відношення утверджують свободу творчої взаємодії як вищу духовну цінність. Вона здобуває свій переконливий чуттєво осяжний вияв у досконалому художньому творі, що постає *внутрішньо життєвою* цілісністю. Мистецтво як суспільна цінність, як самоцінний вид діяльності та форма духовного досвіду утворює особливу *ідеальну реальність*. *Мистецтво — це специфічна форма суспільної свідомості та вид духовно-формуючої діяльності, що відображає дійсність у цілісних, конкретно-чуттєвих, художньо виразних формах згідно з ідеєю досконалості.*

У мовах різних народів поняття “мистецтво” має різні смислові нюанси. Скажімо, в українській воно похідне від слова “міт” (“міф”), що означає

“виразна розповідь про явище”. У російській поняття “искусство” походить від слова “искусно”, тобто акцентує на майстерності зображення. Англійський термін “art” означає майстерно зроблену річ, тому він уживаний у мові як для характеристики мистецтва, так і ремесла. Отже, у різних мовах значення поняття дуже близькі й засвідчують передусім здатність свідомості сформуватися у виразну цілісність та майстерно відобразити багатство нюансів життя духу, що втілив себе у предметах небайдужості.

Аналіз мистецтва як особливого *типу духовного досвіду*, відмінного від інших його видів, уперше здійснив Арістотель у відомій праці “Поетика”. Нагадаємо, що мистецтво філософ вирізняє як особливий вид духовного досвіду, порівняно з науковим знанням. Іншим важливим аспектом естетичного аналізу є осмислення мистецтва як особливого *виду формуючої діяльності*, що створює виразну за способом зображення та внутрішньо завершену за змістом логіку зображення подій, явищ, стосунків, відповідно з *ідеєю*. Сформульоване у філософії Платона поняття “ідея”, застосоване Арістотелем щодо мистецтва, дозволило визначити підстави його відмінності від інших типів досвіду. Ідея постає організуючим началом художньо-формууючої діяльності митця, адже збирає у виразне і гармонійне ціле все багатство способів її чуттєвого розгортання у предметах зображення, надаючи їм доцільної у собі життєвості в логіці твору як художнього цілого.

У подальшій історії естетики на підставі законів художнього формування в єдності ідеї та образу розглядається багатство формуючих можливостей духу, що закріплюється у цілісних, естетично виразних художніх формах. Ця проблема наріжна в естетиці пізнього еллінізму (Плотин). У середньовічній естетиці увага зосереджується на особливостях образної мови мистецтва, зокрема музики (Августин, Боецій) та живопису (Василій Великий). Предметом особливої уваги естетичної теорії у добу Відродження є мистецтво живопису (Альберті, Леонардо да Вінчі, Дюрер). Більш широкий аспект сутності мистецтва визначається як художнє відображення *ідеї краси*, зокрема в естетиці англійського емпіризму, філософії німецького та французького Просвітництва.

Якісно новий етап в осмисленні мистецтва як особливого виду духовного досвіду пов’язаний з працями видатних представників німецької класичної філософії. І. Кант уперше обґрунтував своєрідність мистецтва як сферу духовного досвіду, що утворює самоцінність вільного (практично незацікавленого) ставлення людини до світу. Потреба закріпити вільну взаємодію людини зі світом набуває у художній діяльності сенсу самоцінної. Всезагальним предметом небайдужості, як доводить І. Кант, є *прекрасне*. Воно подобається всім “без поняття”, адже в ньому всезагальне й особливе, мета і засіб, поняття і предмет розчиняються одне в одному. Отже, прекрасне у мистецтві є *чуттєвим виявом ідеї*. Особливе (образ) у ньому відповідне поняттю. У художньо прекрасному відчуття, переживання, схильність не лише підводяться під всезагальні категорії розсудку, але і настільки доцільно пов’язані зі всезагальним, що виявляються адекватними йому. Думка втілюється у художньо

прекрасному й існує в ньому *вільно*. Інакше кажучи, у мистецтві споглядання і почуття піднесені до всезагального, а думка розгортається навколо чуттєвих предметів небайдужості, не абстрагуючись від них, а радісно насолоджуючись багатством їх виявів. Наголосимо, що саме філософська теорія мистецтва завдяки працям І. Канта визначається як *методологія* естетичного аналізу мистецтва.

В естетиці Ф. Шеллінга (“Філософія мистецтва”) міститься теоретичне обґрунтування мистецтва як специфічного типу духовного досвіду. Філософ наголошує, що глибинне *розуміння* сутності мистецтва можливе лише за умови його філософського аналізу. Свідомість пересічного суб’єкта оцінного судження, що послуговується лише чуттєвими враженнями про явища, не здатна осягати твір як художню цілісність і з позицій всезагального відкривати глибинність виявів творчого духу митця, що розгортається своїм багатством у межах твору як естетично визначеної внутрішньої життєвості. Філософ переконливо доводить, що величезна кількість людей, зворушених, захоплених, натхненних твором, жодного разу не задавалися питанням: завдяки чому, якими засобами митцеві вдається оволодіти їх почуттями, зворушити до глибини душі. А тому їх почуття мають *пасивний* характер. Вони ніколи не замислюються, яким чином можна піднятися над ницими почуттями до більш високого, діяльного, тобто осмислюючого переживання мистецтва. Філософ категорично і слушно стверджує: “Той, хто не здатний піднятися до ідеї *цілого*, цілком не здатний мати судження ні про один із творів мистецтва” [13, с. 57]. Зауважимо, що йдеться про *істинність* судження, а не про випадковість його. Тому Ф. Шеллінг акцентує на важливості філософського аналізу мистецтва для осмислення специфіки *духовного досвіду*, що закріплені у ньому, та специфіки *способів його закріплення*. В єдності це дозволяє розкривати своєрідність життя духу в мистецтві та місце і роль його у закріпленні духовних здобутків людства в історичному поступі.

Філософ наголошує, що мистецтво — самоцінний вид досвіду, адже єдиний, що майже повністю містить у собі “найбільш піднесені предмети нашого захоплення”. Пояснюючи думку, він зауважує, що мистецтво як духовна цілісність являє собою *органічне ціле*, “настільки ж необхідне у всіх своїх частинах, як і природа” [13, с. 56]. Художні твори — це не уподібнення природі в сенсі наслідування її форм у зображеннях. Твори мистецтва (і це критерій їх естетичної цінності) постають з огляду логіки їх внутрішньої життєвості настільки ж *доцільними* і *необхідними* в усіх своїх елементах, як і явища природи. У цьому, тобто у доцільній *внутрішній життєвості* зображень, полягає подібність мистецтва до природи. Наголосимо на важливості цієї думки як методологічної засади для розуміння *сутності* мистецтва.

Ф. Шеллінг звертає увагу на відмінне у *сприйманні* виразних виявів природи та художніх форм. Споглядати багатство форм, що властиві природі, — джерело великої насолоди, так само, як і заглиблюватися в її вивчення. Природа — невичерпне джерело, що з себе видобуває з незмінною закономірністю незліченну кількість виразних явищ. Ще цікавішим є проникнення

“в організм” мистецтва, адже у ньому з абсолютної свободи створюється вища *єдність і закономірність*, що дозволяє нам “осягати чудеса нашого власного духу значно безпосередніше, ніж ми осягаємо природу”. Зупинимось на аналізі цієї думки, оскільки вона відкриває найсуттєвіше у розумінні мистецтва як *діяльності творення*, зумовленої глибинними потребами людського духу. *Дух* є організуючим началом твору як ідеально-реальної цілісності. Життя твору розгортається за своїми законами, що не суперечать загальним законам життя, але мають свої особливості, зумовлені мірою доцільності, життєвої повноти предмета зображення.

Філософ проводить паралелі між *трьома формами* духовного досвіду: чуттєвим сприйманням, естетично-художнім формуванням та філософським осмисленням змісту. *Чуттєве споглядання* дає нам багатство чуттєвих вражень щодо виразних форм дійсності в їх невичерпності. Останнє є спонукою для заглиблення у *пізнання* багатства форм природного світу та передумовою осмислення *закономірностей* природних явищ і процесів. Природа відкривається при цьому невичерпністю, стимулюючи потребу в пізнанні світу для систематизації законів її розвитку. *Якісно інший тип* відношення містить досвід художньої творчості. Заглиблення в її закономірності Ф. Шеллінг вважає ще більш надихаючим явищем, адже воно відкриває велич людського духу, здатного у *вільному* творчому піднесенні створювати вищу єдність — *внутрішню довершену цілісність*, що постає твором мистецтва. Філософ слушно називає мистецькі твори “внутрішніми організмами”, підкреслюючи їх життєвість, тобто внутрішню логіку розгортання якостей. Переконалива в собі виразна життєвість образів мистецтва свідчить про повноту та багатство формуючого духу митця.

Сказане щодо сутності мистецтва як формуючої здатності духу відкриває таку його специфічну особливість. Якщо філософія є лише сферою ідеального, то у *мистецтві* відбувається внутрішньо доцільне *поєднання ідеального і реального*. Причому мистецтво постає уособленням єдності названого у формах *досконалості*. Вони співвіднесені як прообраз (ідея) і відображення (чуттєва реальність життєвості образу). Акцент на цій закономірності зв'язку двох форм духовного досвіду важливий тим, що, як зазначає Ф. Шеллінг, обидві форми забезпечують відображення *сутності духу*. Оскільки ідеальне завжди є вище відображення реального, філософ змушений здійснювати в поняттях ідеальне відображення того, що є *реальним* у митцеві. Отже, мистецтво є *необхідною* формою об'єктивації духу, адже форми мистецтва є форми речей, але не речей як фізичної реальності, а “речей у собі”, речей, якими вони є в “першообразах”. Тобто, мистецтво є уособленням *ідеї* речей, що набула багатства внутрішньої життєвості. Більш того, визнаючи особливе місце й особливу роль мистецтва в духовному досвіді, філософ наголошує, що воно уособлює *істину вищого порядку*: становить повну єдність з абсолютною красою. Цю істину мистецтва може осягнути лише філософія, оскільки у чуттєвих формах художньо прекрасного вона здатна відкривати *істину ідей*.

Ф. Шеллінг формулює не менш важливу відмінність чуттєво сприйманих форм предметного світу від *художнього життя* предметних форм. У реальному світі дійсні речі є лише недосконалим відбиттям сутності (першообразу). Відмінність мистецтва у тому, що у ньому *дійсні речі об'єктивуються*, тобто набувають властивої першообразу (ідеї речі) *досконалості* й відтворюють *інтелектуальний світ*, а не світ як матеріально-речову реальність.

На підставі філософського аналізу мистецтва як чуттєвого уособлення істини (ідеї), тобто вияву абсолютної краси як вищої духовної цінності, Ф. Шеллінг уперше обґрунтовує *історичний характер художньо прекрасного*. Йому належить формулювання ідеї *історичного характеру мистецтва*. У ньому (у кожній з його особливих форм) конкретизація ідеї у процесі її становлення неминуче детермінується умовами часу. Тому формування набуває історично визначеного характеру, хоча історична його визначеність не має абсолютного характеру, а постає діалектичною єдністю всезагального й особливого як у плані форм, в яких об'єктивується дух, так і щодо змістовної повноти його виявів.

Закономірності історичного розвитку мистецтва, сформульовані в естетиці Ф. Шеллінга і розкриті на основі аналізу діалектичних зв'язків ідеї та образу, дістають розгорнутий аналіз в естетиці Г. Гегеля. Пристаючи до попередньої традиції осмислення мистецтва як чуттєвого зображення абсолютного, а також до розуміння його як єдності форми і змісту, де змістом постає ідея, а формою — чуттєве, образне втілення, Г. Гегель висуває *критерій* художньої досконалості мистецтва. Таким критерієм є *духовність* твору, а чинниками, що зумовлюють його якісну визначеність, є такий ступінь внутрішньої єдності ідеї та її образу, за якої вони утворюють внутрішню цілісність.

Думка, вже відома з праці Ф. Шеллінга, набуває у філософії Г. Гегеля нового виміру в тому сенсі, що дух у чуттєво сприйманих формах розгортається за шаблями досконалості, долаючи не лише різні типи досвіду (мистецтво, філософія, релігія), а й різні *історичні етапи* розвитку в межах мистецтва. Модифікації діалектичних зв'язків ідеї та образу зумовлюють повноту та глибину досконалості виявлень духу в формах мистецтва. Це шлях його поступу сходинками змістовної повноти, що відповідають послідовній зміні типів мистецтва. Це форми, в яких дух як художнє ціле набуває свідомості самого себе [3, с. 78]. На підставі своєрідності розгортання ідеї у формах прекрасного в мистецтві, воно конкретизується через особливі художні форми. Г. Гегель виділяє *три типи* відношення між ідеєю та її формоутворенням: символічну, класичну і романтичну. Ідеї історичного розвитку мистецтва, отримавши філософське обґрунтування, слугують методології аналізу закономірностей процесу. Це закономірності сходження духу шаблями поглиблення адекватності втілення ідеї в образі. Поза врахуванням цих закономірностей, наголошує філософ, розуміння сутності мистецтва просто неможливе. Чуттєві форми, в які вкладався духовний досвід епох, особливості образної мови, якою дух організувався для самовиявів, розгортають духовність як реальний процес її набуття та закріплення у художньо довершеній цілісності творів мистецтва.

Важливим аспектом філософії мистецтва як методології є осмислення місця його у духовному досвіді людства, а отже, і його суспільного призначення. Цей аспект естетичного аналізу вперше здобув всебічне осмислення у праці Ф. Шіллера “Листи про естетичне виховання”. Заглиблюючись в аналіз внутрішнього життя духу, філософ висуває ідею *свобідної цілісності краси* як сутнісної ознаки мистецтва. У ньому поєднується розумне і чуттєве начала, утворюючи взаємопроникну цілісність. Цілісність художньої краси утворює специфічну сферу духовного досвіду, що визначає *особливе* його призначення у людському світі.

На підставі згаданої особливості мистецтва філософ будує ґрунтовну теорію *естетичного виховання*, усвідомлюючи його мету як здобуття суб’єктом цілісності й життєвої повноти духу на основі естетичного переживання художньо прекрасного. Метою естетичного виховання, згідно з Ф. Шіллером, є такий розвиток почуттів, схильностей, за якого вони постають *розумними самі у собі* й здатні реалізуватися у вільній творчій взаємодії всіх духовних структур людини, набувши виразної повноти і життєвої глибини. У сприйманні художньо прекрасного духовні структури — споглядання, почуття і думка — набувають узгодженості у своєму ставленні до чуттєво прекрасного. Ця проблема осмислена також в аналізованій праці Ф. Шеллінга. Обґрунтовуючи цінність духовного досвіду, сконцентрованого у мистецтві, філософ наголошує, що без нього свідомість людства не могла б піднятися над суто емпіричним рівнем [13, с. 56—57]. Велику увагу їй приділяє Г. Гегель (“Лекції з естетики”). Всезагальна й абсолютна потреба, з якої постає мистецтво, як наголошує філософ, є потреба *подвоїти* себе не лише як предмет природи, а й як *духовну* реальність. Людина усвідомлює себе, по-перше, теоретично, по-друге, практично. Вищу форму закріплення цінності буття у зовнішніх чуттєво сприйраних формах дає нам мистецтво. Всезагальну потребу в мистецтві, а отже, і необхідність його філософ бачить у *розумному прагненні* людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, втілюючи його у внутрішньо доцільних способах буття, подвоюючи тим самим себе як *духовну реальність*. Названа потреба, в свою чергу, зумовлює розгортання культури почуттів змістом духовного досвіду, що закріплений у мистецтві. Зокрема, формується здатність *сприймання прекрасного* — сутнісної ознаки мистецтва та розвитку на цій основі *почуття прекрасного*. Попри цінність мистецтва як джерела розвитку *культури почуттів*, вище його призначення філософ бачить у *вдосконаленні людського духу* художньо досконалим втіленням у мистецтві ідеї прекрасного.

Відповідно до складності мистецтва як феномену, виділяють кілька типів категорій, що відображають його закономірності: специфічного типу досвіду та специфічного способу його творення і функціонування.

Це категорії *онтології* мистецтва (художній твір, художня мова, художній стиль, художній метод, вид мистецтва, жанр мистецтва та ін.); категорії *гносеології* мистецтва (художній образ, художня ідея, художня типізація, символ, метафора та ін.); категорії *семіотики* та *структури* мистецтва (творча мане-

ра, композиція, сюжет, фабула, ритм, інтонація та ін); категорії *аксіології* мистецтва (художня істина, цінність), категорії *соціології* мистецтва (народність, тенденційність, публіка, художня критика, елітарне і масове мистецтво та ін.); категорії *герменевтичного* аналізу мистецтва (розуміння, тлумачення, інтерпретація та ін.); категорії естетичного *сприймання* мистецтва (катарсис, переживання, діалог) та ін. [5, с. 68].

Отже, *мистецтво — це творча здатність формувати ідеальний образ реальності згідно з законами краси у межах твору як художнього цілого*. Потреба художнього формування зумовлена, по-перше, необхідністю закріпити й утримувати набутий людством досвід духовних зв'язків зі світом у його самоцінності. По-друге, утверджувати цілісність досвіду у внутрішньо доцільних універсальних художньо-образних формах як найбільш відповідний його сутності. По-третє, розкрити неповторний світ творчої особистості, укладений у довершені художні форми, зробивши його здобутком духовного досвіду людства.

12.2. Мистецтво у системі естетичної діяльності

Окреслені методологічні засади аналізу мистецтва зумовлюють необхідність осмислити його місце в духовному досвіді людства з огляду спільного та відмінного від інших форм, а також взаємозв'язки різних типів досвіду. Вони покликані виявити об'єктивні засади, на яких складався духовний досвід у його визначеності саме як художньо-формуючої здатності, а також зв'язки і вплив його на формування цілісності людського духу.

Нагадаємо, що об'єктивною підставою специфічно людської здатності до формування, а відтак до творення (об'єктивації) власного образу в різних видах діяльності, є *предметно-практична* діяльність. Початки її пов'язані з творенням знарядь праці, що підсилюють можливості людини створювати умови більш гарантованого виживання. Природа, матеріальний світ постають в антропогенезі “матеріалом” формування і своєрідною “моделлю” формуючих умінь людства. Ця здатність надає їй носіям рис, відмінних від усіх інших видів життя. Формуючі уміння визначили не лише особливе місце людини у природному світі, а й особливе її значення в еволюції життя загалом: феномен *розумності* життя. У предметному формуванні закріплюється *образ* носіїв цієї здатності. Надані предметам якості спроможні задовольняти не лише практичні потреби, а й розкривати формуючі уміння як джерело “задавання” самоцінного життя предмету формування. Тому кожен практичний предмет уже в ранніх культурах містить у собі *художній* елемент. Поза цим він не набуває самоцінного життя. Це оформлення його кольором, урізноманітнення “життя” поєднанням різних видів матеріалу (інкрустація), нанесення орнаменту, малюнка тощо. Індивідуалізація духовного досвіду історично здійснювалася через предметно-формуючу діяльність у вигляді надання

предметам індивідуалізованих виявів. Лише в історичному поступі на досить пізніх етапах відбулося відокремлення і закріплення індивідуально-неповторного образу предмета в суто художньому формуванні.

Інакше кажучи, здатність формування предметності постає, з одного боку, виявом творчої природи людської життєвості. З іншого боку, предметність відображає і закріплює у кожному з видів формування суто людську здатність об'єктивувати *образи власної потреби*, підносячи зміст потреби над суто біологічним життям до духовного. Ця якість закріплена у художньо виразних елементах формування. Окрім того, якість потреби, об'єктивована у предметі формування, відображає рівень досконалості *суб'єкта* потреби. Тобто, потреба як суто людська вкладається в *образи*, що визначають рівень її досконалості та якісну відмінність від суто біологічних потреб усіх інших видів природного життя. Це один з вихідних, фундаментальних законів об'єктивації змісту потреби, характерний саме для людини (людства). Вона має *духовний характер* навіть у тому разі, коли пов'язана зі задоволенням суто природних потреб. Йдеться про *людський* спосіб її задоволення завдяки творенню естетичних та естетично-художніх феноменів, що розкривають процес саме як *одухотворення* природної потреби. Тому в історичному поступі вона щоразу набуває зростаючої якісної визначеності. У людських потребах, що набули образу завдяки формуючим умінням, всюди відсвічує образ людини: міра її досконалості.

Цінність формуючих умінь виявляється у *трьох* основних аспектах: по-перше, з огляду можливостей укорінення людства у природному світі, а отже, розширення самого поняття "природа". Адже завдяки здатності до формування людство вдосконалює у поступі історії природні види. Окрім того, до феноменів природи належить людська творчо-формуюча природа. По-друге, діяльність формування — це джерело і засіб *удосконалення людини* у процесі розгортання формуючих умінь. По-третє, природний світ, олюднений процесом формування та досконалими естетично-художніми його феноменами, постає іншою щодо природи реальністю — одухотвореною, а отже, *феноменом культури*. Як такий він — умова входження нових поколінь у світ, що вклався в *образну систему*, визначився як олюднений, тобто просякнутий людським духом. У ньому відсвічує історія людства в її теперішньому, минулому і майбутньому. *Образи*, що їх набувають продукти формуючої здатності духу, — це виявлення одухотворення природного світу та індивідуалізації духовного світу людини як його суб'єкта.

Людство вдосконалюється, підносячись щоразу на нові духовні щаблі завдяки створеному ним світові *символічної реальності*, сповненої образами-моделями, образами-символами, образами-вміннями, образами-потребами. Тобто, творче ставлення до світу "задається" власне людським способом буття. Воно є реальністю людини як виду *родового* життя. Тому людство визначається як *самопродукуючий дух*. У формуючій діяльності розвиваються і вдосконалюються: мислення, почуття, воля, творчі уміння. Інакше кажучи, наслідком становлення формуючої здатності є творення і розгортання феномену *розум-*

ності життя — цілком нового еволюційного утвору. В системі форм досвіду, що “продукують” образ людини як суб’єкта творчих умінь, як ми зазначали, особливе місце посідає художнє формування. Нагадаємо, що Г. Гегель розглядав художньо-формуючу здатність як *вищий* рівень формуючих умінь, у яких образ людини закріплюється як самоцінний — як свобідний дух, що осягає сутність явищ світу і надає їм художньо довершеного, а отже, внутрішньо доцільного життя.

Сходження людства шаблями духовного вдосконалення — тривалий історичний процес. У ньому дух набуває визначеності та підноситься аж до того рівня, де реалізує свою творчу сутність у вільному формуванні досконалості, вищим виявом якої є мистецтво. У формуючій діяльності відбувається становлення виду “Людина” як естетично визначеного суб’єкта життєвості. Й. Гердер (“Ідеї до філософії історії людства”) називає людину найдосконалішим видом планетарного життя і наголошує, що цим вона завдячує самій собі. Справді, впродовж тривалої історії антропогенезу зростає злагодженість взаємодії руки з предметом формування. Вона визначається якісною відмінністю функцій від передніх кінцівок тварин саме як *рука*. Відбувається злагодженість взаємодії різних ділянок *мозку*, що еволюціонували в напрямі становлення та зростання здатності створювати *ідеальні моделі* предметів, що відображали образи потреб. Відтак відбувається злагодженість взаємодій мисленнєвих структур та руки, що задає якісну визначеність процесу формування як його *розумність*. Формуюча діяльність визначається як здатність у матеріалі формування втілити *ідеальні образи* потреб, у тому числі *духовну* потребу надавати ідеального життя образам уяви й утримувати їх у досвіді як *самоцінні*. Остання здатність пов’язана саме з художнім формуванням, що надає предметам виразного, довершеного життя.

Гармонійність взаємодій інтелектуальних структур та формуючих умінь руки реалізується у властивій їм результативності у *двох* взаємопов’язаних аспектах. Перший — це вдосконалення *людини* як суб’єкта творчо-формуючої діяльності завдяки зрослій розумності відносин зі світом. Це здатність *упорядковування* суто *емоційних реакцій* на світ завдяки скеруванню їх у русло розумної визначеності потреб та засобів їх задоволення. Стосунки людини розумної якісно відрізняються не лише від реакцій тварин, а й від реакцій дикуна. Другий аспект характеризується як здатність надавати *людяності образу* майбутнім потребам та діям і утримувати цей образ як самоцінний. Завдяки єдності названих здатностей “первинна” природа все стрімкіше витісняється з поля людської життєвості. Натомість її місце посідає трансформована, перетворена відповідно до потреб людини та оформлена відповідно до її образу “друга природа” (духовність). Фактично відбувається підпорядкування природного життя формуючим засадам людського духу. Відтак створюється інший тип простору — “ідеальний”, укладений в образи, *олюднений*. Цей процес осягає весь природний світ, а засобом його постає предметно-практичне та ідеальне (художнє) формування.

Названа закономірність в еволюції виду “Людина” урізноманітнюється разом з видами зв’язку людства зі світом та способами і засобами творення образу відносин. Скажімо, на певному етапі історії природні сили набувають антропоморфного (людського) образу. В ньому відсвічує образ людської потреби творення відносин, причому відносин, які змінюють реальність, надаючи їй характеру *символічної реальності*, тобто такої, в якій за суттю природністю світу відсвічує інший його образ — образ *людського ставлення* до світу. У такий спосіб природний світ, аж до безмежності космічного простору, постає предметним полем духовних взаємодій людини, набуваючи зручного для спілкування *символічного образу*. В процесі його творення безпосередньо присутні також риси художньо-формууючої діяльності. Для предметного спілкування образи природних сил мають набути визначеності рис, які споріднюють їх з людськими. У ньому активно присутній художній елемент, оскільки якості предметів спілкування визначають саму якість спілкування (рівень його духовності).

Відома й інша тенденція: з поступом історії, дистанціюючись від природи, людство віднаходить образи для відображення і закріплення власної “іншості” порівняно з природою як такою. Образ іншості створюється засобами художнього формування. Таким, скажімо, є образ міської забудови, що втілює ідею *духовності* людського життя у формах відокремленості його від природного простору і *піднесеності* над ним. Виразність архітектурних форм, їх символіка та спосіб розміщення у просторі є відображенням своєрідності людського життя як *духу*, що підноситься над природністю. Так, міста ще в період Давнього світу розташовуються на узвишші. Згодом на груди землі покладається бруківка, місто огорожується мурами, акцентуючи на своїй відмінності, порівняно з природним простором. У Новітній час експансія людини в природу формує інший образ стосунків з нею: простір міст розширюється, набуваючи незавершеного характеру, з потенцією переходу одного міста в інше. Духовну визначеність міського простору створюють статуї богів і правителів (“земні боги”), храми, театри, палацова забудова тощо.

Таке явище є укоріненням людського образу, що засвідчує свою всепроникність у фізичному просторі та розгортається в багатстві нюансів вияву як формуюча здатність духу. Це явище творення простору *свободи*, що постає як *реалізований в образах* вільний творчий дух людства. Щоправда, відбувається і зворотний процес, який правомірно характеризувати як зростаючий егоїзм людства. Адже, створюючи ситуацію відчуження (дистанціювання) від “первинної” природи, людина (людство) об’єктивно прирікає себе на рабство у *власній природі*. Воно втрачає інтерес до природного світу як до предмета практично незацікавленого відношення. Збіднення образу відносин зі світом відображене у безобразності архітектури, що постає лише конструкцією, а не художнім образом. Сказане підводить ще до одного важливого висновку: еволюційний розвиток життя у величезному багатстві його форм — це *творчий* процес. Концентрованого втілення він набуває у творчих здатностях людини. Тобто творчість виявляється у всій своїй повноті як природно-еволюційний та соціально-історичний процес. Ігнорування однієї зі складових

творчої еволюції, тим паче нищення природних видів у властивому їй багатстві виявів життя, небезпечне своїми наслідками для життя людського духу.

Однак розглянемо ті *позитивні* наслідки еволюційного становлення формуючих умінь, які визначили подальше зростаюче багатство творчих здібностей людини аж до таких її вищих форм, як наука та мистецтво. Завдяки формуванню предметності відбувається відокремлення людини від природних видів. *Людські потреби* зазнають *піднесення* над безпосередньою первинністю завдяки наданню їм *духовного* змісту. Скажімо, вгамування голоду чи порятунк від холоду здійснюються в межах *духовного* способу їх задоволення. Задоволення потреби в їжі людина піднесла на новий якісний рівень не лише тим, що навчилася вирощувати і виробляти нові її види, а й тим, що *характер споживання* набув нової — *одухотвореної* якості. Це феномен *естетичного піднесення* біологічної потреби над первинністю її природи. Символами знесення, як було вже сказано, слугують знаряддя споживання. Вони дистанціюють руку від предмета небайдужості, створюючи простір свободи, тобто естетично визначений простір вольового долання інстинкту голоду через відтермінування часу його вгамування. Художньо-естетичні якості знаряддя споживання поглиблюють естетичний характер процесу. Ця здатність суттєво різнить споживання їжі людиною і твариною. Вигляд їжі також набуває оформленості й естетичного образу завдяки формуванню її компонентів та спрямуванню у певні межі, що оформляють продукт з допомогою посуду (горщик, тарілка, ваза) тощо. В їх формуванні важливу роль виконує художнє оздоблення. Споживання як діяльність також піднесене над простором і сформоване певною предметністю, образ якої надає такому процесу естетичної визначеності та оформленості. Скажімо, стіл з наїдками, зносячись над площиною землі, скеровує процес споживання у межі піднесеного, навіть одухотвореного. Тварини споживають їжу просто зі землі, “без посередників”, лише з допомогою органів споживання: паща, зуби, язик. Тобто, вся діяльність формування має *естетично визначений* характер як діяльність об’єктивації духом себе чи то у формі творення *ідеальних* образів власних потреб, чи то у діяльності *об’єктивації* цих образів у предметному формуванні, чи то у *спілкуванні* зі сформованою предметністю, що слугує задоволенню потреб, які й спричинили її формування. Зрештою, це створення *власного образу* за допомогою діяльності надання образу предметам небайдужості. Отже, формуючі уміння, що безпосередньо пов’язані зі задоволенням багатогранності потреб людини, — це спосіб створення людством власного *символічно наповненого* образу, що постає виявленням одухотвореності людського буття.

Процес відкривається також у його розгортанні як явище *суть ідеального* формування у вигляді *поіменування* природних об’єктів, а відтак надання їм ідеального образу поряд з їх природністю. Уже завдяки акту поіменування вони набувають статусу естетичних, визначаються як феномен свідомості. Введені у досвід, вони здобули *опредметнення у слові*. Вищим виявом художнього формування світу в образі є *поетична* мова. Найбільш ранні її форми — поетичне звертання до богів. Відтак, естетично-художнє формування

відображає логіку стосунків спільнот і породжену ними логіку свідомості. У народній традиції присутня *типізація* предметності, що уособлює колективні уявлення про добробут, красу. Естетична предметність у народному баченні не ізольована від цілого і відображає світобачення згідно з принципом “усе в усьому”. Речовий світ постає не лише джерелом фізичного виживання, а й об’єктиваним буттям духу, адже відображає якості людей — творців предметності та її володарів. Символічне навантаження образу предметності добре простежується у народній обрядовості, зокрема у колядках та щедрівках. Слова-величання у щедрівках — це “словесна предметність”. Промовити слова-побажання — означає вже створити предмет, принаймні його потенцію. Народ вірить, що слово лише своєю появою здатне творити те, що ним означене [4, с. 231]. Із символічної предметності, згідно з народними уявленнями, виростає естетична. Поняття “естетична предметність” має при цьому два значення. Сучасне її розуміння пов’язане з *якостями* предмета: як він репрезентує себе, а відтак і свого власника. Інше, більш раннє розуміння, пов’язане зі символічним *призначенням* предмета: вірою у його можливості управляти життям людини, визначати перебіг долі. Скажімо, ворожіння на речах у народній традиції було “задаванням долі” дівчині: куди черевик упаде, у той бік і заміж іти [6, с. 14].

У поступі історії, в міру розгортання діяльної здатності людства та його формуючих умінь, процес надання образу поширюється на весь природний світ, що набуває *людського образу*. Формуюча діяльність постає *закономірністю* людського життя. Людство об’єктивує *свій* образ у природний світ, розкриваючись усе зростим рівнем формуючих умінь та чисельно й видово зростими *образами* умінь, що відображають зростлу якість потреб. Важливо констатувати, що предметність у всьому багатстві цього поняття — реальний спосіб *буття духу*. Це спосіб “втїлитися” у предметі, щоб бути реально присутнім у бутті. Водночас це і спосіб *робити* життя: формувати нові об’єкти, аби наповнювати собою дійсність, урізноманітнюючи її, й тим самим надавати їй усе нового багатства граней, розмаїття образу.

Символічну реальність, створену людством як органічне йому середовище життєвості, що слугує символом піднесеності над природою, правомірно характеризувати як *перший рівень* об’єктивації духу в матерії *формування*. Це *перший рівень* його *символізації*. В символах предметності дух постає джерелом і *засобом* для творення естетичної реальності, на відміну від суто природної. Разом із тим у цій діяльності він визначається як *дух*, як *надприродна реальність*, як *символічний* світ ідеального буття.

Цінність духу в його формуючих можливостях набуває подальшої реалізації у *міфології*, постаючи діяльністю *поіменування* явищ як способу надання їм іншої, порівняно з суто природною, життєвості. В акті поіменування відбувається *одухотворення* предметів і явищ природного світу. Вони приносяться у сферу людського життя як його складова і як активний чинник творення життя. Діяльність *поіменування* постає тим самим творенням *образу* злагоджених взаємодій з природними силами. Цей феномен характерний для *міфологічної свідомості*.

Поряд із названими видами формуючих умінь, що закріплені у чуттєво сприйманих предметах, якими повниться людське життя, дух об'єктивує себе як *самоцінний у художньому формуванні*. Творення власного образу в прямих, неопосередкованих, невідчужених, досконалих формах набуває у ньому характеру внутрішньої необхідності. Формуючі можливості духу — процес, у якому він утверджується як самоцінна творча сила, а діяльність формування постає найбільш відповідною його сутності.

12.3. Закономірності мистецтва як духовної діяльності

Для розкриття якісної своєрідності *художньо-образного* мислення, що характерне для *мистецтва*, звернемося до порівняння його з міфологічною образністю. Вирізнення предметів небайдужості та “задавання життя” шляхом поіменування, накладання власного образу на природні явища характерне для міфологічної свідомості. *Власний образ* вона поширює на весь світ, надаючи йому багатства та різноманітності. Разом із тим у міфології образ і річ, тобто *ідеальне і матеріальне, ототожнюються свідомістю*. У міфологічному мисленні образ постає річчю, а *уявлення* про нього, зокрема надані природним силам образи, *ототожнюються* з реальними якостями предметів. Тому ідеальне і реальне постають для свідомості нерозчленованою цілісністю, а надані уявою *образи* входять у світ людського життя як *реальні предмети* спілкування, як реально існуючий *речовий* світ.

Названий процес часто є довільним накладанням на чуттєво сприймані предмети випадкових рис за ознакою деякої зовнішньої подібності або уявлень про бажану подібність. За цією ознакою людський образ надається природним об'єктам, а люди набувають образу тварини; стосунки між людьми переносяться на весь природний світ. Якості, якими володіє людина, поширюються на предмети, які її оточують. Світ постає деяким ланцюгом взаємопереходів одних речей і явищ в інші. Скажімо, у міфологічному дійстві постійно присутній момент “перетворення” суб'єкта цієї дії на бога або демона, якого він зображує. Це вияв неусвідомленої потреби підведення образів світу та уявлень про них під деяку цілісність. Багатошаровість змістовних значень, що вкладаються у міфологізовані образи реального світу, надає їм символічного навантаження, яке можна визначити згідно з принципом: “усе в усьому”.

Для *міфологічної* свідомості характерним є введення у предмет небайдужості *образу відношення* у формах *нашарування уявлень* про нього. Уявлення про бажані якості предметів слугують для того, щоби розвивати характерне ставлення до них за їх “відсутності”, тобто є підставою *уявляти* предмет, який безпосередньо не присутній. *Міфологія*, як засвідчує сказане, відображає не наявне буття, а є способом *побудови образу*, в якому свідомість виходить за межі суто чуттєвого сприймання і починає *формувати* світ ідеальних явищ, нашаровуючи уявлення про нього завдяки наданню бажаних рис.

Охарактеризована *естетична форма* свідомості цінна тим, що відображає *перехідний етап* творення образу відносин. Скажімо, у космогонічних уявленнях давніх українців, елементи яких зберігаються в обрядовій поезії, містяться глибинні напашарування досвіду творення стосунків етносу з природним світом. У колядці, яку наводить М. Грушевський як розповсюджену в Україні, простежуються закономірності становлення символічної образності. Вона поєднує різні шари досвіду ставлення людини до природних сил: у домі господаря на святочній гостині перебувають сонце, місяць, дощ; частуючись, вони вихваляються, хто більше прислужився господареві [4, с. 236—237].

Усезагальність формуючої потреби (творення злагоди з усіма природними стихіями) — естетичний за сутністю феномен — постає у цьому випадку одночасно і як морально визначений — як невідчужений спосіб діалектичної взаємодії морального та естетичного досвіду. В ньому присутній суто *ідеальний момент* з огляду мети формування, на відміну від практично-предметного формування. “Гості”, присутні на трапезі у декількох іпостасях при тому, що всі вони мають символічний характер. Щодо *об’єктивної* визначеності якостей названих природних сил, то вони зумовлені можливостями бути *джерелом добробуту* господаря. Разом з тим вони — це *добробут, образ* якого — на столі господаря (калачі житні й пшеничні, вино, мед, пиво). Вони також — сили, що *усвідомлюють* свої можливості й *рефлексують* над ними, змагаючись між собою у доведенні господарю свого внеску в його добробут, тобто поводять себе подібно до людей. В їхніх образах “зустрілись” реальні якості названих природних об’єктів та їх “інше” — врожай, а також символічне начало — осмислююче, тобто людське розуміння цінності стосунків. Воно постає як можливість чинити добро іншому й отримувати від цього задоволення, усвідомлюючи цінність свого вчинку. В такий спосіб виявляється можливість природи бути джерелом життєвого добробуту для людини та цінність цих її якостей. Ідея зв’язку природних сил з людиною розглядається як усвідомлена ними моральна позиція. Відношення постає єдністю естетичного та морального начал стосунків.

Образи-символи покликані закріпити якості об’єктів з огляду їх можливості *предметно* вступати у відносини з людьми. Отже, предмет набуває *життя* завдяки поіменуванню і вже відтак опиняється в межах стосунків спілкування. Знаки, що використовуються при цьому, не є ознакою явищ, а *символами, що відображають значення явища у людському житті*. Розвиток мови — це історія поступового накопичення і вдосконалення вербальних символів [10, с. 32]. При цьому *естетичне* начало постає провідним, адже об’єднує у чуттєвому образі *символічні значення*. Образ концентрує зміст набутого духовного досвіду, закріплюючись у мові, ритуалах, звичаях тощо. Як слушно зазначають дослідники, *символ і значення* “створюють людський світ значно більшою мірою, ніж відчуття” [10, с. 29].

Якісно інший етап творення духовного досвіду пов’язаний з мистецтвом. *Мистецтво* — це діяльність творення *ідеальної життєвості в ідеальному просторі* — у межах твору як художньої реальності засобами художньо-об-

разної мови. Це явище значно складніше за змістом та процесом творення і функціонування у просторі людських стосунків, ніж охарактеризовані вище види формування: предметно-практичний та міфологічно-ритуальний. Щодо витоків художнього формування як духовної здатності, то його вирізняє якісний рівень свідомості: здатність духу організуватися якостями предмета і виходити з логіки наданої їм внутрішньої життєвості, зазвичай інтуїтивно осягаючи її. Це також уміння вкладати цю сутність в адекватні їй способи життєвості. У художньому формуванні таким чином зустрічаються і концентруються в духовну цілісність досвідні знання про якості предметів та відносин, а також уява, пам'ять, творчі уміння, пов'язані з переведенням об'єктів, сформованих свідомістю, у цілісність, втілену в матеріалі формування. Отже, мистецтво є реальним процесом *об'єктивації* образів свідомості, надання їм реального життя в іншому, ідеальному способі — системі художніх образів.

Художня мова мистецтва формувалася в історії людства як засіб надання реальної цілісності буття ідеальним духовним феноменам. У поступі історії багатство виявів буття, укладене в ідеальні художні форми, утворило *видове* багатство мистецтв. У єдності вони постають особливою сферою реальності: у ній дух розкривається своєю можливою повнотою та внутрішньою життєвістю як *самоцінною*. Відтак в історичному поступі людства щоразу відкриваються нові грані його життєвої повноти. Названий тип формуючої діяльності чи не найбільш яскраво засвідчує творчу здатність розумно-переживаючого відношення до світу як самоцінну. Важливо ще раз акцентувати увагу на поширеній у культурі пізнього модерну та постмодерну критиці аристотелевої теорії наслідування. За критикою приховується безсилля духу набути формуючих умінь, щоб розкритися повнотою власного життя. Тривала історія художнього розвитку людства, зокрема такі найвищі її здобутки, як мистецтво грецької античності та доби Відродження, а також теоретичне осмислення витоків і суті художньо-формуючої діяльності від Арістотеля до Гегеля переконливо засвідчують цінність формуючої здатності духу.

Недовіра до розуму і знань, характерна для культури постмодерну, свідчить лише про неспроможність спустошеного розуму осягати красу й істину та нездатність свідомості укласти їх в чуттєві образи краси. Формуючі уміння митця — це розвинута здатність за поодинокими виявами життя осягати його закони, надавати їм внутрішньої життєвості у чуттєвих образах у матеріалі художнього формування. Отже, образи свідомості, що набули виразної життєвої повноти і втілилися у матеріалі мистецтва, створюють *ідеальну реальність* у просторі людського життя. Вони безпосередньо звертаються до свідомості людини, організуючи світ суб'єктів сприймання своєю художньою переконливістю та естетичною виразністю.

Естетичне сприймання та переживання цілісності буття світу в ідеальному художньо-образному способі — специфічний вид діяльності, пов'язаний з формуванням *цілісності* духовного досвіду. Ця діяльність самоцінна з огляду її мети: вона увічне потребує і здатність людини *творити красу*, надаючи їй виразної, доцільної у собі життєвості. Іншим, не менш важливим аспектом

естетичної діяльності є *спілкування* з художніми феноменами, що постають формуючим джерелом свідомості, зокрема джерелом її організації в естетично визначену цілісність змістом художньої краси, що є метою творчості.

Отже, художнє формування і його наслідки (мистецтво) — це діяльність творення ідеальної реальності у формах повноти і багатства виявлень духу. Він сповнений потреби розгорнутися небайдужістю щодо “свого” предмета, надавши образам уяви цілісної, доцільної й виразної життєвості. Це явище правомірно характеризувати як формування іншого типу простору й ідеального часового виміру буття для піднесення людських почуттів над буденним простором і організацію свідомості суб’єкта сприймання образами досконалості. Це діяльність, що вводить дух у межі ідеального життя у його виразній життєвості, довершеності форм і внутрішньої виваженості. Життя свідомості у формах досконалості можливе за умови живлення її образами досконалості, тобто ідеальними з огляду їх доцільної внутрішньої життєвості та художньої переконливості. Характерно, що мораль, релігія, а почасти і філософія, спираються на художньо досконалі *ідеальні* об’єкти свідомості як на засіб надання собі життєво виразного буття. Художні образи мистецтва є таким джерелом.

Реальний простір, насичений художніми образами (архітектура храмових та палацових споруд, скульптурні та живописні зображення богів і героїв), організує свідомість кожного члена суспільного цілого, наповнює її образами всезагальної небайдужості та активізує на їх сприймання і переживання. *Всезагальна цінність* їх образу та способи втілення (зокрема канонічні) формують *спорідненість почувань*, народжуючи відчуття повноти буття в його естетичній визначеності.

Творення ідеального простору в *межах художнього твору* як завершеного цілого — це тип художнього формування, що задовольняє, передусім, потребу *індивідуалізації* внутрішнього світу суб’єкта естетичного сприймання та переживання. Досконалість формуючої здатності визначає активність та ефективність формування свідомості *особистості*, тобто *свідомого суб’єкта* відношення. Активність сприймання та переживання зумовлює якісну визначеність процесу як *співтворчість*. Знаменно, що у культурах Давнього світу (єгипетська, грецька, індійська, китайська) естетично-художнє формування значно випереджає практичне освоєння природи і розвиток наукових знань. Тут простежується прямий зв’язок між результативністю художньо-формуючих умінь та якостями людської *особистості*, що починає визначатися як така саме з названого періоду. Цей феномен особливо яскраво виявляється на прикладі культури Давньої Греції, де людська особистість засвідчила велич характеру, неперевершену здатність формуючих умінь, геніальну інтуїцію при творенні наукової картини світу та в художній творчості. Нагадаємо, що О. Лосєв характеризує давньогрецьку культуру як явище всепроникної художності.

Формування предмета, реально не присутнього, а створеного уявою, надання йому ознак, у яких відсвічують його реальні якості та бажане в них —

це ідеальне буття предмета в образі, що є синтезом *ідеї й матерії*. У художньому формуванні відбито внутрішній (сутнісний) зв'язок об'єктивної визначеності якостей дійсності й ставлення до них суб'єкта творчості — людини. Остання бачить предмет як цінний не з огляду його практичного призначення, а як джерело *духовного* спілкування. Відтак відбувається становлення якісно *іншого типу формування* з огляду його мети: творення *предметів* небайдужості, що *увічнюють* небайдуже ставлення людини до чуттєвого багатства форм світу та людських стосунків. Це специфічний спосіб надання життя: у ньому органічно поєднані ідея (сутнісна визначеність життєвості явищ світу) та злагода почуттів і розуму на адекватне втілення у матерії формування створених уявою образів. Відтак у діяльності формування самоцінного образу предмета утверджується духовно-творчий характер процесу. Суб'єкт його — людство — засвідчує про себе як вільний творець ідеальної предметності, основне призначення якої — для духовного спілкування.

12.4. Генеза мистецтва

Викладене щодо мистецтва як виду діяльності та особливого типу духовного досвіду зумовлює потребу аналізу витоків художньо-формуючих умінь людства. Мистецтво як особлива форма духовного досвіду, як один зі способів творення та закріплення небайдужого відношення людини зі світом зароджується в надрах первісної культури. Сучасна наука пов'язує витoki мистецького формування з добою верхнього палеоліту (близько 40—30 тис. до н. е.). Це підтверджують знахідки наскельних та печерних зображень тварин, які розповсюджені у різних регіонах планети (Африка, Європа, Азія). Систематичне їх дослідження розпочалося в ХХ ст. Переважно це образотворчий матеріал, хоча існували елементи театралізації (магічно-обрядові форми) та музичного супроводу. Про останнє свідчать, зокрема, знайдені у Кирилівському стійбищі поблизу Києва зображення музичних інструментів на бивнях мамонта, нанесені червоною вохрою, що датуються періодом верхнього палеоліту (близько 30—10 тис. до н. е.). Витoki художніх зображень пов'язані з тотемічними, згодом міфологічними віруваннями людей ранніх культур. Особливе значення мали ідеї анімізму (від лат. *anima* — душа; уявлення про одушевленість світу). Початки мистецтва вплетені у практичні дії, у магічні обряди та міфи і не відділені від них за функціями: творити одушевлені, уподібнені до людини образи природного світу. Дослідники наголошують: “Явища, які ми називаємо мистецтвом, не виділені у традиційному суспільстві, оскільки розчинені у загальному плині життя” [8, с. 514]. Танець, музика, пластичні рухи, елементи театралізації переплетені з міфами і надають їм слухової та зорової форми. І міф, і художність творять світ з допомогою *цілісних образів*. Однак міф закріплює колективний досвід у його найбільш загальних і незмінних формах. Художнє формування неминує вносити елементи індивідуалізації, зумовлені спілкуванням з реальними предметами небайдужості.

Творення ідеальних предметів відношення пов'язане з виокремленням їх з-поміж інших і наданням образу. Згідно з наївними уявленнями, будь-яка істота завдяки зображенню набуває нового життя. Людина доби палеоліту, малюючи на стінах печер численні зображення тварин, вірила, що надає їм життя. Душі тварин, убитих нею, вселилися у мальовані зображення. Отже, людина в уяві створює образ добробуту і втілює його у зображеннях. Це спосіб позбутися страху існування. Згодом люди почали приручати реальних тварин, перед тим приручивши їх в уяві. Риси тварин, які спонукали одушевлювати їх, були підставою для обожнення тварин, налагодження з ними духовних зв'язків: усвідомлення конкретної тварини тотемом (засновник роду і захисник його). Наголосимо, що не фізичні якості тварини, а її “духовний образ” є підставою для обожнення: схиляння, шанування.

Численні підтвердження уявлень щодо можливості надати реального життя предмету небайдужості шляхом творення його мальованого образу зберігаються і в культурах значно пізнішого часу. Скажімо, у давніх єгиптян статуї богів сприймалися як реальні тіла богів. З цією ж метою ставили статуї померлих у їх гробницях. Уважалось, що душа померлого оживлює своє зображення [12, с. 27]. Цю ж особливість зазначають й інші дослідники. Г. Масперо зауважив, що, на думку єгиптян, той, хто творить або копіює будь-яке зображення “безпосередньо творить нову істоту”. В давньоєгипетському мистецтві вирізнялось *два типи* зображень, що мали магічну функцію. Один тип пов'язаний зі заупокійним культом і вимагає максимальної точності зображення (міметичне, згідно з грецькою термінологією), інший тип — умовний (символічний). Отже, одна й та сама людина могла зображатися і в реалістичному, і в умовному стилі. Можна припустити, що в одних випадках зображення пов'язувалося з образом реальної істоти, а в інших — виконувало функцію знака (символа), нагадуючи про явище, де знак допомагає відтворити *почуття*, народжене у попередніх спілкуваннях. Тобто, мистецтво біля його витоків постає своєрідним “інструментом” пізнання, або точніше, *формою існування знання* про явище, не відчужено від його образу. Характеризуючи процес формування образу, дослідники пишуть, що це було відтворення образу, який постав перед мисленнєвим поглядом людини, а відтак — процес абстрагування. Рука допомагала думці, фіксує образ, роблячи його доступним сторонньому сприйманню, дослідженню, трансляції у просторі й часі. Зображення давало змогу акцентувати деталі, групувати предмети, виявляючи їх значення та сутність [8, с. 518].

Мистецтво первісного суспільства — універсальний засіб комунікації, канал зв'язку між індивідом і соціумом, між поколіннями всередині етнічної групи та між етнічними групами. Тваринний світ — найбільш поширений предмет зображення. У зображеннях поєднуються і точність деталей, і узагальненість рис, і їх символічна навантаженість. Щодо таких зображень, як уважають дослідники, можна стверджувати, що вони “зроблені за каноном” [8, с. 515]. Це, по-перше, слугує закріпленню досвіду бачення цінності образу тварини як умови налагодження “стосунків” з нею. По-друге, закріплює

творчі уміння формування предмета небайдужості для творення сталості “зв’язків” з нею.

Цінність зображень, зокрема орнаментальних (суто символічних), у тому, що вони призначені для “долучених”: слугують “своїм” як нагадування про перебіг подій міфу чи ритуалу, що покликаний зберігатися у родовій пам’яті. Ритмічні узорі — канва, що допомагає відтворювати сюжет міфу. Як слушно зазначає М. Ліфшиц, зміст міфу втілює силу колективу, на відміну від розпорошеної свідомості приватного життя. Він мобілізує людей на виявлення колективної волі у формі творення і переживання спільних предметів небайдужості [11, с. 351].

У наступні епохи, зокрема неоліту (8—5 тис. до н. е., час приручення тварин), зображення втрачають “документальність”. Особлива увага зосереджена на символічному значенні фізіологічних рис зображених. Загалом в епоху неоліту скельний живопис зазнає еволюції у напрямі втрати образної виразності й заміни її знаками. Сказане свідчить, що тварина як об’єкт пізнання та творення стосунків уже не цікава, оскільки пізнана. Мета зображень пов’язується з нагадуванням про тварину. Урізноманітнюються теми та мотиви зображень, поширюючись на різні сфери практичної діяльності. Виробництво керамічних та металевих виробів сприяло розвитку орнаменту, вживаного і як засіб “надання життя” предмету, тобто творення його індивідуально визначеного образу й акцентування його функції та можливостей виконувати своє призначення. Скажімо, від часів неоліту збереглася велика кількість керамічних виробів трипільської культури з нанесеним на них орнаментом оберегового значення.

З неоліту відбувається перехід від зображення поодиноких об’єктів до творення композиції — цілісних сцен, що передають внутрішній зв’язок елементів у зображеннях. Починають формуватися *художні стилі*, властивістю яких є урізноманітнена техніка зображень за подібності сюжетів. З’являється безліч типів та форм зображення. У цей період відчутною стає *нерівномірність* темпів розвитку культури різних регіонів. Змінюється загальна орієнтація художніх зображень: з тваринного світу інтерес переноситься на небесні сили (сонце, місяць, зірки, небо). Творячи образи богів, надаючи їм людської подоби, людина засвідчує зміну ставлення до себе самої. Тепер вона асоціює свій родовід не з тваринним світом, а з небесними силами. Здобуті знання та уміння концентруються в образах культурних героїв-деміургів, що безпосередньо ведуть рід від богів. Їх уважають першопредками й охоронцями людей.

Акцентуємо увагу ще на одній особливості розуміння місця і ролі богів у стосунках з людьми. Е. Кассіер зазначає, що присутність бога у будь-якій діяльності, зокрема апеляція до богів, постає свідченням *виходу* за межі суто практичної цінності результатів у бік усвідомлення їх духовної значущості [9, с. 210]. Таку роль виконують уже міфологічні образи, оскільки вони дистанціюють “Я” людини і предметний світ. Розмежування їх стає можливим завдяки “посереднику” — богу. Підставою для індивідуалізації образів героїв

постала потреба закріпити здобуті спільнотами знання та вміння, сконцентрувавши їх в образах, що уособлюють спільну силу, вміння і знання. Героїв уважають засновниками держав і міст, фундаторами законів і державного порядку, посередниками між богами і людьми. Названі якості та функції героїв зберігаються надалі в народній творчості (героїчний епос, чарівні казки, пісні, билини). З цих джерел вони переходять у професійне мистецтво.

Первісні корені героїчного епосу всіх народів пов'язані з міфологією, що розповідає про діяння культурних героїв. Це, наприклад, давньовавилонські сказання про Гільгамеша, давньоіндійські — про Рамаюну, єврейські — про героїв епічного п'ятикнижжя, грецький епос Іліади й Одиссеї, германська Едда, ірландські саги, сказання кавказьких горців і тюрксько-монгольських кочівників, билинний епос східних слов'ян.

З епохи неоліту оформляється два типи забудови, що відображає розмежування двох типів досвіду: одна — для потреб тіла (житло), друга — для духовних потреб (культова). Поширюється кам'яна храмова архітектура кількох видів: надземні склепи (дольмени), вертикально поставлені кам'яні стовпи (менгіри), кола з кам'яних плит (кромлехи). Символічний характер мистецтва епохи неоліту свідчить про ускладнення змісту духовного досвіду, закріпленого в художніх образах. Вони концентрують у собі суспільний досвід, спресований до символу. Символ вимагає вміння читати його, щоб належати до носіїв досвіду спільноти. “Свого” відрізняють від чужинця не лише за ознакою кровної родинності, а й за ознакою долученості до певного змісту та типу досвіду. Збереження духовних здобутків роду (народу), як засвідчує багатовікова усна культурна традиція, — вияв реальної участі кожного члена спільноти у творенні життя загалом. Оживляти у піснях, оповідях, у ритуальних, обрядових діях образи предків і їх справи — означає *творити стосунки*.

Дослідники зауважують, що для ранніх культур міф і мистецтво — універсальний канал зв'язку між індивідом і спільнотою, між поколіннями всередині етнічної групи та етнічними групами [8, с. 515]. Символіка орнаменту, геометричні фігури слугують своєрідним нагадуванням про перебіг подій міфа або епічної оповіді, що зберігається у пам'яті оповідача. Ритмічні узорі і в цьому випадку є канвою, що допомагає відтворити сюжет. Вірогідно, що саме звідси походить вислів “вузлик на пам'ять”. Символи і знаки (кола, трикутники тощо) — колишні міти інформаційного характеру зберігаються в народній культурі у вигляді орнаменту на одязі, ужиткових речах, знаряддях праці тощо. Тобто, художність пронизує собою духовний досвід, а його якісна визначеність постає як естетична характеристика предметності. Художньо-естетичний досвід, стиснений у мову символів і знаків, як підтверджує сказане, укорінений у духовному світі етносів.

В епоху бронзи (III тис. до н. е.) — час творення класових суспільств і рабовласницьких відносин — формуються загальні *тенденції художнього* розвитку. В цей період виділяються в особливу форму діяльності окремі *види мистецтва*: архітектура, скульптура, живопис, література, музика. Однак у змістовному плані вони зберігають тенденції попередніх епох. Так, у скульп-

турних і живописних творах, залежно від їх призначення, або зберігається документальність зображень, або панує умовність. Скажімо, у давньоєгипетському мистецтві зображення, пов'язані з заупокійним культом, зберігають велику точність. Символічні зображення відтворюють і закріплюють загальноцінне у духовному досвіді, що утримується у пам'яті спільнот як підстава й умова їх єднання у цілісність. Нагадаємо, що у першому випадку стверджується явище у його безпосередності в об'єкті (міметичність зображень); у другому — зображення покликане слугувати нагадуванням про ціннісний зміст явища (творити “згадку почуттів”). Обидва названі типи зображень зберігаються впродовж усієї історії мистецтва.

Отже, аналіз історії розвитку мистецтва свідчить, що вже на початкових його етапах мистецтво формується як універсальний засіб творення і збереження цілісності духовного досвіду людських спільнот у невідчуженості якостей предмета та їх переживання, закріпленого у змісті його образу. В міру індивідуалізації переживання буття предметів (реальних чи витворених уявою) та засобів їх втілення у художній мові мистецтво виокремлюється у специфічний вид духовного досвіду. Образна його мова дає змогу надати ідеальним духовним феноменам цілісності буття: внутрішньої життєвості, що зумовлено притаманними їм якостями. Це *символічна* реальність, яка водночас є дійсною, адже утворена почуттями, фантазією, уявою, пам'яттю, мисленням та практичним досвідом людини. Основне її призначення, з огляду на сказане, — жити *духовний* світ людини, утворюючи його цілісність і зумовлену цілісною життєвістю ідеальних предметів небайдужості гармонійну рівноваженість духу.

У створеному символічному світі людина всюди пізнає власний образ, а отже, простір постає не відчуженим, а сповненим людського змісту. Це символи її мрій, надій, розуміння цінностей тощо. У характері зображень відсвічує рівень її творчих взаємодій зі світом. Причому, якщо у міфології вони мають переважно вербальний (поіменування) та ритуальний (обряди шанування) характер, то в мистецтві дух об'єктивує себе у *матерії формування* як самоопічний.

12.5. Мистецтво — форма суспільної свідомості

Мистецтво як форма свідомості характеризується потребою закріпити небайдужість ставлення людства до світу невідчужено від предметів небайдужості. У наданих їм способах життєвості віддзеркалюються підстави небайдужості та потреба увічнення їх засобами художньої мови. Тобто, це творення ідеальної життєвості у статусі художньої реальності. *Художня реальність — це феномен, що найбільш адекватно втілює формуючу здатність духу: в цілісних, виразних, досконалих, чуттєво осяжних образах.*

Твір мистецтва як чуттєво сприймане уособлення життєвості духу постає єдністю *ідеї* та *образу*, почуття та його предмета. Інакше кажучи, це всезагально небайдуже у досвіді людських стосунків, що набуло індивідуально визначеного способу життя у художньо-образній мові й як таке відкрилося рівнем своєї досконалості, а отже, суспільної цінності. *Ідея*, що здобула відповідний собі спосіб життя у “матерії” мистецтва (матеріал художнього формування, визначений видовою специфікою мистецтва), набуває досконалості залежно від естетичної міри внутрішньої життєвості. Розгортання її якостей стає для особи та суспільства (суб’єкти переживаючого відношення) джерелом осягнення сутності надчуттєвих виявів буття (*ідеї*). Тобто, мистецтво відображає і закріплює особливий тип духовного досвіду: це *досвід небайдужості*, що у своїй якісній визначеності постає здатністю вкласти в ідеальні образи й набувати переконливого життя у художній мові мистецтва.

Якісна визначеність *ідеального буття предмета* постає у *художньому образі* у формах *краси*. Щоразу в кожному справді художньому, тобто сповненому внутрішньої життєвості творі мистецтва, відкривається істина про цінності життя та образ їх досконалості. Мистецтво — це відображення і закріплення властивими йому засобами *якісного* етапу в ставленні людини до світу. Воно утверджує естетичну визначеність відношення до явищ, яка відкриває істину щодо їх якостей як *самоцінних* з огляду можливостей бути джерелом живлення людського духу: розуму і почуттів. Тим самим мистецтво забезпечує здатність кожної особи організувати свій внутрішній світ ідеальним світом духовних сутностей. Отже, *мистецтво — найбільш адекватний якість предмета відношення спосіб творення його образу*; діяльність щодо надання *життєвої повноти виявам творчого духу* системою цілісних художніх образів. У суспільному досвіді мистецтво визначилося як специфічний спосіб творення *ідеального простору* для життя *ідеальних об’єктів*, породжених творчо-формуючою здатністю свідомості та творчими уміннями особистості. Універсальна художня мова мистецтва здатна долати відмінності культур та рівнів духовного досвіду. Відмінності лише збагачують досвід людства.

Адекватний сутності духу *ідеальний простір*, яким постають твори мистецтва, створює можливості для вільного розгортання його повноти та досконалості. На відміну від інших видів формування, потреба в яких зумовлена зовнішньою необхідністю (виживання, укорінення у середовищі тощо), мистецтво — діяльність закріплення цінності формуючої здатності духу як самоцінної. Ця особливість відрізняє мистецтво від усіх інших видів формуючої діяльності. *Мистецтво створює ідеальний простір свободи духу в адекватному для нього способі цілісної й досконалої життєвості*.

Мистецтво є специфічним видом *духовного досвіду*, в якому дух виявляє рівень довершеності *досконалістю сформованих ним образів небайдужості*, глибиною їх переконливої в собі та у творі як художньому цілому внутрішньо досконалої життєвості. Глибинність проникнення у сутність явищ, виражена досконалістю художньо-образної мови мистецтва, засвідчує органічність способу буття духу в межах художньої реальності.

Образність, як ми зазначали, має місце у творенні міфологічного образу світу. Якісна *відмінність художньо-образної мови мистецтва* від міфологічної образності полягає, *по-перше*, у тому, що мистецтво було духовною силою, яка сприяла здобуттю людиною *власного образу*. Тим самим, *по-друге*, мистецтво певним чином відкрило *ідею людини* як таку. Нагадаємо, що у міфології образи людини і природних сил та предметів характеризуються взаємопереходом, не розрізняючись з огляду відмінного між ними, що як таке не усвідомлюється. Дух у його *самоцінності* виявляє себе здатністю надавати реальному світові одухотвореного ідеального буття в художньо досконалих образах. Скажімо, єгипетські образи богів ще поєднують у собі людські й тваринні форми: бог з головою птаха або звіра та тілом людини, і навпаки. У грецьких скульптурних зображеннях *боги* постають у *людському образі*, а досконалість зображень підносить їх на новий якісний рівень — *одухотвореності*. Завдяки їх досконалості зображення уособлюють сутність божественного: *одухотворена тілесність є випроміненням божественності змісту*.

Подальша конкретизація ідеї духовності відображена у давньогрецькому героїчному епосі. Він відкриває феномен *індивідуалізації* образу людини — явище, не знайоме міфології. Індивідуалізація як феномен є відображенням неповторності вияву *всезагального в індивідуальному образі*. Епічний герой — діюча і страждаюча людська особистість. Відтак, епос відкриває *третью* якісну відмінність мистецтва від міфології, художньої свідомості від міфологічної: лише у своєму *вияві* дух постає дійсним, набуває справжньої й досконалої сутності. “Форма, що набувається внутрішнім життям духу, виявляє зворотний вплив на його сутність і зміст” [9, с. 204].

Цей процес “перетворення” свідомості з рівня міфологічного світорозуміння до естетично-художнього характерний для *давньогрецької трагедії*, що виростала з міфологічно-ритуальних культових дійств, присвячених богу Діонісу. Трагедія вивела самопочуття людини поза межі стихійності переживання цілісності родового життя і вклала *індивідуалізований світ почуттів* у *особистість героя*, який через обставини змушений змінювати перебіг подій. У взаємодії з обставинами відкривається його особистісне “Я”. *Суб’єкт діяльності* постає як творче начало світу, завдяки якому відбувається *духовний* поступ людства. Події грецької трагедії переносяться зі зовнішнього світу у *внутрішній світ* особистості. Однак небезпека розчинення його у родовій стихії, що постійно зберігається, підводить художню свідомість до ідеї виокремлення індивідуального “Я” зі стихії родових уявлень про цінності. Цей процес означає *перехід* від міфологічної свідомості до *художньої* в акті *персональної відповідальності* героя за вчинені дії. Тим самим його особа *індивідуалізується*. Такий процес дослідники (Кассіпер) пов’язують із персоналізацією давньогрецької релігійної свідомості. У ній всезагальне та індивідуальне (ідея й образ) набувають нового, *розрізнявального* характеру, що підносить свідомість до самоусвідомлення, тобто виокремлення з родових уявлень про цінності. Разом з тим це підстава переходу до *свідомого* єднання зі соціальним цілим.

Четвертою особливістю мистецтва як виду діяльності та типу духовного досвіду є формування духом *ідеального простору* життя, в якому він здобуває власну повноту, поєднуючи ідеальне і реальне, бажане і належне, уявне і дійсне як індивідуалізований світ образів. П'ятою особливістю є творення специфічної *художньо-образної мови* мистецтва та своєрідного смислу художньої реальності. Її риси глибоко осмислює Е. Кассіерер порівнянням міфологічного світу образів, світу релігійного смислу, з одного боку, та світу мистецтва і художнього відображення — з іншого. "...Основну спрямованість естетичного характеризує саме те, що в ньому образ, зображення залишається визнаним як *такий і*, щоб виконати свою функцію, не повинен зрікатися себе і свого змісту" [9, с. 267]. У мистецтві образ постає *чистим виявленням творчої сили духу*.

Отже, мистецтво — це специфічний вид діяльності, мета якого — творення *ідеальних духовних феноменів*, що є осереддям життя духу в його *самоцінності*. В ідеальному просторі художніх творів реальність постає як *духовна*. Кожен *художній* твір — внутрішньо завершена цілісність, у межах якої дух вільно розгортається ідеальним буттям, що опредметнює себе у доцільній і досконалій життєвості образних втілень. Відтак мистецтво — це найбільш адекватний спосіб втілення *життєвої повноти* духу.

12.6. Мистецтво — специфічний вид духовного досвіду

Особливості мистецтва, що вирізняють його з-поміж інших форм свідомості — це цілісне буття духовного досвіду в діалектиці особливого і всезагального, закономірного й індивідуально-неповторного, суб'єктивного й об'єктивного, логічного і чуттєвого. Така діалектика відносин у художньому формуванні зумовлена специфікою мистецтва як способу буття духовного досвіду: невідчужено від предмета відношення та способу переживання його буття. Назвемо кілька аспектів, що утворюють своєрідність мистецтва як типу духовного досвіду. По-перше, творення образів, що найбільш відповідають сутності духу: цілісності його у собі визначеної життєвості. По-друге, досконалість зображень (окремих образів і твору як цілого) — найбільш переконливе та об'єктивне свідчення досконалості духу. Справді, він виявляє себе як *такий і* досконалою майстерністю зображень, і досконалістю змісту зображеного. По-третє, мистецтво закріплює в образній мові духовний досвід спільноти (*всезагальне*), надаючи йому *індивідуалізованих* виявів життєвості, тобто всезагального у формі особливого (неповторної життєвості). По-четверте, художні феномени — їх індивідуальна неповторність при всезагальності ідеї, якою вони організовані у виразну цілісність, — формує неповторність духовного світу суб'єкта сприймання. Вона виявляє себе як здатність бачити красу художнього твору, жити нею, сповнюючись духовної насолоди, а отже, усвідомлювати мистецтво необхідним джерелом постійного творчого спілкування.

Потреба звертання до мистецтва для живлення почуттів — підстава відчуття повноти і багатства життя. Саме тому переживання художньої реальності є необхідною передумовою звертання до власного духовного світу для творчого самопошуку. Вольтер, характеризуючи названу здатність відношення, зумовлену якостями предмета, пише: “Смаку недостатньо бачити і розуміти красу твору, йому необхідно цю красу відчутти, зворушитися. І йому замало невиразного відчуття, невиразної зворушеності, йому необхідно зрозуміти усі відтінки; ніщо не має вислизати від миттєвого розпізнавання...” [1, с. 268]. З одного боку, змістовна повнота образів, що уособлюють всезагальне у досвіді небайдужого ставлення до світу, формує здатність свідомості через окреме виявляти всезагальне і переживати його цінність. З іншого боку, неповторність життєвості кожного художнього образу формує людський дух у його *неповторності*. Важливо наголосити, що *індивідуалізація духу*, становлення неповторної особистості пов’язані в історії людства не так з індивідуалізацією досвіду практично-формуючої діяльності, як саме з *мистецтвом* і завдячує йому. Жодні інші типи досвіду не містять у собі повноти діалектичного зв’язку індивідуального і всезагального, єдності осмислюючого і переживаючого ставлення до предмета небайдужості, єдності *вільної* взаємодії з предметом, що викликав небайдужість, і одночасно *необхідності* бути актуально присутнім у життєвих виявах предмета. Ми співпереживаємо героям мистецтва і настільки дієво присутні в їх життєвих долях, що реальний світ з повсякденним перебігом його подій для нас менш реальний, ніж світ художніх образів у їх ідеальній життєвості у просторі твору мистецтва. Це важливо, адже в європейській культурі доби раціоналізму мистецтво починають трактувати не як самоцінний у собі тип духовного досвіду, а як одну з його форм, що, подібно до міфології, відходить у культурі на другий план, порівняно з філософією як новим синтезом чуттєвого і логічного начал духу. Зокрема, такою бачив долю мистецтва Г. Гегель.

Підстави втрати мистецтвом цінності як типу досвіду філософ пов’язував із тим, що мистецтво є втіленням у *конкретній чуттєвій формі* абсолютного духу як ідеалу. При цьому природна непосредність є лише “*знаком*” ідеї, що як така настільки просвітлена для її вираження творчо втілюючим духом, що “ця форма ні на що інше, крім ідеї, і не вказує — форма *краси*” [2, с. 383]. Як зауважує Г. Гегель, найбільш адекватним втіленням абсолютної ідеї постає не мистецтво, а філософія, що підноситься над непосредньою чуттєвою визначеністю буття ідеї. Як слушно наголосив Е. Ільєнков, опозиціонуючи ідеї Г. Гегеля щодо історичної минуцості мистецтва, останнє є самоцінним типом духовного досвіду і не може бути замінене жодною іншою його формою. Логічно-теоретичний інтелект і продуктивну уяву, що управляє принципом краси (тобто мистецтво) не можна розглядати як вищу і нижчу за рангом сходинок феноменології духу. “Це дві самостійні, рівноправні форми свідомості. Жодна з них не є недосконалою, “неадекватною” копією з іншої” [7, с. 327]. Щодо об’єктивної реальності як спільного предмета відображення, кожна з названих сфер відображає свої аспекти об’єктивної істини. При тому,

при всій їх суверенності одна щодо одної, світ образів мистецтва та царина понять (сфера науки) відображають істину кожен своїми засобами: світ науки, зрештою, подібний, так би мовити, “ізоморфний” світу художніх образів.

В історії розвитку мистецтво визначається щодо свого предмета. Ним постає *усвідомлення людиною (людством) себе*, свого внутрішнього світу, що формується і відкривається рівнем досконалості через характер та зміст відносин зі світом навколо себе і світом у собі. Різні його аспекти відображаються у різних видах мистецтва, у його жанровому багатстві, у змісті кожного художнього твору, відкриваючись більшою або меншою досконалістю та внутрішньою переконливістю, *самоцінністю* змісту духовного досвіду. Мистецтво виявляє себе і як всезагальний тип творення та збереження цінності духовного світу людини у всезагальності його сутності (видової особливості), і як індивідуального вияву неповторності всезагального досвіду в світі окремої суб’єктивності. Можна стверджувати, що унікальні можливості виду “Людина” найбільш повно відкриваються через мистецтво як вид діяльності, метою якого є прояв повноти людської життєвості в її *самоцінності*. Мистецтву як діяльності можна навчити, а як творчості — ні. Це завжди явлення унікальності, неповторності особистості, що відкривається через своєрідні прояви життєвості духу. Специфіка їх зумовлена мовою конкретного виду мистецтва, асоціативністю зв’язків, що утворюють внутрішню логіку розгортання змісту твору та визначають специфіку його образності.

Дух засвідчує свої можливості рівнем здатності організуватися предметом небайдужості та розкрити своє ставлення до нього виразною художньою мовою.

Суть художньо-формуючої діяльності *двоїста*. По-перше, надання ідеального образу реальному світові, тобто творення ідеальної реальності як найбільш адекватної для життя духу. По-друге, надання духові реального способу життя — матеріалізація його в образах. Ідеальне його життя характерне внутрішньою логікою *розгортання*, що зумовлена якостями предмета небайдужості та досвідом ставлення до них суб’єкта, об’єктивуючись своєю духовною результативністю у творчо-формуючих уміннях. Досконалість при цьому можлива на декількох рівнях: або як досконалість духовного світу суб’єктів відношення у межах ідеального простору твору, або як досконалість у способах надання образам виразної у собі життєвості, в тому числі негативної з огляду ідей, якими організуються ці вияви.

Наголосимо на ще одній якісній особливості мистецтва: йому властива *індивідуальна визначеність змісту духовного досвіду*. На відміну від практичних умінь, художній досвід можна передати лише як формальні уміння, але не можна передати досвід духовності відношення. Між тим лише на його підставі відбувається індивідуалізація людської особистості. Закономірності її закріплені у здатності до художнього формування, яка визначається як образ “божественних” умінь. Е. Кассіер, аналізуючи об’єктивацію типів діяльності й відчуження їх від безпосередньої реальності в образах богів у формі образу божественних умінь, виокремлює як найвищу з них художньо-формуючу здатність. Мистецтво уособлює неповторність досвіду як явище сутнісної визначеності світу особистості.

Іноді причини індивідуалізації духовного досвіду вбачають у феномені розподілу праці. Справді, він індивідуалізує ставлення людини до світу, відображаючись у наслідках формуючих умінь. Разом із тим явище індивідуалізації не можна пов'язувати лише з практичними вміннями та знаннями, позаяк вони спираються на розсудкове ставлення до світу. Розподіл праці впливає на поглиблення знань та вдосконалення формуючих умінь. Однак *духовний чинник* у вигляді спільно виробленого і закріпленого в психічних структурах людини *ставлення* до світу набувається в історичному поступі людства. Тут він здобуває ту якісну визначеність, яка постає як індивідуалізація образу всезагального у формах *індивідуально-неповторного* досконалого способу буття — художнього. Саме такий досвід є самоцінним, адже він — джерело і запорука формування духовного світу *неповторної* людської особистості.

Обмін людськими світами, що здійснюється у художньо-формуючій діяльності, — умова введення всезагального в індивідуально-визначені неповторні способи його буття. Саме тому мистецтво є особливою формою досвіду з властивими йому особливостями становлення, вияву та функціонування у досвіді людства. Воно багато що пояснює у швидкому (прискореному) зростанні не лише практичних, досвідних знань та умінь, а й у формуючих можливостях духу: здатності виявляти себе у формах неповторної досконалості. Отже, *естетичне відношення*, що втілюється в художньо досконалі образи, належить до фундаментальних складових світогляду, є однією з його визначальних характеристик.

Наголосимо, що індивідуалізація досвіду естетичного відношення та його закріплення у художніх феноменах — тривалий історичний процес. Так, уже в добу античної Греції, поряд з утвердженням космічної цілісності світу, а отже, і людства як цілісності, починає формуватися й утверджуватися цінність індивідуально-неповторного досвіду відношення, що об'єктивує себе у *неповторності художніх образів* (образи богів, що уособлюють неповторність умінь, знань тощо) за естетичної визначеності образної мови мистецтва. Явище виходу поза межі встановлених канонів формування зумовлене переконливою індивідуальною життєвістю зображень. Вони поглиблюють уявлення про життя ідеальних сутностей, втілених у скульптурних, архітектурних, поетичних, музичних образах.

Цілісність відношення до світу притаманна культурам з досить високим рівнем розподілу праці, а отже, і відмінностями досвіду практичної діяльності, підтверджує невідчуженість образів досконалості від уявлень про ціннісний зміст їх досвіду.

Період становлення перших держав вирізняється активним формуванням ідеальних образів *усезагальної небайдужості*. Зміст відношення засвідчує про себе не лише масштабами формування, що потребують зусиль величезної кількості людей, а й визначеністю *якостей* зображень, що випромінюють силу і велич. Спонукає на творення, тобто мобілізує знання та вміння, потреба закріпити предмет небайдужого відношення у найбільш переконливих для почуттів виявах його якостей. У такий спосіб утверджується всезагальність

досвіду переживання предметів небайдужості. Вироблений спільнотами досвід навчає людей почуватися єдиним суспільним цілим за об'єктивною підставою — спільністю духу, сформованого спільним предметом почуттів, що являє себе переконливою цінністю свого буття в ідеальних художніх образах. У культурах Давнього світу художнє формування *індивідуалізує* предмет всезагальної небайдужості шляхом вирізнення його за *статусною* ознакою, а не за особистими якостями.

Подальший етап розвитку художності визначається як концентрація інтересу на *особистісних* якостях суб'єкта життєвості: стосунків зі зовнішнім світом та зі собою самим. На цьому етапі осереддям продукування естетичного відношення у формі творення духовності зв'язків постає *конкретна людська особистість*: суб'єкт творчих відносин зі світом. Розквіт мистецтва на основі втілення неповторності духовного досвіду в неповторному образі його носіїв — наслідок *індивідуалізації* осмислювально-переживаючого ставлення особи до дійсності. Виразне розгортання такого типу відношення характерне для культури середньовіччя. Суб'єктом, що “ініціює” й уособлює його ідеал, постає виняткова особистість — боголюдина Христос. Він — виразник ідеалу моральності не за ментальною ознакою, не за функцією, а за сутністю, уособлення всіх можливих моральних чеснот. Моральний взірць індивідуалізує досвід особи, що прагне досконалості й сповнюється суперечностями у процесі поступу до духовного самовизначення. Останнє зумовлює *розгортання чуттєвості у суб'єкті*. Вона стає *духовною* реальністю завдяки зосередженості на сутнісних виявленнях людини (божественне у людині), а не миттєвих, повсякденних, пересічних її проявах. Моральність зумовлює індивідуалізацію досвіду стосунків, оскільки кожен рятується (рятує свою душу від гріха) осібно, а отже, кожен по-своєму переживає свої стосунки з Богом. Індивідуалізація досвіду відношення до абсолюта моральності стає ефективним джерелом індивідуалізації стосунків зі світом загалом. Вони визначаються ідеєю та образом абсолютної моральної досконалості, що зумовлює домінування морального в естетичному переживанні досконалості світу як витвору Бога. Тепер сутність творення пов'язується з творенням Людини в людині: Бога в чуттєвій, “тварній” істоті.

Відтак, мистецтво надихається пафосом формуючого відношення, передусім, формування особою *себе* згідно з взірцем моральності та формування взірця досконалості (образу його), щоб жити почуття, а отже, утримувати та реалізувати ідею самовдосконалення. Людина може постати ідеалом, оскільки здатна визначатися щодо вільного самоздійснення. Саме у такій якості її осмислює естетична теорія, трактуючи людину як справжній *предмет мистецтва*, на чому наголошував зокрема І. Кант. Мистецтво у його визначеності — ідеальне буття духу в чуттєвих образах людської досконалості — утверджується як самоцінне джерело естетичного відношення. У цьому сенсі воно протистоїть реальності, в якій відбуваються процеси індивідуалізації суб'єкта у формах протиставлення себе суспільності стосунків, відчуження людини від людини, абсолютизації матеріального чинника на протигагу духовному тощо.

Мистецтво, що спирається на ідеал досконалості, сформований індивідуальністю християнського Бога, реалізує ідеал відношення у різноманітності його виявлень. Естетично-художні його форми закріплюють творчу силу індивідуального переживання буття Бога. Іконописні, скульптурні зображення Христа, Богородиці, святих, тексти проповідей та мова Біблії, церковна музика тощо сповнені величезної духовної напруги, спрямованої на організацію почуттів небайдужості, схиляння, шанування. Їх внутрішня енергія слугує джерелом емоційного впливу на особистість, що сповнена потреби піднятися над повсякденністю і наблизитись до абсолюта моральності. Орієнтація на ідеал моральності у його чуттєвих втіленнях мовою художніх образів підносить дух до всезагального, споріднюючи суб'єкт формуючих умінь та суб'єкти переживання, поєднуючи їх у *духовну* цілісність, якісна визначеність якої зумовлена досконалістю предмета небайдужості. Естетичне відношення та його досвід, об'єктивований у мистецтві, зберігають свою цінність для формування духовного світу людини як цілісного та гармонійного доти, доки живе ідея цілісності як формуюче джерело свідомості.

Характерно, що в міру зростання індивідуалізації в формах індивідуалізму, тобто відчуження стосунків, а відтак руйнування цілісності образу світу, ідея цілісності утримується і розгортається у *філософському дискурсі* та у *класичній художній творчості* як образ духовно-естетичної і морально-естетичної його визначеності. Тобто, ідея цілісності образу світу зберігає себе як *архетип* культури впродовж усього періоду художнього розвитку людства.

Художньо-естетичне відображення процесів індивідуалізації у формах відчуження, конфронтації, антагонізму між людьми, навіть небайдужими одне до одного, зростає напрута самоутвердження безвідносно до засобів набувають ґрунтового осмислення і переконливого художнього втілення у творчості класиків світового мистецтва. Особлива внутрішня переконливість характерів, філософська заглибленість у сутність стосунків, детермінованих прагматичним розумінням цінностей життя, характерні для літератури — найбільш духовно заглибленого, рефлексивного з мистецтв. Мистецтво інтелектуалізується і водночас поглиблює художню мову, щоб переконливіше володіти мовою свого предмета — проникати у глибину, в найпотаємніші куточки людської душі, що закрита для світу і мучиться пошуками сенсу життя. Це зумовлює потребу особливої заглибленості у світ особистості. Мистецтво відкриває *багатство форм індивідуалізації* свідомості особи як у напрямі утримання досвіду цілісності образу світу, так і у напрямі відмови від ідеалу людяності життя та його символів. Внутрішнє руйнування людини, формування "підпільної людини" (Ф. Достоевський) мистецтво відкриває як нову реальність, як новий її образ. Світ у суб'єкті розгортається невизначеною множинністю виявів, аж до протилежного. У такий спосіб мистецтво засвідчує те, що естетичне відношення характеризується величезним пізнавальним та переживаючим потенціалом.

Важливо зазначити, що *суспільність* відносин утверджується в естетичному на всіх етапах його розвитку і найбільш переконливо об'єктивує себе

в мистецтві. Навіть на рівні окремого образу воно утверджує ідею цілісної життєвості чи то як реальність, чи то як бажану мету та переконливо показує руйнівні для духу наслідки дисгармонії, конфронтації у стосунках. Поняття цілісності, як підтверджує сказане, конкретизується і починає трактуватися як наслідок свідомих *зусиль особистості*, а не як дещо попередньо задане. Це джерело самоусвідомлення суб'єктом себе як самотворчої, самоформуючої сили. Переживаюче ставлення до світу дає поштовх осмисленню його законів та пошуку свого місця у ньому.

Якщо порівняти релігійно-міфологічний і секулярний досвіди відношення, то відмінне між ними виявляється вже у способі відображення. Канонічність образів характерна для мистецтва першого типу, тобто релігійно-міфологічного. Тим самим вона засвідчує сталість бачення образу досконалості та сталість реагування на нього. Багатство досвіду *суб'єктів* відносин зі світом та з самими собою, об'єктивоване у "секулярному" мистецтві, зумовлює багатство творчих манер, стилів, напрямів, методів, течій.

Задасмося питанням: що є визначальним в естетичному образі одного і другого типу мистецтва? Яке призначення того чи іншого? Перше звернене до *почуттів* суб'єкта і ставить за мету формувати образи світу, що забезпечують *сталість* відношення, а отже, і в реальності сталість та очікуваність стосунків. *Секулярний образ відношення* звернений до пізнаючого суб'єкта і спрямовує його не лише на переживання, але також на *рефлексію* над стосунками, а отже, на *свідомий їх вибір*. Критерієм тут є не даність взірця, не усталеність відношення як критерій його цінності, а *активність суб'єкта* творення стосунків — діяльність, що утверджує його як мислячу та переживаючу особистість. Цінним здобутком тут є єдність духовних структур, що досягається єдністю розуму та почуттів у ставленні до об'єкта небайдужості.

Цілісність образу світу тривалий період художнього розвитку жила енергією спільності, суспільності досвіду переживаючого ставлення до нього. Тут діє принцип в'язучої сили зв'язку, що і виступає "істиною" світу в переживаючому досвіді суб'єктів. Сутнісний характер зв'язків полягає у тому, що вони визначають спосіб бачення дійсності як всезагального цілого. Тобто зв'язки мають сутнісний характер, оскільки визначають собою моральність досвіду ставлення до світу.

Цілісність відносин, закріплена в образах мистецтва, значно поглиблює рівень естетичного досвіду суспільства, відкриваючи *суттєве і закономірне* в ньому, адже переживаюче та оцінює ставлення до предметів небайдужості вкладається в *об'єктивні способи їх вияву*. Тобто не їх оцінюють, не про них йдеться, а вони *самі промовляють* про себе: розкриваються своїми якостями у "живому" функціонуванні. Сприймаючи мистецтво, суб'єкт здобуває можливість усвідомлювати *закономірності* зв'язку між якостями предмета зображення та ставленням митця до них.

Духовний досвід естетичного відношення, закріплений у художньо-образній мові мистецтва, залишається основним джерелом формування *особистісного духовного* досвіду. Він сприяє формуванню естетичної визначеності

відносин. Мистецтво — основне джерело поповнення духовного досвіду особистості та суспільства, що здобувається у досконалому способі спілкування з досконалими предметами спілкування. Дух, що постає у мистецтві синтезом ідей розуму, розсудкових знань, переживаючого відношення до світу, витворів уяви, фантазії, інтуїції, утворює органічну в собі цілісну визначеність у цілості художніх образів. Отже, мистецтво — одна з форм духовного досвіду, що здатна закріпити естетично досконале ставлення до світу як самоцінний тип досвіду, як джерело духовності людини.

Список літератури

1. *Вольтер*. Естетика. — М.: Искусство, 1974.
2. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук: В 3 т. — М.: Мысль, 1977. — Т. 3.
3. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969. — Т. 1.
4. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. — К.: Либідь, 1993. — Т. 1.
5. *Естетика* / За ред. Л. Т. Левчук. — К.: Вища шк., 2006.
6. *Забьлин М.* Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. — М.: Книга принтшоп, 1990.
7. *Ильенков Э.* Гегелевская концепция красоты и истины // Искусство и коммунистический идеал. — М.: Искусство, 1984.
8. *История первобытного общества.* — М.: Наука, 1986.
9. *Кассирер Е.* Философия символических форм: Мифологическое мышление: В 2 т. — М.; С.-Пб.: Универс. книга, 2002. — Т. 2.
10. *Лангер С.* Философия в новом ключе. — М.: Республика, 2000.
11. *Лифшиц М.* Собрание сочинений: В 3 т. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — Т. 3.
12. *Матье Э.* Искусство Древнего Египта. — М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961.
13. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.

Запитання для самоперевірки

1. *Визначте поняття “мистецтво”, розкрийте своєрідність його як типу духовного досвіду.*
2. *Визначте методологічні засади аналізу мистецтва у філософії І. Канта.*
3. *Проаналізуйте концепцію Ф. Шеллінга щодо цінності філософії як методології аналізу мистецтва.*
4. *Розкрийте місце та значення художніх елементів у предметно-практичному формуванні.*

5. Охарактеризуйте взаємозв'язок формуючих умінь суб'єкта та духовно-творчу природу свідомості.
6. Розкрийте багатство видів естетичного формування та їх значення у духовному самоствановленні людства.
7. Наведіть відмінності предметно-практичної образності та художнього образу.
8. Наведіть відмінності міфологічної образності та художнього образу мистецтва.
9. Визначте й обґрунтуйте основну мету художньо-творчої діяльності.
10. Проаналізуйте діалектику всезагального та індивідуально-неповторного у змісті художнього образу.
11. Охарактеризуйте витоки мистецтва.
12. Розкрийте символічну природу образної мови мистецтва та охарактеризуйте історичний процес її становлення.
13. Проаналізуйте особливості мистецтва як форми суспільної свідомості.
14. Розкрийте якісні ознаки мистецтва як типу духовного досвіду.
15. Обґрунтуйте духовно-формуєчу здатність мистецтва як особливого типу духовного досвіду.

Тема 13

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА МОВА МИСТЕЦТВА

- 13.1. *Твір мистецтва як художнє ціле*
- 13.2. *Предмет і матеріал мистецтва*
- 13.3. *Природа та сутність художнього образу*
- 13.4. *Символічний характер художньої образності*
- 13.5. *Типізована та індивідуалізована образність мистецтва*
- 13.6. *Діалектика форми і змісту в мистецтві*

13.1. Твір мистецтва як художнє ціле

Сучасна естетична теорія виділяє декілька рівнів естетичного аналізу мистецтва: воно осмислюється як специфічний вид реальності; як особлива форма духовного досвіду; як особлива формуюча здатність. Мистецтво як особлива реальність характеризується *цілісністю внутрішньої життєвості*, що постає дійсною у *творі мистецтва* як художньому цілому. Він закріплює духовність ідеї у художньо довершених чуттєво-матеріальних формах. Передумовою художньо-формуючої здатності є, по-перше, історично вироблена художня мова, по-друге, природа художнього таланту, яка полягає в умінні митця надавати образам уяви переконливого внутрішнього життя, втілюючи думки та почуття у матерію мистецтва: фарби, звуки, слова, пластику тощо.

У попередніх лекціях ми зазначали, що художній елемент присутній у всіх видах формування. Він постає певною основою цілісності предмета, надаючи йому індивідуальної життєвої виразності. *Мистецтво* є особливим видом формуючої діяльності: його художня мова створює ідеальний простір, у межах якого розгортається життя духу в можливому його розмаїтті. Внутрішньо переконлива, виразна життєвість і є тією внутрішньою правдою, завдяки якій твір постає справді художнім цілим зі своєю неповторною життєвістю. Специфічною *художньою* мовою мистецтво надає виразного, чуттєво сприйманого *образу* естетичним уявленням людини про світ.

Художня мова мистецтва — незамінне джерело і засіб виокремлення суттєвого у відносинах зі світом та переведення його в інший — ідеальний простір, де воно відкривається рівнем досконалості як щодо змісту, так і способу виявлення. З рівня буденності естетично опанована митцем дійсність “переводиться” у світ ідеальних духовних сутностей. Саме тут вона набуває

цілісності та повноти в *єдності змісту і форми*. Відтак, вища мета мистецтва — надати предметам небайдужості виразної *внутрішньої життєвості* як *самоцінної*, як джерела живлення розуму та почуттів. Кожен художній твір буде дійсно відповідати своєму поняттю, якщо він вкладається у згаданий критерій.

Наголосимо, що *цілісність* твору не є дещо статичне. Твір — це цілісність, що має внутрішню логіку саморозвитку образної системи, об'єднаної і визначеної змістом ідеї. Доцільно виділяти кілька рівнів цілісності твору. Перший — це рівень цілісності конкретного образу. Другий — цілісність твору як органічної у собі життєвості ідеї в образній тканині твору. Третій рівень відсилає твір до більш загального цілого — стильової єдності у межах течії, напряму, методу. Четвертий — цілісність, зумовлена специфікою мистецтва як особливого типу духовного досвіду у властивій йому своєрідності. Г. Гегель наголошує, що “лише справді конкретна ідея народжує істинний образ, і ця відповідність їх одне одному є ідеал” [7, т. 1, с. 81]. Така послідовність відповідає закону, згідно з яким явище завжди багатше за сутність.

Цілісність твору мистецтва — не штучний утвір. У художньому формуванні діє закон *самоорганізації* матерії образу в цілісність. Геніальний той митець, який здатний “задати” внутрішню логіку розвитку художній реальності. Ф. Шіллер називає це здатністю митця чинити так, як чинить природа, тобто вільно розгортати “матерію” образу, корегуючи задум залежно від логіки саморозгортання ідеї. Широковідоме висловлювання О. Пушкіна щодо подій роману у віршах “Євгеній Онегін”: “Ну і штуку вчинила зі мною Тетяна: взяла і вискочила заміж за генерала”. Тобто, внутрішня переконливість твору має місце за умови, що предмет зображення являє свою природність невимушено. Майстерність митця полягає в тому, щоб надати їй доцільності та цілеспрямованості.

Цілісність художньої образності твору, як і мистецтва загалом, — *історичний* утвір. Витоки її пов'язані з більш широкою сферою духовного досвіду: потребою людства (етносів, народів) визначитися у просторі й часі, окреслити їхні межі, тобто сформувати їх образ як культурну реальність. У творі мистецтва людська життєвість, розгорнута у просторі й часі, “збирається” в естетично визначене ціле. Скажімо, у драматургії тривалий час діяли закони єдності місця, часу і дії. Епоха виявляє характер своєї життєвості через долі героїв. Ці ж закони чинні й в інших видах мистецтва. На рівні змістовного наповнення цілісність мистецтва виявляє себе об'єктивно визначеним характером зв'язків людини зі світом, що передається в музиці гармонійністю ритмічно-ладової системи, мелодійністю твору чи, навпаки, дисгармонією; у пластиці — зламаністю пластики рухів, аритмічністю чи, навпаки, їх грацією і ритмом тощо. Зрештою, якісна визначеність духу епох як “прозаїчних”, “поетичних” чи “драматичних” найяскравіше виявляється в характері художності.

Розгортання художньої реальності у досконалі способи виявлення — чинник формування об'єктивного критерію прекрасного, що, перенесений у реальність людських стосунків та формуючу діяльність, слугує засобом удоско-

налення суспільного життя. При цьому однаково вагомі здатність митця надавати образ суб'єктивному досвіду героя та вкладати його у всезагальні чуттєво сприймані художні форми. Саме у такій цілісності твір і постає "ідеальною реальністю". І за такої умови він є формуючим началом духовного світу суб'єкта сприймання. Важливо наголосити, що кожен художній твір як унікальний, неповторний духовний феномен щоразу буде творенням нових граней людського духу, навіть незалежно від того, здобув він відразу визнання і відкрився для суспільства своєю цінністю чи воно виявилось неготовим до його сприймання та переживання. Стаючи реальністю, твір об'єктивно прирощує досвід і неодмінно впишеться у духовний контекст свого або наступного часу.

Що ж саме становить особливість духовності у художніх творах? Якісною своєрідністю кожного *художнього* твору є те, що він уособлює особливу якість потреби: надати реального життя образам, що утримуються пам'яттю, набули виразної життєвості в уяві митця і потребують втілення у матеріал формування, щоб здобути самостійне життя. Жодна зовнішня щодо цієї потреби мета не відповідає суті мистецтва. Ось чому, ставши феноменами культури, твори так проймають свідомість сприймаючого суб'єкта, живуть у пам'яті як реальніший світ, аніж дійсність у її поодиноких виявах "тут і тепер", з її буденним перебігом подій та вражень. Здатність художніх талантів виявляти свою небайдужість до світу через виразні, переконливі, чуттєво сприймані образи є утвердженням художньо-формуючого відношення як *феномену духовності*. При цьому він відкриває суть духовності: вільне *самоздійснення у формах досконалості*.

Кожен художній *твір* є діалектичною єдністю *індивідуального* та *всезагального* у змісті досвіду. Така діалектика виявляється як у матеріалі художнього формування, так і в образній мові мистецтва. Справді, митець відкриває суспільству і людству те у його досвіді, що об'єктивно склалося, або містить у собі тенденції становлення і розгортання, але не усвідомлюється як таке, розчиняючись у повсякденному перебігу життєвих подій. Піднесене до рівня узагальнення та розгорнуте у художньо-образній мові твору завдяки художньому таланту (генію), воно відкривається своїми рисами: само *говорить про себе* як про позитивне чи негативне. Отже, дійсно художні твори прояснюють *істину життя*, адже розгортаються як *жива реальність*, а не деяка умоглядна сутність. Здатність митця піднятися до узагальнення та розгорнути його в ідеальних способах буття явищ у межах конкретних художніх творів і становить специфічну особливість твору як духовного цілого.

Всезагальне у досвіді, постаючи предметом художнього осмислення, набуває *індивідуальної визначеності в художньому образі* (образах). У художньому цілому — творі мистецтва — буття відкривається мірою довершеності відповідно до сутності, яку уособлює. При цьому виразна переконливість виявів реальності — її "саморозкриття" — постає чи не найяскравішим засобом творення духовного досвіду відношення до світу. Тому твір мистецтва визначається як духовний феномен не з огляду предмета зображення, а *способом зображення*,

що, завдяки своїй художній переконливості, відкриває сутність явищ. Отже, *художність* твору є тим духовним феноменом, що прояснює істину про людину та світ у формах художньої правди. Мистецтво постає засобом громадянського служіння митців, визначаючи суспільну цінність їх творчості.

Художній твір є *діалектичною єдністю* історично виробленої здатності до художнього формування (духовна організація інтелекту та почуттів суб'єкта формуючих умінь) та відповідних засобів формування (мова різних видів мистецтва). Водночас кожен справді художній твір щоразу є *індивідуально* визначеною життєвістю завдяки здатності конкретного *суб'єкта творчості* надати *неповторності образу* предметам уяви, пам'яті, переживань засобами художньої мови певних видів мистецтва. Кожен художній твір, так само як і мистецтво загалом, є найбільш переконливим уособленням творчих потенцій людини, концентрованим утіленням яких є *особистість митця*.

Підставою життєвості твору є *внутрішня доцільність*, тобто здатність розгортатися якостями, що відкривають усе нові грані його життєвої повноти. Цей аспект потребує пояснення, адже іноді творчість розглядається як деякий імпульсивний процес, що відбувається поза межами свідомості в сфері суто ірраціональній. Відтак, і твір тлумачиться як наслідок позасвідомих, ірраціональних духовних імпульсів. Видаватися таким він може лише ззовні, позаяк його наслідки бувають неочікуваними навіть для самого митця. Однак, у такому разі правомірно говорити про особливу формуючу *здатність свідомості*, що укладає предмети небайдужості у виразні *художні форми*. Тобто, свідомість характеризується не лише неординарністю бачення та розуміння явищ, не лише здатністю в уяві формувати їх чуттєві образи, але і надавати їм виразного життя у *матеріалі формування*. Глибинність внутрішніх зв'язків, що характеризують кожен справді художній твір, об'єктивно зумовлена його логікою. *Твір мистецтва — це духовне ціле, що набуло художньо доцільних способів втілення у мові конкретного виду мистецтва*.

Для доведення “внутрішньої необхідності” способів, завдяки яким твір набуває художньої цілісності, важливо вдатися до аналогій. Зокрема, звернутися до відомої думки І. Канта щодо доцільності *природних форм*, яка зумовлює їх внутрішню життєвість. Правомірно віднайти певні асоціації між доцільністю природних видів як умовою їх життєвості та доцільністю художнього формування як умовою цілісності творів мистецтва. Таку асоціацію припускає І. Кант: “...Під *абсолютною доцільністю* природних форм я розумію такий зовнішній вигляд чи таку ж внутрішню будову їх, в основу можливості яких має покладатися ідея про них у нашій здатності судження... доцільність є закономірність випадкового як такого” [8, с. 967]. Йдеться про два рівні доцільності у природі: *механічну* (за якої природа відтворює свої форми як такі) та *технічну*, за якої природа щодо цих же форм як систем (кристалічні утворення, різноманітність кольорів, внутрішня будова рослин і тварин) діє як *мистецтво* [8, с. 967—968]. Тобто природа, де вона “діє як мистецтво”, постає структурною цілісністю, що характеризується здатністю *самоорганізації*.

наслідків. Тому кожен справді художній твір доводить об'єктивну *потребу* людини *жити красою* (красою предмета формування чи красою його відображення, чи їх цілісністю). Саме краса — джерело доцільної внутрішньої самоорганізації — об'єктивне свідчення *свободи* творчого духу.

Постаючи за формою як суб'єктивна здатність митця, талант до художнього формування насправді зумовлюється *загальносуспільним* досвідом бачення реальності, відношенням до неї та реалізує себе у формах потреби закріпити гармонійну єдність індивідуального і всезагального у досвіді художньо досконалими засобами його буття. Така потреба в історичному поступі людства визначилася як самоцінна. Спільні предмети почуттів — це універсальний спосіб творення досвіду ставлення до них, а відтак і духовного “клімату” суспільного життя. Ця потреба в історії зумовлює особливі художні уміння та їх вищі виявлення — художній талант і геніальність. При цьому художня творчість, якщо вона відповідає своєму поняттю, неодмінно пов'язана з виявом чогось безмежного, що втілюється у чомусь реальному. Форма, якої воно набуває, своєю *досконалістю* надає зображеному “нескінченності”.

Отже, специфічною особливістю твору мистецтва як духовного феномену є внутрішня цілісна життєвість його художньої тканини, тобто єдність *ідеї та образу, всезагального і особливого, типового й індивідуально неповторного*. Організуючим началом твору як художнього цілого є *художня ідея*. Вона збирає твір у художньо виразне, цілісне і внутрішньо доцільне буття, надаючи йому чуттєво сприйманих, змістовно та емоційно наповнених форм.

13.2. Предмет і матеріал мистецтва

Предмет мистецтва складається в поступі історії й відображає рівень опанування людством стосунків з природою, всередині людських об'єднань, погляди на цінність людини та сенс її життя тощо. Тому *предметом* мистецтва є *дійсність* у її найбільш суттєвих виявах, що конкретизується, набуває образу в духовному *світі людини*, тобто постає *людським образом* — *мірою його людяності*. Інакше кажучи, *основним предметом* мистецтва є *людина* як суб'єкт духовного досвіду. Мистецтво розгортає образ дійсності як предмет і джерело реального буття людини — суб'єкта творчості. Світ у багатстві його виявів є “матеріалом” реалізації формуючої здатності людини, вищим уособленням якої постає *художнє* формування. Реальність є лише естетичним тлом, у просторі якого дух визначається щодо характеру та способів виявлення. Мистецтво, збираючи естетичні (як позитивні, так і негативні) прояви дійсності в художнє ціле, розгортає буття у формах художньо-образної реальності в межах твору як духовного цілого. Скажімо, змальований у картині пейзаж — це не “анатомічна карта” природи, а *образ*, який зафіксувався свідомістю митця і набув в уяві та пам'яті самостійної життєвості, уособлюючи

настрої, переживання, роздуми про цінності життя, про вічне і тлінне у ньому тощо. Образи, що вміщують у собі природне і соціальне, вічне і минуше, суб'єктивне у баченні та переживанні й об'єктивне (реальні вияви життя — це складний духовний синтез, здатний втілитися у музичні звуки, у поетичну мову, у живописний твір тощо). Однак щоразу це буде *синтез* реальних уражень про світ явищ, осмислення їх доцільної у собі життєвості та матеріалу формування, в якому образ заживе самостійним життям. Образи уяви не пасивні щодо способів свого буття в матеріалі мистецтва, а активно впливають на творення найбільш зручного і доцільного для себе художнього втілення. В уяві митця вони постають чи то як живописні, чи то як поетичні або музичні образи. Тому цілком слушною є думка, що предметом мистецтва є дійсність, але з неодмінними застереженнями щодо змісту дійсності, а саме: *естетично опанована дійсність*, що в світі творчої особистості набуває індивідуалізованого образу. У ньому віддзеркалюється сутність, ідея всезагального в повноті змісту останнього. Отже, у переживаючому ставленні до світу людство формує його образ та втілює власний образ у предметах небайдужості. Вкладаючись в образну мову конкретних видів мистецтва, цей синтез створює новий тип реальності — *художню реальність*.

Тому предметом мистецтва є *одухотворена* людиною дійсність. Це світ, піднесений над його плинністю і випадковістю. Як такий він — незамінне джерело самоусвідомлення людством себе як творчого начала життя.

Щоб конкретизувати проблему *становлення предмета* мистецтва, розглянемо творення відносин людства з природою, як воно відображене у мистецтві. У період давніх цивілізацій природні сили набувають конкретизації, постаючи в образах богів, яким надані людські риси та людські якості. Отже, увесь космічний світ поставав цілісністю, заснованою на взаємних зв'язках і зобов'язаннях. Надані природним силам надприродні (божественні) властивості об'єктивно зумовлювали необхідність ставлення людини до них у формах схиляння і шанування. Наголосимо, що тут важить не природа в її цінності, що є безумовною, а природа у *наданих їй образах*, що закріплюють естетичні відносини людини і природних сил. У міру пізнання її властивостей відношення не зазнає якісних змін, але конкретизується щодо усвідомлення цінності *виразної життєвості природи* в її самоцінності, тобто як предмета живлення та гармонізації людських почуттів і розуму. Відношення з міфологічного переводиться на рівень естетичного і втілюється у художню образність мистецтва. Цей феномен цікаво простежити на прикладі ставлення людини до природи у культурі китайського середньовіччя. Класична традиція живопису формується тут ще у IV ст. і відображає вдумливе й шанобливе ставлення до природи як джерела внутрішньої доцільної та гармонійної в собі життєвості. Художник Се Хе (V ст.) у праці “Нотатки щодо класифікації старого живопису”, спираючись на попередню традицію, вирізняє шість основних принципів живопису, з-поміж яких найважливішим вважає “звучання духу, рух життя”. Наступник Се Хе — Ван Вей (VIII ст.) у трактаті “Таємниці живопису” деталізує поняття “дух” стосовно пейзажного живопису, наголошуючи

на необхідності *передачі природних станів*, а не лише описі краєвидів. Філософської глибини ця традиція набуває у трактаті Цзин Хао (кінець IX — початок X ст.) “Нотатки щодо вправління пензлем”. Автор аналізує наріжне поняття “дух”, застосовуючи поняття “*принцип духу*”. Він доводить, що призначення живопису аж ніяк не вичерпується тим, щоби правдиво передати деякі природні стани. Навіть краса зображеного не є остаточною метою. Живопис призначений для того, щоби досягнути правду-істину в речах, досягнути зовнішню красу речей і досягнути її в мистецтві. Однак він застерігає, що “не можна приймати зовнішню красу за реальне... Той, хто намагається виразити дух через зовнішню красу, втрачає образ. Це смерть образу” [15, с. 74]. Що ж у такому разі є правда-істина у мистецтві, про яку йдеться у трактаті? Автор формулює два основні принципи життєвості образу як його духовні передумови: “принцип духу” і “принцип ідеї”. Третім, не менш важливим, є “принцип пензля”, тобто художньо-формуючі уміння митця: здатність втілити у матерії формування дві ідеальні сутності настільки майстерно, щоби твір набув переконливого в собі життя. Зупинімось детальніше на перших двох принципах, що пов’язані зі ставленням до предмета небайдужості. “Принцип *духу* означає, що серце слідує за рухами пензля і схоплює образи без вагань... Принцип ідеї означає, що *відсікається неважливе, добирається суттєве* і зосереджується увага на формі предметів (курсив авт. — В. М.)” [15, с. 75]. Йдеться про “звучання духу” зображених предметів. Звернімо увагу, що тут наявне глибоке опанування “духом” природного світу, тобто естетичною його життєвістю як самоцінною, що виражено у ставленні до неї людини. Водночас наявна співвіднесеність духовного світу людини з природним життям. Останній зумовлює здатність осягати природний світ у його сутнісних виявах та надавати їм досконалого життя в образах. Художні уміння є, таким чином, джерелом *творчого зв’язку* людини зі світом.

Звернемось ще до одного порівняння, щоби простежити зміни ставлення до природи, а отже, і до того, якою бачиться вона як *предмет* мистецтва. В європейському духовному досвіді природа стає предметом художнього відображення лише у *добу Відродження*. Цим вона завдячує розвитку наукових знань, що поступово руйнують релігійно-міфологічні уявлення про світ та цінності життя. Тривале панування релігійної свідомості, що протиставляла матеріальне й ідеальне, природне і духовне, закріпило в європейській свідомості доби Середньовіччя ігнорування цінності природи. Культурі не вдалося остаточно подолати відчуження від природи і в наступні епохи. У художньому зображенні вона є лише тлом чи ареною для розгортання міфологічних сцен та релігійних подій, зокрема Євангельських. Лише романтизм привносить у європейську культуру нове *особистісне* сприймання природи, вбачаючи в її виявах джерело і засіб прояснення власних духовних станів.

Знаменно, що геній Відродження Леонардо да Вінчі у трактаті “Про живопис”, приділяючи велику увагу аналізу переваг живопису над іншими видами мистецтва (поезія, музика), зосереджується переважно на його можливостях передавати глибину, об’ємність і чуттєву осяжність предмета зоб-

раження. Його увага зосереджується на “технічних”, тобто образно-формуючих можливостях живопису, закони якого він віднаходить, створюючи науку про живопис. У його естетиці розроблена теорія перспективи, малюнка, світла і тіні, кольору в живопису тощо. Ретельність його наукових викладів, опертих на досвід та експерименти, надзвичайно цінні для науки і для творчого підходу митців до художнього процесу. Однак ми не знайдемо у його трактаті тієї поетизації природи, що характерна для китайських теоретиків та практиків живопису. Для європейської культури, що переконливо доводить трактат Леонардо, характерний акцент не на предметі зображення, а на *уміннях* митця відображати предмет. Навіть коли вживається поняття “духовне”, воно різниться за змістом порівняно зі східною традицією. Скажімо, досліджуючи тінь як засіб творення об’ємності фігур та перспективності зображень, Леонардо да Вінчі пише: “Тінь походить від двох речей, не подібних між собою, бо одна з них тілесна, друга духовна. Тілесною є тіло, що створює тінь, *духовною* є світло. Отже, світло і тіло є причинами тіні (курсив авт. — В. М.)” [9, с. 313]. У живопису, як засвідчує наведена думка, більше важить не предмет, а *спосіб* зображення. Тобто у художньому формуванні увага переноситься на *активність суб’єкта* творчих умінь.

Своєрідним “підсумком” європейського розуміння цінності природи як предмета мистецтва слугують слова Ф. Шеллінга: “Живопис винятково схематичний у пейзажі” [19, с. 272]. Пояснення цієї думки звучить непереконливо, оскільки як аргумент висувається те, що “оформлене символізується через посередництво форми, що є безформна”. Оскільки пейзаж — це “дещо безмежне”, то філософ вважає правомірним характеризувати цей вид творчості як “схематичний”. Постає запитання: що у такому разі варто вважати виразними виявами життєвості (“духу”) природних видів? І що важить формуючий творчий дух митця? Як бачимо, *предмет мистецтва* у досвіді конкретних культур та у процесі історії постає об’єктивним свідченням рівня їх ціннісних орієнтацій.

Отже, під поняттям “*предмет мистецтва*” треба розуміти все багатство досвіду стосунків людини зі світом як вони склалися, об’єктивуючись у практичній діяльності, ідеях, теоріях, ціннісних уявленнях. Здатність одухотворити їх, створивши художнє ціле — твір мистецтва — зумовлена формуючою *ідеєю*. Вона “збирає” життя, виявляє його внутрішні стрижневі засади та утримує їх при розгортанні чуттєвого багатства образів у конкретному художньому творі.

Цілісність буття духу невідчужено від предмета, що живить і розгортає його формуючі уміння, закріплюється *художньо-образною мовою*. Твір мистецтва є об’єктивно визначеним у собі досконалим життям, в основу цілісності якого покладено *принцип краси*. Краса, як уже зазначалося, з одного боку, є наслідком *доцільності художнього формування*, завдяки організуючій силі розуму. З іншого боку, вона зумовлена доцільною у собі *життєвістю предмета*. Завдяки такій єдності ідеального і реального набувають органічної цілісності. “Нерозрізнюваність ідеального і реального як нерозрізнюваність

виявляється в ідеальному світі через мистецтво”, — стверджує Ф. Шеллінг [19, с. 80]. Краса присутня там, де особливе (реальне) має всезагально цінний зміст, або інакше, де нескінченне (поняття) споглядається як *конкретне*. Отже, об'єктивною умовою життєвості твору є краса як чуттєвий спосіб буття істини, а духовною підставою — переконлива цілісність буття ідеї (всезагального) в особливому (досконалому художньому образі). Скажімо, у живопису основою цілісності образу є певний рівень символізації. Сутність (ідея) — організуюче начало духу та її переконливе художнє втілення у матеріалі формування є запорукою досконалого художнього твору.

Ми розкрили найбільш загальні закономірності життя мистецтва у двох основних вимірах. По-перше, як *типу духовного досвіду* в діалектиці особливого і всезагального в особливому чуттєвому способі його буття в межах твору як ідеальної реальності. По-друге, як *особливого типу формування*, метою якого є краса як об'єктивна умова існування істини у чуттєво сприйманих формах її буття.

Основою існування твору як *художньої реальності* є *матеріал* формування та історично вироблені *засоби*, що дозволяють надати життя предметам небайдужості в образній системі конкретного виду мистецтва. Історично вироблений *матеріал мистецтва* є не лише засобом, а й запорукою життєвості мистецтва як духовного цілісного. Художній геній, що сформував в уяві досконалі образи, може надати їм реального життя, лише застосовуючи *художню мову*. Своєю виразністю та внутрішньою доцільністю вона і надасть предмету переконливої внутрішньої життєвості. Художня переконливість твору залежить навіть не від предмета зображення, а від ідеї, що знаходить адекватне втілення у матеріалі мистецтва та виражально-зображальних засобах.

Матеріал художнього формування у поступі історії, зберігаючи свої вихідні засади, визначені видовою специфікою мистецтва, зазнає урізноманітнення та вдосконалення. Можливості його розширюються, позаяк удосконалюється досвід бачення, розуміння явищ та художнього формування їхнього образу. Скажімо, у музиці звук є основою музичної образності та виражальності. Попри те, що він позбавлений змістовної конкретності слова або здатності відтворювати природні форми чуттєво сприйманих картин реальності, музичний звук має *інтонаційну* природу. Саме інтонація робить музику мистецтвом звуків, що ввібрали у себе багатий досвід мовної інтонації та ритмічних рухів. Засобами виразності музики, що надають художньої визначеності її формам і видам, є мелодія, гармонія, ритм, композиція тощо. Інтонаційна природа музики добре простежується у національному її колориті, що створюється мелодичним та ритмічним ладом.

Образотворчі мистецтва (живопис, скульптура, графіка, монументальне мистецтво) притаманними їм засобами відображають матеріально-чуттєві властивості реального світу в реальному просторі завдяки об'єму, фактурності предметів, кольору та світлу тощо. Вони не лише фіксують чуттєву видимість явищ, але передають *внутрішній рух* предметних зображень, розгортання їх властивостей у просторі. Попри всю визначеність матеріалу мистецтва, кожен

з його видів має свою багату палітру виражально-зображальних засобів, що утворюють розмаїття їх художньої мови. (Детальніше розглянемо це питання у темі 15).

Домінування того чи іншого виду мистецтва, так само як і вибір матеріалу, не довільні, а *об'єктивно зумовлені*. Скажімо, провідним видом мистецтва в Давній Греції класичної доби є скульптура, що відображає світоглядні уявлення греків про космос як матеріально-чуттєву реальність. Художнє її втілення здійснюється у досконалих пластичних (скульптурних) образах богів Олімпу. Стан внутрішнього спокою, що віддзеркалюється у граціозності постави, у плавній гармонійності форм скульптури Агесандра “Венера Мілоська”, розкриває *духовність краси*, що випромінює постать богині. Втілена у людській подобі, вона засвідчує, що божественній істоті цілком пристало явити себе у жіночому образі, або інакше, що людина уособлює в собі риси божественного. Досконала життєвість художніх зображень — вияв гармонійності внутрішнього світу особистості, що організований ідеями міри, гармонії, пропорційності, врівноваженості. Поза художньою досконалістю твори не можуть постати реальністю мистецтва.

Отже, доходимо ще одного важливого висновку: про що б не йшлося у творі мистецтва, який би його вид чи жанр ми не обрали, завжди *предметом* його є людина, її *внутрішній світ, творча сутність*. Її образ, втілений у *чуттєво сприймані* форми, визначається як *реальність, цінна сама по собі*, як предмет переживання та осмислення, а отже, як безпосереднє джерело обміну людськими світами. Тобто, мистецтво, кожен художній твір як неповторність, покликане засвідчувати *життя духу* в його безпосередньому розгортанні *через предмети небайдужості*. Через характер відношення до них розкривається рівень досконалості формуючого духу.

Спосіб зображення, предмет та матеріал його мають не випадковий чи довільний, а *закономірний* характер. Скажімо, статичність внутрішнього світу людини, не індивідуалізований його зміст об'єктивно зумовлює домінування статичних скульптурних зображень у культурах ранніх цивілізацій Сходу (давньоєгипетська, шумеро-вавилонська). Статика поз, закріплена скульптурним каноном, символізує також світоглядні уявлення людини того часу: домінування ідеї непорушності часу, а відтак незмінності й всемогутності влади фараонів, наданої богами.

Відзначаючи закономірний характер названої триєдності (предмет зображення, ідея його та матеріал формування), наведемо ще одне порівняння. Воно доводить, що відмінності уявлень про цінність людини та сенс її життя визначають естетичні якості творів у межах *одного й того самого виду* чи жанру мистецтва. При цьому важить матеріал, що слугує втіленню зображень. Скажімо, *мармурова* скульптура доби *грецької античності* різниться від скульптур у *камені*, характерних для інших культур Давнього світу, пластичністю образів та одухотвореністю зображень. Адже мармур, огорнений променями світла, починає випромінювати його ніби зі середини. Художня довершеність зображень переконливо відображає ідею *духовності* людини.

Гармонія людського тіла як одухотворена його *досконалість* вкладається у поняття ритміка, симетрія, міра. Цей феномен отримав назву *соматизм*, тобто *одухотвореність* людської тілесності [11, с. 168]. Це випромінення гармонійності духу через матерію життя. Водночас інші культури через скульптурні зображення фігур доводять внутрішню нерозгорнутість людського духу, тобто несформованість людської особистості.

Рівень художньої досконалості мистецтва постає, таким чином, переконливим свідченням змісту *відносин*, що формують уявлення про цінності життя та призначення людини. Ці закономірності, відкриті Г. Гегелем (“Лекції з естетики”), дали змогу вибудувати логіку художнього життя людства в єдності *ідеї та образу*, втіливши їх історію у три основні форми: символічну, класичну, романтичну. Відповідно були визначені основні типи художнього формування, властиві кожному з них. (Різні аспекти цієї закономірності детальніше проаналізовані у лекції 14). Отже, рівень художньої цілісності твору об’єктивно зумовлений рівнем духовного досвіду людства, що є *історичним феноменом* і як такий виявляється в ідеї, матеріалі та формуючих уміннях. Цей аспект його аналізу відображає об’єктивну детермінованість *художності* рівнем *всезагальності змісту* духовного досвіду та вироблених у поступі історії адекватних засобів його художнього втілення у матеріалі мистецтва.

Матеріал мистецтва — поняття, не однозначне за змістом. Класична традиція вживання його пов’язана зі *змістовним* шаром духовного досвіду. Ф. Шеллінг застосовує його щодо *предмета* формування, а не засобів: “матеріалом грецької міфології була природа” [19, с. 127]. Він наголошує, що “*міфологія є необхідною умовою і першим матеріалом усякого мистецтва*”. Тобто, оскільки предмет мистецтва — це естетично опанований *предмет*, а міфологія постає першою формою естетичного пізнання природного світу, мистецтво використало її образи як свій “*матеріал*”. У сучасній естетичній теорії як більш уживане щодо сфери художнього досвіду закріпилось поняття “предмет мистецтва”.

Поняття “*матеріал*” вживається у значенні “речового” першоеlementу твору як запорука реальності його життя, тобто чуттєво сприймана дійсність буття духу в образі. Поза матеріалом формування твір залишається хіба що задумом, наміром. Відповідно до виду мистецтва використовується різний матеріал для втілення творчого задуму митця: звук — у музиці, колір та лінія — у живопису, слово — у літературі, рух — у танці, тверді матеріали (дерево, камінь, бронза) — у скульптурі тощо. Зазначимо, що так само як *предметом мистецтва* є не будь-яка, а *естетично опанована* реальність, так і *матеріалом мистецтва* є не звуки, кольори чи рухи як фізична реальність, а *естетично визначені* — *музичні звуки, художнє, поетичне слово* в літературі, *відношення кольорів і світла* в живопису, *пластичні рухи* у танці тощо.

Зупинимось детальніше на об’єктивних підставах зміни поняття “матеріал” мистецтва. Перенесення акценту на *засоби* формування образу відбувається

не раніше, ніж усталиться *предмет* зображення. *Ідея краси* як формуюча засада духу і його художніх втілень, тобто як сутнісна основа мистецтва, присутня вже в культурах Давнього світу. Втілена у художньому формуванні, вона стає об'єктивною підставою усвідомлення духом себе як самоцінної життєвості. Закономірність цього процесу в діалектиці особливого і всезагального вперше розкрита Дж. Віко (“Основи нової науки про загальну природу націй”). Початки *всезагальності* досвіду пов'язані з *міфологічною* свідомістю. Міфи, зазначає Дж. Віко, звертаючись до давньогрецької міфології, містять відображення реальних стосунків. У них втілена історія звичаїв людей Давнього світу, що усвідомлені як цінні завдяки тому, що надані богами. Нагадаємо, що класична естетична теорія визначає міфологію як “необхідну умову і перший *матеріал* для усякого мистецтва” [19, с. 105].

Виникає запитання: чому міфологія здатна бути лише “*матеріалом*” мистецтва, а не художньою реальністю як такою? Міфологія уособлює *естетичний* досвід стосунків людини з природним світом, закономірності якого запозичені з практики взаємин усередині спільнот і піднесені до належного в них — до *ідеалу*. Разом із тим, попри всю свою поетичність, міфологічна свідомість не підноситься до рівня мистецтва, оскільки *не організована* в духовно визначену цілісність *художньою ідеєю* та не здатна вкладати її вияви в *індивідуально* визначені неповторні образи. Тому міфологія — це “матеріал” і “стихія” поезії. У *мистецтві* всезагальне набуває індивідуально визначеного життя, що своєю здатністю розгортатися у художньо переконливі форми свідчить про себе як діалектична єдність ідеї та образу.

Цікаво у цьому сенсі простежити перехід міфологічної свідомості до художньої образності мистецтва. Г. Гегель, звертаючись до давньогрецької культури, зіставляє ранні міфологічні уявлення та пізню міфологію. Це дає змогу простежити становлення діалектичного зв'язку всезагального та індивідуального у змісті досвіду. Якщо в ранній міфології він уклався у всезагальні міфологічні уявлення про світ, то в пізній міфології, в міру *індивідуалізації досвіду* в межах спільнот та усвідомлення його цінності, він укладається в *індивідуалізовані образи*. Своєю поетичністю пізня міфологія завдячує Гомеру і Гесіоду, що систематизували божественну ієрархію, індивідуалізували образи богів та героїв і надали їм художньо виразної життєвості, завдяки чому мистецтво постало вищою формою, в якій народ уявляв богів та усвідомлював істину, — зазначає Г. Гегель [7, т. 1, с. 110]. Тобто досвід відносин зі світом, що здатний укласти істину в форми краси, реалізує себе у діалектиці всезагального та індивідуального як *художньо досконалий*. Чуттєвий досвід, піднесений до рівня ідеї й втілений у наданих його носіям індивідуалізованих виявах у художньому формуванні, набуває істинності у *формах краси*. Отже, *предметом мистецтва* є світ людського життя у його цінних вимірах відповідно до *ідеї краси*.

Матеріал художнього формування зумовлений *ідеєю твору* та характером її художнього втілення. Скажімо, ліричні почуття закоханих у скульптурі А. Канови “Амур і Психея” отримали найбільш адекватне втілення у мармурі.

Цей матеріал ніжністю кольору, пластичністю зображуваного здатний найбільш переконливо передати довершену красу людського тіла та внутрішній стан людини: духовну (мармурову) чистоту почуттів закоханих. Бронза як матеріал скульптури слугує втіленню ідей величності та монументальності зображень. Тому вона — переважно матеріал монументальної скульптури. Щоправда, можливості скульптурного матеріалу надзвичайно великі — і драматична напруга почуттів, і самозаглибленість, і титанізм образів героїв Мікеланджело однаково досконало втілені у мармурових статуях: “Скутий раб”, “Повсталий раб”, “П’єта”, “Давид” тощо. Дерево як матеріал скульптури зазвичай вживаний у народній художній традиції.

Отже, твір мистецтва як духовне ціле є наслідком визначеності ідеї та засобів її втілення у матерії художнього формування у специфічний спосіб — шляхом надання життєвої повноти та внутрішньої доцільності кожному з елементів твору як художнього цілого.

13.3. Природа та сутність художнього образу

Поняття образ — засаднича категорія буття: будь-яке відображення є образ, тобто ідеальна сутність. Це утір свідомості, що існує як суб’єктивна реальність, явище індивідуального досвіду, що уособлює *всезагальні* здобутки людства. Можна стверджувати, що всі практичні та духовні надбання людства вкладаються у складну систему *образів*. Для людства вони і є тією реальністю, яку воно сприймає, осмислює і переживає, оформлюючи дух їх змістом. Постати об’єктивною реальністю образ може, лише набувши матеріальних форм виразу (знаки, слова, формули, символи, малюнки тощо). Образ — це універсальна категорія, що закріплює своєю *символічною мовою* практичні та духовні здобутки людства.

Художній образ — стрижневе поняття естетичної теорії, що є сутнісною основою мистецтва, умовою його життєвості як специфічного типу духовного досвіду та особливого способу його відображення у матерії формування. *Художній образ* — це специфічний для мистецтва спосіб втілення творчого задуму митця у чуттєво сприймані матеріальні форми засобами художньої мови. Тобто, художній образ — це засіб об’єктивації творчого духу в матерії формування, що надає йому виразних, досконалих способів буття “у формах дійсності”. Він є перехідною ланкою, засобом надання *естетично опанованій* дійсності досконалого ідеального буття у межах твору як духовного цілого.

Поняття “художній образ” варто відрізнити від поняття “художність образу”; вони мають різне змістовне наповнення. Перше відображає специфіку мистецтва як виду діяльності з властивим йому художньо-образним способом відображення світу, тобто художній образ — це *спосіб*, у який дійсність може явити себе у мистецтві. Поняття “художність образу” означає якісний бік діяльності творення образу та естетичну визначеність наслідків. Худож-

ність — цілісне, естетично довершене, внутрішньо переконливе втілення життя в образі. Художня образність, тобто специфічний спосіб буття мистецької реальності, та художність образу, тобто майстерна довершеність твору як художньої реальності, в єдності утворюють естетичну визначеність мистецтва як цілісного, чуттєво сприйманого ідеального буття реального світу. Кожен художній твір — це світ образів, що символізують багатство виявлень ідеальної життєвості у формах досконалості. Як наголошував О. Лосев, “поетичним є не власне предмет, на який спрямована поезія, але спосіб його зображення, тобто врешті-решт спосіб його розуміння” [12, с. 63].

Художність мистецтва — самоцінна. Адже це єдино істинний спосіб його буття як духовної реальності. Г. Гегель переконував, що не можна цінність мистецтва зводити до моральних повчань, виховання чи бачити у ньому засіб наслідування природи [7, т. 1, с. 48—61]. Він спирався на ідеї “Поетики” Арістотеля, де зазначалось, що художність є діяльністю творення логіки цілого. Навіть якщо поет припуститься якоїсь фактичної помилки, це не так вже й важливо, якщо це “не стосується суті самої поезії”.

Поняття “художність” сформувався в естетичній теорії ХІХ ст. — час, коли руйнується стильова єдність художньої творчості. Художні напрями, течії, що виникають у пошуках нових естетичних засобів творення образу, засвідчують актуальність теоретичної розробки проблем художності.

Художньо-образна мова мистецтва — складна духовна структура, адже кожен елемент художньої реальності є *образом*; твір як художнє ціле — *складна система образності*. Багатство образної структури зумовлює повноту та глибину ідеального буття естетично опанованої реальності у художньому творі, що постає доцільною, здатною до саморозгортання життєвістю. Це життя є значно глибшим і більш переконливим, ніж повсякденний плин буденних подій. Безпосереднє чуттєве виявлення сутності в *художньому образі* становить зміст *прекрасного* у мистецтві.

Специфіка буття ідеї у формах краси — це буття її у *неповторному художньому образі*. Відтак духовність у діалектиці особливого і всезагального, що властива мистецтву, є джерелом, з одного боку, індивідуалізації духовного світу суб’єкта, а з іншого — його універсалізації. Те, що називають духом народу, нації й що реалізує себе у практиці життя зазвичай неусвідомлено, стає предметом усвідомлення і переживаючого відношення саме завдяки мистецтву. Творча індивідуальність митця розгортає неповторне багатство життя, втілюючи його у художньо досконалі, доступні для сприйняття художні образи. Всезагальний зміст духовного досвіду, індивідуалізований щодо форм та способів його життєвості, стає особистісно цінним для суб’єктів сприймання і формує усвідомлені почуття народу, об’єднуючи його у духовне ціле. Важливо зазначити, що лише художньо довершені твори здатні гармонізувати дух, надавати йому якісної визначеності, тобто розгортатися в реальності потенційно наявними можливостями.

Художньо-образна мова мистецтва формувалася на ґрунті естетичної образності міфології. Споріднює ці два типи образності мета творення: надання

образу, тобто “одушевлення”, увічнення предметів і явищ, що усвідомлюються як загальноцінні. У міфі мета творення образності має символічно-магічне призначення. Міфологічні образи уособлюють колективний, родовий, надіндивідуальний досвід, втілений у внутрішньо незмінних позачасових образах. Художній образ мистецтва — це відображення всезагально цінного у змісті досвіду через *особливе*, тобто через індивідуалізований образ життєвості, в якому водночас відбито всезагальне.

Становлення духовного досвіду в мистецтві — це живий процес, у якому через індивідуальне відсвічує образ всезагального — людська творча сутність у багатстві її виявів. Вона об’єктивує себе як духовна цінність і в *змісті* твору (в світі внутрішньої життєвості героїв), і в *естетично-художніх* якостях твору як продукту духовно-формуєчих умінь суб’єкта творчості — митця. Якісною ознакою мистецтва, завдяки якій воно безпосередньо входить у світ людського життя як *новий тип* реальності, є переконлива внутрішня життєвість *художньо-образної* тканини твору.

В особливостях *образної мови* розкривається специфіка відношення мистецтва до дійсності: *невідчуженість* від свого предмета. Саме тому воно є незамінним джерелом формування цілісності й повноти духовного досвіду в єдності логічного і чуттєвого. Якісна визначеність відношення, що розгортається у творі як рівень доцільності його внутрішньої життєвості, визначає ступінь його переконливості як художнього цілого. Тому твором мистецтва є не будь-яке формування, а саме такий його спосіб та такі засоби, завдяки яким *образ говорить “сам від себе”*, вводить суб’єкт сприймання у свій світ, переконує у власній доцільній життєвості й спонукає до співпереживання. Йдеться навіть не про якості життєвості, що уособлює образ як “суб’єктивне” буття, а про *рівень художності* його явлення: об’єктивну діалектику розгортання через гармонію чи, навпаки, внутрішні суперечності, аж до духовної вичерпаності. У художньому цілому вона розкривається як невідповідна ідеалу.

Сила художньої образності саме у тому, що ідея постає не деякою умоглядною сутністю, а набуває життєвої повноти та переконливості у чуттєво сприйраних *художніх образах*. Художньо-образна мова мистецтва відображає такий рівень естетичного відношення до світу, який розгортає буття у внутрішньо доцільні його вияви. Оформляючись ідеєю, вона повертає світу його буття, але тепер уже не як певну плінність і невизначеність, а як його *довершеність*. Остання може поставати наслідком якісної визначеності реального буття, що “зібралось” у довершену цілісність як органічну йому, а тому уклалося у відповідні ідеальні форми у художньо-образній мові мистецтва. Можлива й інша ситуація: життя “збирається” у цілісність, організуючись межами художнього твору, в просторі якого розгортається внутрішніми суперечностями. У цьому випадку мистецтво відкриває істину про світ, прояснюючи глибину його конфліктів у формах безпосередніх “життєвих” ситуацій. Так воно поіменовує свої проблеми в образах їх конкретних носіїв.

Художня переконливість розгортання образу відносин уводить у досвід їх творення, а відтак дозволяє пережити їх як *особистий* досвід. Тому він уні-

кальний і не може бути відтворений жодним іншим способом. Для осмислення цінностей життя мистецтво звертається до архетипних образів культури, таких, скажімо, як боротьба ангела і диявола у духовному світі людини, зіткнення добра і зла у світі людських відносин, проблема сенсу життя і призначення людини тощо. Класичне мистецтво визначає дані теми та їх художнє осмислення як наріжні впродовж усїєї історії свого розвитку, засвідчуючи свій внесок у духовний досвід людства.

Руйнацію художньої образності у сучасному європейському мистецтві, що впродовж століть створювало довершені взірці художньої досконалості, було б занадто спрощено тлумачити лише як вияв злої волі митців чи відсутність художніх умінь. Реальність, в якій духовні цінності підмінені цінностями споживацтва, не здатна вилитися у художню довершеність образної структури мистецтва. Духовне безсилля митців — не суб'єктивний чинник, а наслідок втрати орієнтації на цінності духовного життя, що сконцентровані у поняттях “Істина”, “Добро” і “Краса”. Поза ними втрачається здатність віднайти фактори, стимули, здатні піднести до вершин художності. Сучасна культура, що характеризується як *body*-центрична, спроможна відтворювати себе, вкладаючись хіба що у примітивно споживацький образ.

Простежимо *генезу художньої образності* у найбільш загальних закономірностях. Її становленню передував тривалий історичний процес формування образності, що поєднувала ідеальне і матеріальне, виконуючи надані уявою *ідеальні* функції. Передусім це *предмет-фетиш*, поодинокі речі, якій свідомість надала магичні властивості впливати на людину та визначати її долю. Наївна людина відокремлює від речі її “інше”. Це “демон” речі — дещо не оформлене, невизначене і загрозливе. Свідомість дикуна формує жахливі образи потвор, чудовиськ. Пізніша форма творення образності — це *звіроподібні* боги: дракони, грифи, гідри тощо. Лише згодом вони сприймаються як *негативні* образи (нагадаємо, що “культурний герой” Геракл веде з ними переможну боротьбу). Наступний етап — це образи, що *поєднують людські й тваринні риси*: сфінкси, сирени, кентаври. І, нарешті, період надання богам *людської* подоби, який розподіляється на декілька етапів, що засвідчують складний процес становлення свідомого ставлення людини до власних людських можливостей, але у своєрідних формах. Свої творчі можливості людина об'єктивує шляхом *відчуження* від безпосередніх носіїв, віддаючи їх *богам*. Спочатку це боги, сповнені надлюдських *фізичних можливостей* та незвичних форм і розмірів (титани). У пізнішій міфології це носії *розуму* і *творчих умінь*. З них походять боги *людського роду*: жіночі божества, образи яких уособлюють цінність продукуючої здатності жінки, що символізує незнищенність роду людського, а також божества чоловічого роду — *герої*, що стають *упорядниками* життя завдяки розуму і творчим здібностям. Упорядкований Олімп у грецькій міфології — символ упорядкованості стосунків у людських спільнотах. Індивідуалізація діяльності богів, перенесена у світ людського життя, свідчить, що суспільність (упорядкованість стосунків) формує *індивідуалізований* образ людини, яка разом із тим є носієм усього розмаїття відносин суспільного

цілого. Отже, відбулося становлення образу як форми та структури свідомості [6, с. 7].

Вищою (історично пізнішою) та своєрідною формою образності постає художній образ. Він є синтезом здатності свідомості осмислювати реальність, виявляючи в її плінності закономірне, надавати йому життєвої повноти в образах уяви та, утримуючи у пам'яті, переводити ці образи у матеріал того чи іншого виду мистецтва, тобто, матеріалізувати образи в мові поезії, живопису, скульптури, музики, архітектури, театру тощо. У такий спосіб формується інша, поряд з наявною, *ідеальна реальність* у чуттєво сприйманих художніх образах.

Джерелами художньої образності, окрім згаданої міфології, є народне мистецтво. Стіжка повторюваність образної системи у народному мистецтві є основою існування художності. Вона об'єктивно зумовлена спорідненістю шляхів та засобів творення, а отже, і змістовного наповнення духовного досвіду та способів його закріплення. Ця закономірність яскраво простежується в усіх видах народної творчості: архітектурі, поезії, пісенно-музичній творчості, танцях, малярстві, декоративно-ужитковому мистецтві. *Індивідуалізація* образності у народному мистецтві має місце переважно не на рівні конкретної особи, а на рівні конкретних етносів. Відмінності змісту та художньо-образної мови тут об'єктивно зумовлені відмінностями досвіду творення життєвості у межах етнічних спільностей. Завдяки архетипним образам народної художності формуються також духовні структури суб'єкта естетичного сприймання й очікуване реагування на них.

Індивідуалізація образності в європейському мистецтві є надбанням порівняно недавнього часу (XV ст.) і відображає індивідуалізацію духовного досвіду суб'єкта творчості — митця. Його бачення та розуміння явищ виходить за межі усталеного розуміння образу світу та традицій укладання його у канонічні форми.

Отже, художній образ об'єктивує буття у чуттєво сприймані ідеальні форми, відчужуючи від безпосередньої його даності, що виводить його поза межі життєвого циклу: старіння, смерті, небуття. Дійсність, дистанційована від безпосередньої поодинокості явищ реального світу, укладена у форми іншого, ідеального буття, у виразні, художньо доцільні, чуттєво сприймані образи, стає предметом цілісного розумно-переживаючого відношення. Отже, художньо-образна природа мистецтва є джерелом живлення людського духу як цілісності логічного і чуттєвого начал суб'єктивності.

Художній образ як духовна цілісність репрезентує цілісність ідеального буття духу в його повноті та виразній життєвості, поєднуючи у собі *ідею і матерію* життєвості, об'єктивне і суб'єктивне, ідеальне і реальне, що й утворюють його виразну переконливість. Ще Платон розглядав предмет естетичної свідомості як синтез раціонального та ірраціонального, ідеального та реального, що об'єктивований, даний як *субстанція*. Суттєве у мистецтві конкретизує себе як *сутність* його носіїв.

Чуттєва форма буття *сутності* у художніх образах — це засіб *конкретизації* всезагального через особливе. У такому способі свого буття духовність, власне, й існує як реальна, постаючи не деякою умоглядною ідеєю, а чуттєво даною дійсністю буття духу, що матеріалізував себе в художньому образі. “...Мистецтво, — наголошує Г. Гегель, — робить своїм предметом у чуттєво-конкретній формі те, що згідно зі своїм поняттям є безмежно конкретне, всезагальне, дух” [7, т. 1, с. 85]. Це “душа”, що стала “живою істотою”. Художній образ як вища форма естетичної образності є явищем “одушевлення” природного світу, світу предметності, а відтак, засобом уведення їх у людську життєвість не як суто матеріальних форм, а як носіїв *ідеальної життєвості*. Як такі вони дають змогу людині прояснити власні духовні стани, проникнути у потаємні глибини буття, усвідомивши його як цілісність “усього в усьому”.

Художньо-образне багатство змісту в межах конкретного твору зумовлене *системою* виражальних засобів, що “ліплять” і формують образ, надаючи йому внутрішню доцільну життєвість. Поняття “художній образ” осягає собою декілька *рівнів художнього втілення ідеї*. Його застосовують для означення *певних моментів* художньої тканини твору. Це рівень “мікрообразу”. Таким є, скажімо, вживання деяких метафор, порівнянь у поезії, окремих наспівів у музиці. Ширшим є поняття образу на рівні *персонажу* в літературі чи *теми* у музиці. Ще більш широке його розуміння виявляється на рівні твору як *художнього цілого*. Образна тканина мистецтва зумовлена також своєрідністю *художньої манери, образної мови та наріжної ідеї* творчості окремого митця, що дає змогу характеризувати її з допомогою поняття “мегаобраз”. Уживання цього поняття щодо творчості кожного великого митця правомірне.

Смислове напашарування багатства образності створює все нові нюанси повноти життєвості у творі як цілому. Наприклад, поетичний образ української природи у поемі Т. Шевченка “Сон” постає завдяки послідовному розгортанню картини її пробудження після нічного сну. Кожен наступний рядок твору є подальшим наповненням образу природи новими гранями виразної, неповторної у своєму багатстві життєвості світу. Внутрішня логіка його руху зумовлена зміною природних станів у момент звільнення від сну.

Особливості образної мови мистецтва вмотивовані його *видовою специфікою*: це можуть бути образи-стани (музика, танець, література, театр); образи-картини (література, театр, кіно); образи-форми (архітектура, скульптура, живопис). Кожен з елементів твору як внутрішню цілісної структури об’єктивно зумовлений *логікою цілісності* й утворює його образну тканину. Тому поняттям *образ* осягається кожен конкретний елемент цієї структури (слово, фраза, фрагмент тексту — в літературі; кожен рух у пластиці; сукупність елементів в архітектурному цілому споруди тощо).

Художня мова поезії малює не менш яскравий словесний образ природи, ніж живописний. Більш того, завдяки смисловій глибині слова кожен сприймаючий, залежно від рівня уяви, малює власну картину, доповнюючи її все новими нюансами переживання краси. Тобто, кожен з видів мистецтва

різниться *специфікою образності*, що важливо враховувати як у процесі творчості, так і при сприйманні твору. Адже символічно-образна мова в її чуттєво сприйманих формах є *загальною* особливістю всіх видів мистецтва.

Художній образ *уводить дійсність* у межі світу ідеальних сутностей, надаючи їй цілісного буття в діалектичному зв'язку реально-нааявного (за формою буття) й ідеального (за сутністю). Твір як художнє ціле є певним *образом часу* і випромінює його дух, занурюючи суб'єкт сприймання у його цілісний контекст та організуючи собою його духовні структури. Кожен фрагмент картини життя у творі — це нашарування складної образної тканини, що завдяки організації загальною *ідеєю* утворює цілісну, внутрішньожиттєву, *духовно-матеріальну* структуру. Це переконливо засвідчує, зокрема, поезія. Досить змінити один склад, наголос чи ритміку, як може зруйнуватися і логічна структура, й образна форма твору.

Витоки естетичного осмислення образності художньої мови сягають часів античності. В естетиці Платона (“Бенкет”) поняття “ідея” як визначальна внутрішня сила буття речі має безпосереднє відношення до художнього образу мистецтва. Хоча, згідно з Платоном, увесь космос і кожна окрема річ, усі види дійсності є доцільним художнім утвором, адже в кожному відсвічує ідеальний духовний зміст. Поняття “ідея” слугує в естетиці *методологічним принципом* аналізу специфічної художньої реальності, де кожен найдрібніший образ віддзеркалює логіку твору як художнього цілого. Для митця поняття “ідея” є конструюючим принципом, оскільки поза нею неможливий твір як художнє ціле, сповнене внутрішнього життя. Образи, позбавлені внутрішньої логіки розгортання, втрачають художню переконливість, зникають як *художні образи*.

В естетиці Арістотеля (“Поетика”) для теорії художнього образу важливе значення мала диференціація типів духовного досвіду. У відомому порівнянні мистецтва й історії розкриті їхні якісні відмінності. Історія оперує *реальними* фактами, тобто *констатує* те, що відбувалося. Мистецтво відтворює *можливе*, тобто те, “що могло б статися”. Історія говорить про конкретне, мистецтво — про загальне, відтак, йому властива більша глибина та узагальненість бачення. Мистецтво відображає діалектику реального та ідеального, сповнене символічної виразності. Арістотель сприймає мистецтво автономною сферою духовного досвіду з властивими йому законами творення та життєвості.

Подальша розробка теорії образу в широкому сенсі та специфічно *художнього образу* здійснюється в естетиці представників пізньої античності: Климентя Александрійського, Тертуліана, Орігена та ін. Це зумовлено потребою творення *символів* християнської віри та увічнення їх засобами художньої мови мистецтва. Актуалізація естетичної проблематики спричинена власне змістом християнської ідеї про світ як досконалий витвір Бога-митця. Розробляється також складна система засобів художньої виразності образу, за яким щоразу має поставати Його творча сила. Уся структура буття розглядається як ієрархічна система, заснована на різних виявах творчої сили Бога. Діяль-

ність людини також уважається *наслідуванням* божественного першовірця, а отже, такою, що несе у собі відблиск божественного начала. Осягнути таємниці світу можна за умови “віднайдення ключа”, що зберігається у формах божественного і людського мистецтва [3, с. 247]. Отже, естетичне поставало *основою* духовного досвіду: світ сприймався як конкретно-чуттєве втілення задуму Митця, а тому прояснити його видавалося можливим завдяки поняттям: “образ”, “подоба”, “символ”, “алегорія”, “знак” тощо.

Найбільш ґрунтовно *теорію образу* розробляє Климент Александрійський, ставлячи його у центр своєї світоглядної системи. Він визначає образ (*eikon*) головним складником, структурним принципом побудови ієрархії символів віри. Остання вибудовується у систему внутрішніх зв’язків і зумовленостей, що утворюють гармонію цілого. “Першопричина” — Бог — початок образної ієрархії й першообраз усіх наступних відображень. Людина — *образ* Логоса. Усі люди від народження — *образи*. Поняття “образ” філософ уживає для характеристики творчих можливостей людини: як чуттєве явлення Логосу вона уособлює розум і сумління. *Образ* в естетиці Климента — *онтологічна* категорія. Григорій Ниський також дає онтологічне трактування образу, позаяк “уся природа... є єдиний образ Суцього”. Тертуліан сприймає природний світ з його коловоротом помирання і воскресіння як образ майбутнього воскресіння людини. Він один із творців *міметичної* (*imago*) теорії образу. Філософ трактує образ як відображення (*speculum*) і вважає необхідною відповідність його прототипу. Це трактування, в якому акцентується не на сутності образу, а на зовнішній подібності. Загалом ранньохристиянські мислителі розробили *три типи* образу: міметичний (наслідувальний), семіотичний (символіко-алегоричний) та знаковий. Відмінне між ними — у характері вираження духовного змісту в матеріально-чуттєвих образах [3, с. 246—284].

Цілісна теорія художнього образу як формуючої основи життєвості твору мистецтва розгорнута в естетиці класиків німецької філософії: І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля. В їх філософській системі мистецтво постає невід’ємною складовою духовного буття — реальної життєвості духу. Відтак їхня естетика розгортає об’єктивні підстави у собі доцільної та виразної життєвості духу на ґрунті *художньої образності* мистецтва в єдності з його символічно-знаковою природою.

13.4. Символічний характер художньої образності

Символ — універсальна категорія естетики, співвіднесена з категоріями “образ” та “знак”. З одного боку, символ є образом, узятим в аспекті своєї знаковості, а з іншого — знаком, “наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу” [1, с. 178]. Символічний зміст характерний для *кожного пізнавального* образу. Його витoki закладені у самій сутності людини як *суб’єкта творчості*. О. Лосев, погоджуючись з думкою

Ф. Шіллера, стверджує, що людина — людська особистість в її явленні — є *символ*, адже в її виявах завжди відсвічує “внутрішнє — людська сутність” [12, с. 75].

Специфічним типом реальності є *мова* художнього образу, що має *символічно-знакову* природу. Властиве мистецтву розмаїття змістовних шарів духовного досвіду зумовлює складність структури його образної мови. *Художньо-образна* мова *символізує* змістовну глибину життя через індивідуалізацію всезагального, надаючи йому “*чуттєво-поодинокого* характеру” [7, т. 1, с. 57]. Символ — *засіб надання художньому образу* смислової глибини та повноти, нашаруванням змістовних асоціативних рядів. Одне з найбільш глибоких визначень поняття “символ” у зв’язку з поняттями “образ”, “смысл”, “знак”, “алегорія” у контексті художньої образності належить Г. Гегелю: “Символ — безпосередньо наявне або дане для споглядання зовнішнє існування, що не береться таким, як воно безпосередньо існує заради себе самого, а повинно бути витлумачене у більш широкому і загальному сенсі” [7, т. 2, с. 14].

Формуюча здатність символу зумовлена його сутністю, адже “символ ніколи не належить якомусь одному синхронному зрізу культури, він завжди пронизує цей зріз по вертикалі, приходить з минулого і прямує у майбутнє” [14, с. 11]. Символ як транскультурний феномен задіює глибинні шари психічних структур, викликаючи асоціативні зв’язки як у світі суб’єкта творчості, так і суб’єкта сприймання. Саме у цій його особливості криється таємниця емоційно-небайдужого ставлення до кожного справді художнього твору, оскільки саме тут відбувається нашарування смислових значень, що надають йому невичерпності й щоразу відкривають усе нові їхні грані. Наголосимо, що це осмислення *через переживання* і на основі та завдяки переживаючому відношенню, що зумовлене саме глибинністю символічних значень усякого справді художнього “тексту”. Цим символічно-образна мова мистецтва *різниться* за характером сприймання від усіх інших видів духовного досвіду. До речі, ці смислові глибини не відкриваються самі по собі, оскільки не перебувають на поверхні. Тому твір мистецтва своєю справжньою повнотою відкривається лише естетично освіченій особистості, — закономірність, на яку особливу увагу звертали Вольтер, І. Вінкельман, Г. Лессінг, Ф. Шіллер, І. Кант.

Символічну природу художньої образності докладно характеризує Г. Скворода, спираючись, зокрема, на давньогрецьке тлумачення образів-символів та на символіку Біблії. Її мова “*дихає темрявою гадання і сама коротка казочка містить у вузлі своєму момент солодкої вічності*”, — говорить філософ про Біблію [17, с. 20]. Для розуміння символічної місткості художніх образів особливо вагомі слова про “*таємничу силу*”, “*солодку вічність*”, що відсвічує у безмежній глибині художніх образів.

Наукова розробка *теорії символу* розпочинається у філософії неоплатонізму (Плотин, Прокл). Ідеї його запозичує християнство через посередництво творів Діонісія Ареопаріта “Про імена Божі” та ін., де весь світ постає як

символ сутності Бога, вибудовуючись в ієрархічну структуровану цілісність. Найбільш рання у християнській традиції його розробка, здійснена переважно на літературному матеріалі, належить Клименту Александрійському. Філософ зазначає давність символічної мови та її пізнавальну цінність, призначену для вибраних і недоступну невтаємниченим, тобто символічна мова оперта на *свідому пізнавальну настанову* [3, с. 272]. Символічна мова необхідна кожному мудрецю і як джерело пізнання, і як запорука морального вдосконалення, і як засіб пізнання істини. Активна розробка теорії *образу та символу* в добу Середньовіччя зумовлена специфічним типом культури цього періоду: вона формується на ґрунті релігійного віровчення і має виражене *символічне забарвлення*.

Філософське обґрунтування природи та сутності *художнього образу* на основі теорії *символічної мови* мистецтва здійснене Ф. Шеллінгом (“Філософія мистецтва”). Філософ розробляє теорію художнього *образу, символу, алегорії* в їх загальноестетичному та специфічному — художньо-мистецькому вимірах. Мистецтву він відводить особливе місце в універсумі: воно є єдністю ідеального і реального в їх досконалому вираженні, а тому найбільш адекватним утіленням ідеї абсолюту в чуттєвих формах. *Ідея* для мистецтва — це і матеріал, і матерія, з якої постає все багатство його форм та символічна образність. Певним чином перегукуючись з александрійським еллінізмом, зокрема з ідеями Климента Александрійського, Ф. Шеллінг розглядає універсум як продукт творчості Бога, що постає “твором мистецтва”, заснованим на “вічній красі”. Мистецтво є наслідком “конструювання” його матерії. Відтак важливими засобами творення досконалої його життєвості (краси) є: *образ, алегорія, символ, метафора*. Як внутрішньо досконала цілісність твір мистецтва можливий “лише у *символічній формі*” [19, с. 106].

Для характеристики зв’язку символу, знаку й образу в мистецтві методологічно важливим є аналіз цієї проблеми в естетиці Г. Гегеля. Він розрізняє символ у його *самостійній своєрідності*, в якій він постає завершеним типом художнього споглядання і втілення та тим видом символічного, що зведене лише на рівень *несамостійної зовнішньої форми*. У першого з названих типів образності ідея ще не набула внутрішньої визначеності, а тому не здатна вкластися у відповідні чуттєві форми свого явлення в образній мові мистецтва. Символ слугує своєрідним поясненням ідеї шляхом “укладання” смислу в конкретний образ. Це історично рання форма символічного, найбільш розроблена у мистецтві Давнього Єгипту — цій “країні символу” (Г. Гегель). Символічними формами є єгипетські піраміди, колоси Мемнона, сфінкс, а також усе єгипетське мистецтво аж до Пізнього часу (з XI ст. до н. е.). Другий тип більш характерний для розвинутих етапів художнього формування (класичного та романтичного), оскільки *символічне навантаження* має переважно *художню форму*, а не зміст образності.

Розкриваючи внутрішній зв’язок між *образом* і *символом*, Г. Гегель говорить про *всезагальність змісту*, що уособлює символ. Він уже в зовнішній формі містить зміст уявлення, яке має виявити. “Разом з тим він (символ. —

В. М.) має викликати у нашій свідомості не себе самого як конкретну одиничну річ, а лише ту *всезагальну якість, яка мислиться у його значенні*” [7, т. 2, с. 15]. Тобто, символ — це *естетична*, а не суто художня реальність. У ньому сконцентровані глибинні шари духовного досвіду, що спресовані у місткі смислово-знакові структури, здатні промовляти до розуму і серця кожного, хто долучений до його творення і функціонування. Символічною є мова народної епічної творчості, фольклору, міфологічних уявлень, релігійних вірувань тощо. Цю особливість символічного характеризує О. Потебня, наголошуючи, що художній образ є своєрідним “переплетенням думок”. Духовне життя у художньому мисленні — це наслідок діалектичного зв’язку “єдиного народного духу” та етичних і естетичних потреб людського Я. Місце їх “зустрічі” — народна творчість [16, с. 200].

Символ як культурна форма є засобом надання *всезагальності* змісту образній структурі мистецтва завдяки уособленому (згорнутому) в ньому багатстві духовного досвіду відносин людства зі світом. Символ постає універсальним засобом не лише для пояснення (“ідентифікації”) художнього образу в контексті духовного досвіду, але допомагає поглибленню його змісту, виводячи з меж ситуативного у сферу надчасового, символічного буття. Художній символ має *знакову* природу, оскільки утворює єдність *смислу* та його *позначення*. Особливість мистецтва полягає саме у співвідношенні, спорідненості й конкретному *взаємопроникненні* *смислу* й *образу*. Символ як складна духовна структура не може бути ні цілком неадекватним своєму значенню, ні цілком тотожним йому. Відтак, символічний образ містить у собі велике *багатство значень*. Скажімо, широко вживаний символ кола уособлює нескінченність і водночас внутрішню завершеність, у межі якої може вкладатися вся безмежність світу. В міфології це образ колеса, що є символом сонця, Великої Ведмедиці тощо; водночас це образ змія, що є символом родючості, землі, води, дощу, вогню (зокрема небесного), чоловічого та жіночого породжуючих начал тощо. У мистецтві це образ-архетип, що символізує незнищенність життя, вічне його відродження у невичерпному багатстві форм: символ “вічного повернення”. Трикутник як дещо ціле має символічне наповнення, що відсилає свідомість до ідеї Бога, адже містить те саме число сторін і кутів, яке релігія знаходить в образі Бога.

Наявність двох *типів* символів у мистецтві, як вони виділені й обґрунтовані в естетиці Г. Гегеля, — це не суто історично-конкретні поняття, пов’язані з певними етапами художнього розвитку. Символ у його *самостійній своєрідності*, сформований більш ранніми етапами історії мистецтва, так само як і вид символічного, що зведене лише до рівня *несамостійної зовнішньої форми*, можуть траплятися у мистецтві різних історичних періодів. Скажімо, кожен новий етап художнього розвитку спирається на вже вироблену попередніми художню мову при зрослому усвідомленні мистецтва як способу втілення сутності (ідеї) чуттєво сприйнятими засобами. Так, на етапі “безсвідомої” символіки (Давній Єгипет, Індія) має місце невідповідність духовного смислу і його чуттєвого образу, що, однак, *не усвідомлюються* як незбіжність.

Наступний етап, визначений як “символіка піднесеного”, характерний тим, що *усвідомлюється* неможливість виявити духовну всезагальність змісту через конкретно-чуттєві форми предметності. Тому для надання їй чуттєво сприйманого образу застосовується *символ* лише як “святкова прикраса для недосяжної могутності абсолютного значення”. Яскравим прикладом такого типу символічного є релігійна символіка середньовічного мистецтва. Всезагальне (символи віри) не може знайти адекватного йому чуттєвого втілення, тому образна мова є осяганням лише зовнішнього боку ідеї, “святковим її прикрашанням”, як зазначав Г. Гегель. Третій тип — *символіка* “порівнювальних форм мистецтва” — це мистецтво Нового часу. Йому властиве долавання суперечності смислу й образу в напрямі їх взаємопроникнення завдяки розвитку *художньої свідомості*, що осмислює ці суперечності.

У подальшому естетична теорія, спираючись на дефініції образу та символу, уточнювала окремі аспекти їх взаємозв'язку. Так, П. Флоренський слушно наголошує, що у художньому зображенні важливий не лише *символ* як *засіб творення* ідеальної реальності, а і власне *предмет* зображення, тобто те, що символізується. Останнє пов'язано зі *змістом досвіду* [18, с. 120]. Мистецтво лише тоді набуває змістовної глибини та художньої довершеності, коли образи його уособлюють символічну повноту змісту. П. Флоренський наводить визначення символу, що конкретизує деякі аспекти вже наведених вище: “Буття, що більше себе самого, — таке основне визначення символу. Символ — це дещо, що являє собою те, чим не є він сам, що більше за нього і однак суттєво через нього виявляється” [18, с. 287]. Тут почасти повторюється думка Г. Гегеля і водночас акцентована увага на *змістовній* повноті символу. Він — дещо сутнісне у досвіді, що є своєрідним “наповнювачем” у структурі образу, завдяки чому останній з поодинокого виявлення реальності підноситься до всезагального, постаючи чуттєво сприйманим, особливим.

Певну конкретизацію *рівнів образної структури* мистецтва в єдності з поняттям символу здійснює О. Лосєв, розрізняючи два *рівні символіки*. Перший — це рівень, іманентний усякому художньому твору. Тут ідея є “символ певного образу, а образ — символ ідеї” [13, с. 145]. Тобто, це художність у її самоцінності, а відтак і твір мистецтва самоцінний як ідеальна реальність. Філософ називає цей тип “іманентно художньою символікою”. Символом другого рівня буде той тип символіки, за якого має місце вихід за межі іманентного буття художності у символічно-образній структурі твору. Реальність, уриваючись у його образну структуру, актуалізує життя образу, наповнюючи його системою асоціативно-символічних значень. Цей тип асоціативності широко застосовується у поетичній творчості Т. Шевченка. Скажімо, у вірші “Заповіт” образ широкого простору “степів і ланів, Дніпра і круч” слугує символом тієї внутрішньої свободи, яка має відкритися народу за умови здобуття ним волі й завдяки його зусиллям. Цей тип символіки був започаткований німецьким романтизмом і набув широкого застосування у творчості європейських романтиків. Зокрема, образ природи поставав символом свободи

і справжності життя, символом внутрішньої чистоти та джерелом живлення духу, на відміну від соціальності, в якій людина зазнає поневолення і духовного спустошення.

Отже, образ і символ — взаємозумовлені складові внутрішньої структури твору мистецтва як духовної цілісності, що набула чуттєвого способу виразу в знаковій природі мистецтва. Художній твір — це цілісна смислова і знаково-образна структура. Символічно-знакова природа художнього образу — продукт тривалого формування досвіду небайдужого ставлення до світу. На кожному з його якісних етапів зростає змістовне наповнення образності та поглиблення художньої мови мистецтва.

13.5. Типізована та індивідуалізована образність мистецтва

Правомірно виділяти два *типи образності*: типізовану та індивідуалізовану, залежно від *змісту досвіду*, який вони уособлюють. Перший — це образна система, що фіксує *сталість* набутого досвіду відношення, апробація якого у формах *переживання* засвідчує очікуваність почуттів, які вона спричинює. Типізований образ характерний для *народної* художності. Вона акумулює досвід естетичної *самоорганізації* життя етносу (конкретних людських спільнот). Народні пісні (обрядові, трудові, святочні), народні танці, казки, перекази, так само як вишивання, гаптування, різьбярство, архітектура — засоби закріплення колективного досвіду творення умов життя в єдності практичних умінь та естетичних уявлень про красиве і доцільне.

Створюючи предмети, необхідні для практичного життя, народ надає їм ідеальної життєвості, вирізняючи з допомогою кольорових сполучень, виразних форм та ліній тощо. Відтак це не довільні форми чи сполучення. За певної індивідуалізації (скажімо, відмінності у святковому і буденному вбранні) стійко зберігається кольорова символіка, форми і силуети. Це символи спільності розуміння образу краси, що не довільний, а об'єктивно визначений географічними, кліматичними умовами, типом ландшафту, видом діяльності тощо. Щоразу сприймання таких образів у їх органічності щодо своєї доцільності та естетичної виразності укорінює *дух спорідненості* почуттів народу, зумовлених спорідненістю досвіду. Не менш важливо те, що наповнення предметності образно-символічним змістом є виведення духу поза межі суто практичних потреб (де панує принцип необхідності) й утвердження його самоцінності — свободи. А відтак утверджується потреба зберігати і множити феномени, що здатні жити його. У цьому сенсі показовою є народна пісенність. Пісня — не лише атрибут святкової та обрядової форм творення спільності почувань. Пісня супроводжує трудовий процес, виконуючи складне символічне призначення. Праця в історичному житті народу — надзвичайно

трудомісткий процес. Він здатний знесилити тіло і зламати дух людини, породити відчуття безпорадності перед життям, що становить загрозу для виживання етнічного цілого. Йдучи на працю, під час праці чи в короткі хвилини відпочинку люди підносяться над практичною необхідністю, долають її, організуючи почуття у цілісність піснею. Дух, що свobodно розгортається, вкладаючись у мелодію, вільно осягає простір, гармонійно взаємодіє з природним світом, виводячи стосунки з ним за межі відносин “спротив (природа) — долання (людина)”. У народній пісні, що виконується групою людей, пісенним колективом, об’єктивно створюється настрій на злагоду. Без нього пісні просто не буде. В основу таких способів існування та вияву духу народної культури покладено об’єктивну закономірність: ефективний трудовий процес неможливий без злагодженої взаємодії всіх працюючих. Мова не про суто фізичну злагоду зусиль, а про духовну налаштованість на взаємодію. Невипадково, як слушно доводять учені (К. Бюхер “Праця і ритм”), витoki музичного (та поетичного) мистецтва пов’язані з трудовим процесом, що вимагав ритмічної організації зусиль.

Неіндивідуалізовані образи народної художності зазвичай сприймаються лише як вияв слабкого розвитку *особистості* в її середовищі. Справді, народна художність функціонує на рівні нерелексивної свідомості. У народній культурі індивідуальне бачення завжди опосередковане баченням загалу: людина дивиться на світ очима інших, споріднених їй за способом життя. Тому для народної художності характерна невизначена тривалість функціонування наявних форм образності. Це дає підстави для висновку щодо *об’єктивної зумовленості* саме такої її форми. Справа тут не стільки у соціальних чинниках (обмеженість доступу народу до освіти та професійної художності), скільки в об’єктивних *законах* найбільш сприятливої організації стосунків, що забезпечували б самозбереження етносів. Типізований зміст образності найточніше відповідає творенню глибинних *духовних засад соціальності* у формах, які К. Юнг характеризував як “колективне безсвідоме”. Воно є формуючим ґрунтом духовності: художньо-образні структури — важливі складові організації психічних структур суб’єктів досвіду, а отже, способу реагування на явища.

Щоправда, гармонійна налаштованість психіки зберігається у суб’єктах життєвості, доки досвід забезпечує ефективне функціонування спільноти як цілісності. Руйнування його образу, за умови, що свідомість носіїв досвіду *нерелексивна*, а тому не здатна до критичного переосмислення ситуацій життя і свого ставлення до них, загрожує неочікуваністю реакцій на світ. Як пише К. Юнг, “невігластво — найліпший спосіб перетворення її (людини. — В. М.) на знаряддя зла. Безневинність і наївність не допоможуть... Навпаки... приведуть до проєкції невідомого зла в “іншого” [21, с. 129]. Унаслідок нерозгорнутості індивідуального досвіду суб’єктів вони не здатні піднятися до *усвідомленого* переживання буття. Водночас народна художність у її генезі та історії — це і *суб’єктивна*, і *об’єктивна* передумова творчості. Гармонійна

самоорганізація психічних структур у суб'єкті (талант) біля своїх витоків має небайдуже реагування на естетичні вияви дійсності, тобто є історичним “продуктом”. Водночас народна художність — це і “матеріал” для професійної художньої творчості. Достатньо згадати міфологічні, релігійні уявлення про світ як передумову формування його художнього образу.

Піднесення на нові якісно вищі рівні осмислення дійсності та формування її художнього образу засобами мистецтва можливе за умови виходу поза межі усталеного досвіду, критичного переосмислення його та розгортання його нового образу, хай і суперечливого, як об'єктивної підстави для рефлексії суб'єкта над буттям. Індивідуалізована художня образність — продукт духовного досвіду, що набув індивідуально-неповторних виявів у художньому формуванні — наслідок сконцентрованості в суб'єкті набутих людством творчих умінь та неповторності їх образу, що поєднав у собі всезагальне в індивідуалізованих досконалих художніх образах. Вона підноситься на вищі рівні об'єктивації образу світу в художньо-образній мові мистецтва.

Народна (типізована) і професійна (індивідуалізована) форми творення художності постійно наявні у кожній культурі й взаємодіють на основі взаємодоповнення за умови домінування однієї або іншої, залежно від рівня історичного розвитку народу (нації). “Індивідуалізована” образність професійної художності цінна навіть не стільки відображенням специфічно національного життя, скільки *неповторним колоритом*, у який вкладається його художня тканина. Індивідуалізованість образу світу в його художньому втіленні — це щоразу особливий колорит життєвості, що віддзеркалює у художньому полотні, поетичному чи прозовому літературному творі, музичних образах тощо. Це і є той індивідуалізований світ, що розкривається невичерпним багатством у кожній з найдрібніших деталей художнього цілого, створюючи неповторну його життєвість. Ця неповторність — у загальному настрої твору, в композиції, у виразному мовному колориті тощо.

Зростає багатство видів, жанрів мистецтва, постійне ускладнення художньої мови та неповторності естетично-образної її тканини як на рівні окремого митця, так і національного мистецтва загалом — характерні ознаки європейського класичного мистецтва періоду становлення та розвитку націй (XV—XIX ст.). При цьому співвідношення типізованої та індивідуалізованої образності змінюється відповідно до потреб та запитів життя. Індивідуалізована образність *актуалізується* як джерело формування неповторної особистості у процесі естетичного переживання художньо досконалої життєвості, явленої у творах мистецтва.

Отже, повнота духовного досвіду, уособлена в образності мистецтва, створюється єдністю сталих не індивідуалізованих образів — символів народної художності та індивідуально неповторних образів професійної художньої творчості. Кожен з названих типів образності виконує своє призначення у житті людства. Перший — утверджує закономірне як повторюване в досвіді, а отже, об'єктивно необхідне для виживання і самозбереження спільноти. Другий — відповідає потребі формування неповторної особистості.

13.6. Діалектика форми і змісту в мистецтві

Теорія художньої форми спирається на загальнофілософське осмислення цього поняття. Окреслимо деякі найсуттєвіші його аспекти. Формотворення покладене у фундамент життя. Усі речі та явища світу мають визначені, доцільні у собі форми існування. Основою життєвості природи є естетична визначеність її предметних форм. Уперше поняття “форма” запроваджується в давньогрецькій філософії, набуваючи естетичного забарвлення в атомістичних ідеях досократиків (Геракліт, Демокріт, Левкіпп). Предметний світ сприймається як наслідок формуючої сили ідеї, що надає матерії визначеного у собі, оформленого буття. Дійсність як така, зазначає О. Лосєв, тлумачиться атомістами як “деяка художня тканина, що виникає на основі певного переплетення атомів” [10, с. 152]. У натурфілософії атомістів знаходимо початки ідеї *самоорганізації систем* матеріального світу (Демокріт). Усесвіт постає естетично визначеним цілим. У філософії Платона світ форм — це світ ідей. Матерія — нульове ніщо. У взаємодії матерії і форми народжується розмаїття чуттєво явлених речей. Формі при цьому належить провідна роль. Предметне втілення ідеї — лише “копія” справжнього світу. Арістотель визначає форму як поняття, тотожне “ідеї” Платона, вирізняючи *три рівні* форм (сутностей): нижчі (предмети чуттєвого світу); вищі (“чисті форми”), поняття, тотожне “ідеї” у Платона; найвища (“перводвигун”) — позаматеріальна, джерело всього Космосу. Ідеї Платона та Арістотеля стали вихідними у подальшій розробці естетичної теорії художньої форми, діалектичного зв’язку змісту і форми.

Закони самоорганізації матерії, що чинні в об’єктивному світі, виступають законом свідомої діяльності людини. Формотворення є діяльністю надання визначеної у собі життєвості об’єктам, що уособлюють потребу та творчі уміння людини. Особливим видом формування є художня творчість. Це діяльність творення доцільної, визначеної у собі форми, що відображає внутрішнє життя об’єкта. Самоцінне значення такої діяльності — у самоцінності буття прекрасних об’єктів, що уособлюють ідею досконалості.

У художньому формуванні розрізняють поняття “матеріал мистецтва” і “матерія образу”. Матеріал мистецтва, або зображальний матеріал, — це матеріальні засоби творення образу (близьке до поняття “матерія”, “ніщо” за Арістотелем). Залежно від виду мистецтва, це звуки, фарби, слова тощо. *Матерія образу* — це предмет втілення, тобто зміст зображеного (ідеї). Прообразом його є реальний світ. Розкриваючи взаємозв’язок природи об’єкта зображення (ідея) та зображального матеріалу (матерія), Ф. Шіллер пише: “...Матеріал (природа зображального) мусить розчинитися у формі (зображуваного), тіло — в ідеї, дійсність — у видимості” [20, с. 56].

У справжньому творі матеріал ніде не промовляє від себе. Він цілком підпорядкований ідеї (тобто узгоджений з природою об’єкта зображення). Лише за такої умови твір буде справді художнім. Ідея у названому значенні постає організуючим началом художньої діяльності, позаяк є умовою цілісності

твору. Логіка цілісності зумовлена якостями об'єкта зображення. Цікаве обґрунтування цієї думки знаходимо у “Нотатках щодо вправлення пензлем” уже згаданого китайського художника Цзин Хао.

Випадкове сполучення рис в об'єкті руйнує цілісність твору, уподібнює його монстру, що відштовхує своєю потворністю. Приклад твору-монстра наводить Еліан (II ст.) у “Барвистих оповідах”. Геніальний грецький скульптор Поліклет вирізьбив дві статуї на один і той самий сюжет: одну — за смаками натовпу (враховуючи побажання кожного), а іншу — за законами мистецтва. Виставлені на суд глядачів, вони отримали різну оцінку: одна — схвалення, а інша — загальні насмішки. Тоді скульптор сказав: “Статуя, з якої ви кепкуєте, створена вами, а та, якою захоплюєтесь, — мною”. Отже, натовп у своїх порадах виходив із правди факту — з натуралізму форми, а митець — із законів художнього цілого. Цікаво, що Л. Виготський центральною проблемою психології мистецтва вважає “здолання матеріалу художньою формою” [5, с. 17]. Йдеться про підпорядкування матеріалу мистецтва законам творчості, а змісту твору — законам форми. Тут ми вступаємо у сферу усвідомлення вирішальної ролі формуючої здатності творчого мислення та уяви. Справа в тому, що художня форма не тотожна об'єктивній визначеності предметних форм дійсності. Художність мистецтва не має нічого спільного з відображенням так званої правди факту. Образ — лише ідеальна модель буття предметності, наданої їй митцем. Г. Гегель щодо цього наголошує: “Предмети зачаровують нас не тому, що вони такі природні, а тому, що вони так *природно зроблені* (курсив авт. — В. М.)” [7, т. 1, с. 173].

Художня форма доречна, якщо створює органічну цілісність життєвості предмета зображення. Тому правомірно говорити про форму в мистецтві у двох вимірах: *зовнішню* і *внутрішню*. *Зовнішня* — це художня форма, що визначилася й усталилась як *специфічний спосіб* буття ідеальної реальності у формах цілісності у певному матеріалі мистецтва (залежно від його виду). *Внутрішня* — це форма саме *даного твору*, зумовлена його об'єктивною логікою. Ознакою її краси Ф. Шіллер бачить те, що вона “сама себе пояснює”, не вдаючись до понять [20, с. 39—40]. Цікаво у цьому зв'язку вибудувати асоціацію, посилаючись на М. Бердяєва, який наголошує, що тіло людини є перш за все *форма*, а не матерія: “Парадоксально можна було б сказати, що тіло є дух... Форма тіла належить *особі* й успадковує вічність (курсив авт. — В. М.)” [2, с. 161]. Отже, людське тіло — спосіб вияву внутрішньої життєвості духу. Властива тілу вертикальна постава, ритм і пластичність рухів, що організовані принципом міри, одухотворений вираз обличчя — зовнішня форма — джерело випромінення духовної (внутрішньої) сутності. Остання визначена у собі і як видова специфіка життя (вид “Людина розумна”), і як індивідуальна його неповторність (Особа).

Внутрішня форма тотожна поняттю “зміст” і застосовується для зручності естетичного аналізу художнього твору. Ця відповідність відображена у мові. У грецькій мові поняття “зміст” означає “утримую разом”. Аналогічно в українській “з-міст” — це суміщення, об'єднання; у російській “со-держание” —

взаємне утримування компонентів, на відміну від поняття “со-держимое”, тобто заповнення певної форми деяким чужим його природі змістом (скажімо, глечик, наповнений водою).

Змістовне наповнення образу є *творенням його меж*. Звідси слово “образ” означає “обріз”, відмежування даного явища від інших. Зміст — це ущільнення вміщеного, надання йому визначеності, оформленості. Саме названий принцип самоорганізації твору логікою взаємних зв'язків і є фактичним змістом твору (С. Ейзенштейн). Художній зміст — цілісність, сформована з первинного матеріалу дійсності, що організований логікою художнього цілого залежно від виду мистецтва, його художньої мови, конкретних способів втілення, індивідуальністю митця. Тому поняття *цілісність* тотожне у мистецтві поняттю *досконалість*.

У художньому творі виділяються *два рівні змісту*. Перший зумовлений специфікою мистецтва, а саме: воно є духовною діяльністю творення досконалої життєвості у художніх образах. Другий — рівень конкретної неповторності твору, що вкладається у поняття “сюжет”, “фабула”. У німецькій мові щодо змісту мистецтва вживається два поняття. Перше — “духовний зміст” (*Gehalt*) — для означення мистецтва як специфічного виду духовної діяльності. Друге — позначає зміст у звичному розумінні: наповненість сюжетних ліній, перебіг подій тощо (*Inhalt*) [4, с. 278]. Духовний зміст постає організуючою силою всього творчого процесу (загальні закони художнього формування). “Внутрішній зміст” конкретного твору є індивідуально-неповторним виявом всезагального. У такому їх зв'язку знову виникає момент взаємопереходу форми і змісту. Г. Гегель характеризує його так: “Змістом мистецтва є ідея, а його формою — чуттєве, образне втілення” [7, т. 1, с. 75]. Йдеться не про будь-який їхній зв'язок, а про “вільне, примирене ціле”. Узгодженість внутрішньої сутності (ідея) з формою явлення — це закон, що його “річ сама собі диктує і якому одночасно підпорядковується” [20, с. 47]. Усталеність художніх форм як наслідок їх історичного самостановлення — засіб закріплення змісту.

Відтак, художня форма є активним засобом організації людських переживань при сприйманні художніх творів. Визначеність художньої форми надає оформленості почуттям, укладаючи їх у цілісність, узгоджену з логікою розгортання життєвості образної тканини твору в її межах. Скажімо, поетичний твір ми переживаємо інакше, ніж прозовий, музичний — інакше, ніж живописний тощо. Більш того, у межах конкретного виду мистецтва, наприклад, музики, співпереживання, організоване “легким” жанром (естрадна пісня) і “серйозним” (ораторія), якісно різняться за масштабом, глибиною та характером вияву.

Отже, художня форма — це духовний феномен, що збирає й організує в цілісність чуттєво-образну тканину художньої мови твору. Художній зміст — це ідеальний образ дійсності у специфічному — ідеальному способі втілення у межах твору як внутрішньо організованої форми. Гармонійність взаємодії форми та змісту є умовою існування художності як сутнісної визначеності мистецтва.

Список літератури

1. *Аверинцев С.* Софія-Логос: Словник. — К.: Дух і літера, 2004.
2. *Бердяев Н.* Самопознание. — М.: ДЭМ, 1990.
3. *Бычков В.* Эстетика поздней античности. — М.: Наука, 1981.
4. *Вейдле В.* Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. — М.: Политиздат, 1991.
5. *Выготский Л.* Психология искусства. — М.: Искусство, 1965.
6. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания: В 2 ч. — М.: Искусство, 1972. — Ч. 1.
7. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969—1971.
8. *Кант И.* Критика способности суждения // Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1990.
9. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. — Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000.
10. *Лосев А.* Античная философия истории. — М.: Наука, 1977.
11. *Лосев А.* Держание духа. — М.: Политиздат, 1988.
12. *Лосев А.* Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991.
13. *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство. — М.: Искусство, 1976.
14. *Лотман Ю.* Символ в системе культуры // Тр. по знаковым системам: Уч. зап. Тартуск. ун-та. — 1987. — Вып. 754.
15. *Мастера искусства об искусстве:* В 7 т. — М.: Искусство, 1965. — Т. 1.
16. *Потебня А.* Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976.
17. *Сковорода Г.* Повне зібрання творів: У 2 т. — К.: Наук. думка, 1973. — Т. 2.
18. *Флоренский П.* У водоразделов мысли. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.
19. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
20. *Шіллер Ф.* Эстетика. — К.: Мистецтво, 1974.
21. *Юнг К.* Избранное. — Мн.: Попурри, 1998.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте зміст поняття “твір мистецтва як художнє ціле”.
2. Визначте критерії цінності художнього твору.
3. Визначте поняття “самоорганізація” щодо художнього твору.
4. Поясніть, чому художня реальність є дійсною лише як світ краси.
5. Поясніть зміст понять “предмет мистецтва” — “матеріал мистецтва”, розкрийте їх зв'язок.

6. Розкрийте зв'язок понять “художня реальність” — “одухотворена реальність”.
7. Поясніть вплив матеріалу художнього формування на художні якості твору.
8. Визначте основний предмет мистецтва: обґрунтуйте думку.
9. Розкрийте відмінності понять “образ” і “художній образ”.
10. Охарактеризуйте особливості художньо-образної мови мистецтва.
11. Розкрийте багатство структурних рівнів художнього образу.
12. Розкрийте основні етапи становлення художньої образності мистецтва.
13. Визначте зв'язок образної мови мистецтва і його видової специфіки.
14. Розкрийте зміст понять “символ” та “художній символ”.
15. Охарактеризуйте теорію символу в естетиці Г. Гегеля.
16. Розкрийте зміст понять “типізована образність” — “індивідуалізована образність”, доведіть їх зв'язок.
17. Доведіть, що художня форма не тотожна предметним формам дійсності.
18. Розкрийте зміст понять “внутрішня форма” — “зовнішня форма” у творі мистецтва.
19. Визначте й охарактеризуйте два рівні змісту художнього твору.

Тема 14

ВИДОВЕ БАГАТСТВО МИСТЕЦТВА

- 14.1. *Види мистецтва як система*
- 14.2. *Принципи класифікації мистецтва*
- 14.3. *Образотворчі мистецтва*
- 14.4. *Виразальні мистецтва*
- 14.5. *Синтетичні мистецтва*
- 14.6. *Естетичне призначення мистецтва*

14.1. Види мистецтва як система

У процесі історичного розвитку людства мистецтво сформувалося і визначилося як *системний* утвір з властивим йому особливим способом буття: у цілісних чуттєво сприйманих естетично досконалих художніх образах. Сукупність видів мистецтва утворює якісно визначену *систему*, що вкладає людську небайдужість у виразні художні форми. Об'єктивна необхідність закріплення досвіду естетичного відношення зумовлена усвідомленням його цінності для живлення людського *духу*. Досконалість відношення, що втілена в художньо довершених формах мистецтва, засвідчує духовність зв'язків людства зі світом. Потреба утримувати їх — умова живлення розуму і почуттів образом досконалості. Зміст творів мистецтва, їх художня якість та спосіб функціонування мають вирішальне значення для гармонізації духовних структур суб'єкта досвіду. Це досвід оцінно-переживаючого і ціннісно-осмислюючого ставлення до світу.

Об'єктивна цінність художнього досвіду переконливо свідчить про себе хоча б тим, що нині на планеті немає жодного народу, який не мав би бодай початків художності. В історичному поступі людства мистецтво тривалий час було провідним способом закріплення як практичних знань та умінь, так і засобом утримання у свідомості спільнот предметів всезагальної небайдужості. Їх переконлива у собі ідеальна життєвість постає організуючою силою людського духу, формуючи його досвід як *естетичний*. Інакше кажучи, це творення *суспільності*, причому саме у формах свободного і творчого відношення до естетично досконалих творів мистецтва в їх видовому багатстві. Інакше кажучи, мистецтво як система видів є синтезуючим чинником духовного досвіду в його самоцінності. Вкладаючи його в цілісні форми, мистецтво

утримує образ світу як цілісність, як органічну єдність його зв'язків у розмаїтті виявів. Багатство видів, що створюється в поступі історії, засвідчує безліч шляхів і засобів опанування відносинами у формах досконалості.

Названі загальні засади творення естетичного досвіду та його функціонування зумовлені *універсальністю* художньої мови мистецтва. Вона звернена до *цілісної* людської особистості, що є єдністю здатності *сприймати, осмислювати та переживати* ідеальні художні феномени. У цьому якісна відмінність мистецтва від усіх інших форм досвіду, зокрема від специфічно-етнічної образності міфологічної свідомості, з одного боку, та від відчуженої в сферу умовної знаковості образної мови науки. Не менш важливо і те, що зміст досвіду, який уособлює образна система мистецтв, — це універсальний досвід з огляду співвіднесеності його з формами буття світу та самоцінної життєвості з властивою їй повнотою, що усвідомлюється як *мета*, а не засіб, на відміну від практично-формуючого та науково-пізнавального відношення. Причому метою художнього формування постає навіть не пізнання явищ об'єктивного світу, а *образ* людського ставлення до них, тобто прояснення причин небайдужості до предмета через творення виразної його життєвості в образній мові мистецтва. Більш того, саме завдяки формуванню образу предмета небайдужості здобуває образ *людське почуття*, що втілилося (“матеріалізувалося”) у предметі небайдужості. Завдяки визначеності образу, який здобувають у художній мові мистецтва предмети небайдужості, набуває визначеності також почуття, постаючи спільним здобутком людства (етносів, народів, націй).

Мистецтво реально існує як *система видів*. Зростання в поступі історії багатства відносин зі світом народжує багатство способів закріплення його мовою мистецтва. Образ, якого набуває предмет небайдужості, залежить від своєрідності його життєвості та можливості вкласти у певний матеріал формування, щоб найбільш активно впливати на свідомість своєю виразною ідеальною (у межах твору мистецтва) життєвістю. Поняття “вид мистецтва” означає своєрідність засобів надання ідеального життя предметам небайдужості в мові конкретного мистецтва. Той або інший спосіб *творення* та функціонування твору як художнього цілого об'єктивно зумовлений розумінням доцільної у собі життєвості предметів небайдужості, якими вони постають у свідомості творців та “споживачів” мистецтва.

Види склалися в історії художнього розвитку як засіб, джерело й умова творення особливої сфери духовного досвіду: він закріплює здатність надавати визначеності об'єктам небайдужості, вкладаючи їх у форми *цілісної* життєвості у *чуттєво сприйманих* образах. У такий спосіб створюються духовні феномени, здатні організувати собою свідомість для *піднесення* над буденністю існування, для виведення її поза межі необхідності, що занурює в самотність і випадкове буття. Постаючи *системою видів*, мистецтво підносить дух у сферу досконалого ідеального буття — створює *простір свободи*. У цьому його вища цінність, транскультурна місія. Але робити це воно здатне за умови, що пронизує собою атмосферу життя і функціонує як *система*.

Багатство досвіду сприймання та переживання явищ дійсності у наданих їм досконалих художніх формах є незамінним джерелом творення *всезагальності* змісту духовного досвіду. Небайдужість відношення об'єктивно зумовлює потребу формування все нових художніх феноменів, що розгортають і урізноманітнюють його образ, відповідно впливаючи на духовні структури, поглиблюючи здатність сприймання та переживання краси. Саме у цій потребі приховані джерела *видового багатства* мистецтва. Воно осягає простір, час, дію, предметні форми, людські стосунки, світ людських почуттів тощо.

14.2. Принципи класифікації мистецтва

Нагадаємо, що перші спроби класифікації належать до часів грецької античності, де мистецтва поділялися на “мусичні” та “техне”. Історично цей феномен цінний тим, що відображає усвідомлення художньої творчості як особливого типу духовного досвіду. Характерно, що останній був настільки важливим для формування світу людської особистості, що музичні, поетичні змагання, театральні вистави усвідомлювались як загальногромадянська справа. Відвідування театру вважалося за доби архаїки громадським обов'язком вільних людей (громадян), а з-поміж витрат з державної скарбниці для малозабезпечених була стаття “на театр”. Естетичне осмислення видової специфіки актуалізується вже з часів Піфагора (естетика музики) і присутнє у працях Геракліта, Демокріта, Платона. Арістотель досліджує естетичні особливості театру, драматургії, поетичного слова, танцю та музики. Цікаві його міркування щодо відмінності ритму і метра, що є специфічними для музики, але водночас за їхніми законами вибудовується будь-який художній твір: “Метр має характер механічної роздільності, тоді як ритм виявляє життєву і внутрішню пульсуючу природу художнього твору” [15, с. 33].

Розпорошення цілісності духу в епоху пізньої античності зумовлює зосередження інтересу на окремих видах мистецтва залежно від потреб часу. Тенденції використання мистецтва для певних позахудожніх потреб запозичили з пізньої античності середні віки. Християнське середньовіччя, виходячи з усвідомлення впливу музики на психічні структури особистості, ставить її поряд з мистецтвом слова і розробляє естетичну теорію музики (Августин, Боецій). У візантійському середньовіччі провідним мистецтвом уважається живопис (Іоанн Дамаскін, Федір Студит). І в наступні епохи естетична теорія осмислювала своєрідність окремих видів мистецтва залежно від особливостей їх художньої мови, предмета зображення та духовних потреб суспільства.

Першу класифікацію мистецтв як *системи*, що підпорядкована об'єктивним законам життєвості, зумовленим предметом зображення, матеріалом та засобами творення образу і, зрештою, способами його сприймання відповідно до специфіки образної мови (залежно від дії художньої мови на духовні структури суб'єкта), дає І. Кант (“Критика здатності судження”). Філософ пише: “Нааявні лише три види вишуканих мистецтв: словесне, зображальне і мистец-

тво вишуканої гри відчуттів” [13, с. 1184]. У наведеній класифікації І. Кант, у свою чергу, виділяє такі види: до словесних мистецтв належать *красномовність* і *поезія*; до зображальних мистецтв — *пластика* та *живопис*; до мистецтва вишуканої гри відчуттів — художня гра відчуттів слуху (*музика*) і відчуттів зору (*мистецтво фарб*). Далі, всередині другого виду, пластика як вид поділяється на *скульптуру* й *архітектуру*.

Об’єктивною підставою для наведеної класифікації І. Кант вважає особливості *вираження естетичних ідей*. Так, щодо зображальних мистецтв, або інакше, мистецтв, що виражають ідеї у чуттєвому спогляданні, відмінність між *пластикою* і *живописом* полягає у тому, що перше — це мистецтво “чуттєвої істини”, а друге — мистецтво “чуттєвої подоби”. Основою для обох слугує *естетична ідея* (архетип, прообраз) [13, с. 1185].

Грунтовну характеристику видів мистецтва як системи наводить Ф. Шеллінг (“Філософія мистецтва”), обираючи підставою класифікації відмінності взаємодії реального та ідеального у художньому образі. На таких засадах класифікуються живопис, музика, поезія, архітектура. “*Реальний ряд*” мистецтв у Ф. Шеллінга уособлюють образотворчі мистецтва (музика, живопис, пластика); до “*ідеального ряду*” віднесені словесні мистецтва (лірична, епічна, драматична поезія).

Філософ детально аналізує символічну природу мистецтва як органічного поєднання всезагального й особливого, на відміну від однобічності схематизму та алегорії, що виникли з руйнуванням цілісності досвіду, уособленого в міфології та мистецтві. У класифікації, запропонованій Ф. Шеллінгом, особливо цікаві *внутрішні зв’язки* мистецтв, оскільки філософ знаходить усезагальні духовні підстави для них, зумовлені специфікою взаємодії ідеального і реального у контексті конкретних типів духовного досвіду епох. Скажімо, аналізуючи архітектуру грецької античності, філософ показує зв’язок її форм з музичними формами. “Архітектура, позаяк вона є музикою пластики, містить у собі, подібно до музики, ритмічну, гармонійну і мелодійну складову” [27, с. 295]. Відповідно, вияви архітектурного ритму філософ слушно вбачає в періодичному поділі однорідного, а саме, у таких елементах: зменшенні й поступовому стоншенні колон догори і донизу, в розмірі відстаней між колонами, а в дорійському ордері, передусім, у сполученні обломів, що утворюють карниз, числом тригліфів в одному інтервалі між колонами тощо. І далі: “Три ордери колон (дорійський, іонійський, коринфський. — В. М.), у свою чергу, співвіднесені між собою як ритм, гармонія і мелодія, або, інакше кажучи, вони побудовані або головним чином на ритмічній, або на гармонійній, або, нарешті, на мелодійній основі” [27, с. 296]. Так само барельєф (“живопис у пластиці”) розглядається в єдності з іншими мистецтвами, зокрема архітектурою. Ідеї Ф. Шеллінга щодо підстав класифікації мистецтва певним чином впливали на естетику Г. Гегеля, що поділив мистецтва на символічну, класичну та романтичну художні форми.

Г. Гегель, прагнучи класифікувати мистецтва, наголошує, що справжній поділ має спиратися на *природу* художнього твору, яка у цілісності жанрів

розгортає цілісність нюансів у ньому. Підставою для класифікації філософ убачає чуттєву природу мистецтва, а отже, необхідність урахування сприймання почуттями художніх об'єктів. Почуття ці різні, але “теоретичними почуттями”, здатними сприймати художні феномени, є *зір* та *слух*. Нагадаємо, що саме Г. Гегель уперше вирізнив названі засоби сприймання, охарактеризувавши їх як “теоретичні почуття” і як підставу для класифікації мистецтв [8, т. 3, с. 15].

Характеризуючи специфіку зорового та слухового сприймання образності, філософ зазначає, що це ідеальні, духовні процеси творення життєвості образу. В звуках музики “вухо сприймає теоретично, подібно до того, як око сприймає форму чи колір, змушуючи внутрішній зміст предметів ставати *нашим внутрішнім життям* (курсив авт. — В. М.)”. Третім важливим компонентом, поряд з чуттям зору та слуху, є чуттєве *уявлення*, пригадування, збереження образів. Завдяки діалектичному зв'язку психічних структур, що забезпечують сприймання образів та осмислююче переживання їх виразного життя, мистецтва поділяються на образотворчі (втілення образу в формах і кольорі); звукові (музика); словесні (поезія) [8, т. 3, с. 16].

Однак поділ за ознакою чуттєвих рис образу — це лише один з підходів. Основне завдання мистецтва — поставити перед чуттєвим спогляданням наявну в творі мистецтва *істину як цілісність об'єктивності й чуттєвого начала*. Залежно від характеру відношення ідеї та її художнього втілення в образі, мистецтва поділяються таким чином. У *символічному* мистецтві замість тотожності форми і змісту є лише їх *спорідненість*; у *класичному* — ідеал відповідає зображенню *абсолютного* як такого в його самостійній, всередині себе втіленій, реальності; *романтична* форма мистецтва має як змістом, так і формою *суб'єктивний* характер душі й почуття [8, т. 3, с. 17]. Мистецтва, залежно від особливостей зв'язку ідеї та образу в них, розчленовуються: “початком мистецтва” є архітектура; наступною формою — скульптура (її принцип і зміст — духовна індивідуальність); і, нарешті, видом, що розгортає внутрішні переживання суб'єкта є, по-перше, живопис, по-друге, — музика, по-третє, — поезія. Як стверджує Г. Гегель, саме ці п'ять видів мистецтва утворюють визначену його систему. Інші він вважає “недосконалими мистецтвами”.

У подальшому естетична теорія щодо класифікації мистецтв акцентувала чи то на особливостях чуттєвого сприймання творів (Фехнер, Кюльпе, Огден), чи то на особливостях поєднання у ньому матеріальної природи конкретного виду та специфіки його духовного змісту (Цейзінг, Суріо, Дессуар). Сучасна естетична теорія поділяє мистецтва, залежно від матеріального буття художньої форми, на три способи існування: просторові (живопис, графіка, скульптура, архітектура, прикладні мистецтва); часові (поезія, музика); просторово-часові (театр, танець), або, відповідно: суто просторові — статичні; суто часові — процесуально-динамічні; нарешті, ті, що розгортаються і в просторі, й у часі [12, с. 360].

Отже, впродовж тривалого поступу історії мистецтва формувалися у *системі*, що досягала собою і розгортала людський дух щодо його можливостей

сприймання і переживання дійсності, укладеної в доцільні та естетично виразні художні форми. Видова різноманітність засвідчує, що мистецтва формувалися як просторово-часова реальність, об'єктивуючись у матерії формування та у відношенні до *простору і часу*. Відтак, склалися такі види мистецтва: архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, живопис, поезія музика, танець, театр. У міру прирощення досвіду об'єктивації дійсності засобами художньо-образної мови з'являються все нові його види. У ХІХ ст. у живописі вирізняється особливе мистецтво — графіка. У цей же час поняття “поетичне мистецтво” розширюється до поняття “література”, охоплюючи видове та жанрове багатство творів, “матеріалом” яких є художнє слово. У ХХ ст. виникло *кіно* як вид мистецтва, завдяки здобуткам у сфері техніки. Формуються інші масові види — естрада, цирк; у ХХІ ст. набуває статусу мистецтва комп'ютерна графіка.

Вирізняють мистецтва також *виразально-зображальні прийоми*: статика — в архітектурі, динаміка — у музиці й танці, об'ємність — в архітектурі та скульптурі, площинність — у живопису і графіці, тривалість — у музиці. Єдністю всіх засобів художності створюється *багатство* можливостей мистецтва у відображенні дійсності.

Запорукою диференціації мистецтв є *розгалуження сфер* діяльності та зростання досвіду відношення до світу. Залежно від особливостей функціонування мистецтв у естетичному досвіді людства їх можна поділити на *три* основні групи. Перший вид відображає потребу втілити *практичне* ставлення людини до світу в художньо-образній формі, тобто *вкласти в образ* людську практично-формуочу діяльність. Такими є архітектура і декоративно-прикладне мистецтво. Другий вид відображає потребу закріпити *гармонійність зв'язків* і відносин людства зі світом, уклавши їх в образи і надавши їм самоцінного змісту. Це живопис, скульптура, графіка. Вони розкривають усвідомлену й опоетизовану красу природного світу та красу людини. Третій вид пов'язаний з потребою *оформити людські почуття*, психічні стани, людські стосунки, надавши їм образу. Він об'єднує театр, музику, танець, поезію. Укладаючи в образ людський внутрішній світ та його вияви у відносинах, мистецтво утверджує самоцінність духовного переживання — відображає рівень його досконалості.

Видова різноманітність мистецтв зумовлена також *диференціацією змістовних шарів* дійсності за ознакою повноти форм її буття: місце, час, дія. Тобто, у художніх образах людський дух утверджує себе як творчо-формуоча сила, здатна організувати (оформити в образ) простір, час, дію, почуття, надавши їм художньо-образних способів життя. Одні мистецтва опановують образ простору шляхом укорінення в ньому і зміни його образу (архітектура, скульптура), інші існують у часі й тривалістю творення образу розгортають час, створюють його відлік (музика, поезія, танець). Деякі утворюють образ дії, що триває у просторі й часі, об'єднуючи їх у змістовно наповнене буття (театр, кіно).

Отже, видове багатство мистецтва є виявом багатства здібностей та умінь людства закріпити набутий досвід небайдужого ставлення до світу засобами,

найбільш *відповідними* природі зображуваного та особливостям його сприймання. Тому лише *єдністю видів* мистецтва створюється *повнота відношення*. Одночасно розгортання повноти образності та насичення нею людського життя засвідчують зростлу *потребу духу* жити красою світу, повнитися його повнотою, явленою у цілісності та довершеності художньо-образної мови.

Процес творення художнього досвіду має складний і суперечливий характер, детермінований предметом зображення. Розгортання змістовних шарів художньої реальності та особливості їх організації художньою формою зумовлені діалектично суперечливою єдністю буття реального світу як гармонії й дисгармонії, динаміки і статички, становлення і руйнування тощо. Так, музичний образ розгортається в єдності гармонійних сполучень звуків (консонанс) та їх розв'язання (дисонанс). Змістове наповнення образу визначається творенням суттєвого у почуваннях: їх становлення, зміна, внутрішньо суперечлива логіка розгортання. В живопису життєвість образу створюється завдяки генералізації сутнісних якостей об'єкта, що відповідно являють себе у чуттєво даній достовірності зображеного з допомогою фарб і малюнка, світла й тіні, об'єму і площинності тощо. Водночас живопис увічне один, нехай і найсуттєвіший, момент виявлення внутрішнього стану предмета зображення. Архітектурний образ створюється ритмічним чергуванням горизонталі й вертикалі, динаміки і статички форм, монохромністю і поліхромністю декору. Разом із тим статикою форм він протистоїть динамічній життєвості природи.

Витоки видової різноманітності мистецтва зумовлені також особливостями людського *сприймання* дійсності. Спосіб *реагування* на явища мистецтва розкриває *істину* почуттів. Художні почуття — це єдність того, що ми у думках стверджуємо про предмет, та того, що є в ньому [21, с. 17]. Почуття — духовний утвір, в якому генералізовані відношення, виявлено суттєве в об'єкті та засобах його художнього зображення.

У поступі історії формувалися й удосконалювалися органи сприймання та переживання художньої предметності. Нагадаємо, що *зір* і *слух* як основні джерела зв'язку із зовнішнім світом — продукт тривалого історичного розвитку “*Людини розумної*” (“соціальні органи”). Причому, як наголошувалося у попередніх темах, здатність сприймання і переживання художньої реальності — наслідок особливого — *естетичного* розвитку органів сприймання. Саме завдяки їх *якісній визначеності* людське сприймання має *духовний характер*. Більшість тварин мають гостріший слух і зір, але музичні мелодійні звуки у багатстві їх образної мови сприймає і здатна переживати лише людина. Аналогічним є сприймання естетично-художніх якостей предметності. Тварина розпізнає і небайдуже сприймає лише те, що пов'язане з її біологічними потребами. Людина по-справжньому глибоко переживає красу художніх феноменів саме тому, що здатна свідомістю і почуттями підноситись над практичною необхідністю.

Отже, як показує аналіз, мистецтва в історії становлення їх художньо-образної мови та особливостей життєвості образу сформувалися як *система*. Вона зумовлюється такими специфічними ознаками: *своєрідністю* способів

існування (просторові, часові та просторово-часові мистецтва); засобами творення образів та матеріалом творення (слово — у літературі, звуки — у музиці, фарби — у живопису; мармур, бронза тощо — у скульптурі, камінь — в архітектурі); особливостями сприймання (зорові — живопис, скульптура, графіка, архітектура, література, танець; слухові — музика, поезія; зорово-слухові — театр, кіно). Відтак, мистецтва здатні осягати всі сфери буття, закріплюючи їх засобами художньо-образної мови в особливу сферу духовного досвіду. Тим самим вони здатні визначати собою духовні структури людської суб'єктивності, спрямовуючись на творення їх досконалості.

14.3. Образотворчі мистецтва

Поняття “образотворчі мистецтва” утворюють візуальні — призначені для зорового сприймання — його види. Це найбільш ранні види художності. У них формування образності тісно пов'язане з потребою *опанувати простір*, що насичений різними видами і формами життя. Види мистецтва, що відображають буття предметних форм світу в їх багатстві та різноманітності, отримали назву “*образотворчі*”. До них належать: живопис, скульптура, графіка. Вони мають предметну форму і не змінюються у просторі й часі. На думку Д. Дідро, образотворчі мистецтва створюють “портретний образ предметів видимого світу”. Зовнішня подібність зображень є однією з необхідних умов існування цього типу образності, хоча нею не вичерпується. Саме тому образотворчі мистецтва мають великий пізнавальний потенціал. Вони ґрунтуються на вивченні явищ реального світу, потребують для творення художності образу знання пропорцій, міри, кольорових відношень, а також технічних умінь. Нагадаємо, що саме на цій підставі живопис у добу Відродження вважали видом наукового знання.

Образотворчі мистецтва, створюючи “портретні” зображення, *індивідуалізують* дійсність. Вони конкретизують предмети з огляду їх форм, пропорцій, об'ємів, кольорової гами тощо. Адже, як ми вже знаємо, у художньому зображенні предмет не копіюється, а береться відповідно до *ідеї* його життєвості й розгортається своїми якостями, засвідчуючи міру такої відповідності. Тому образотворчість дозволяє розкривати невичерпне багатство форм реального світу та щоразу неповторну, індивідуальну визначеність кожного з виявів життя. Це стосується й “портретності” образів. Звичайно вживане для зображення неповторної людської особистості, це поняття правомірно поширювати на будь-які зображення реального світу. Щоразу в них відображається неповторність саме *цієї* життєвості в єдності з ідеєю доцільної життєвості виду.

Художній образ образотворчих мистецтв розгортається у *просторовому* вимірі. Живопис і графіка — двовимірні; скульптура — найчастіше об'ємна і тривимірна. Основним матеріалом живопису є *колір*; графіки — *олівець* (вугілля, сангіна, туш та ін.). Для творення скульптурного образу застосовуються

природні матеріали: камінь (граніт, мармур), метал (бронза). Живопис і графіка характеризуються творенням *умовного* простору: на площині полотна, пергаменту, паперу. Скульптурний образ вписується своїми формами у реальний простір (природний чи простір приміщень).

Матеріал образотворчих мистецтв не нейтральний щодо художнього образу, а є його “безпосередньою дійсністю”. Образотворчі мистецтва статичністю своєї образної мови відображають своєрідність естетичних відносин з простором: укоріненість образу в просторі, оформлення його собою — надання естетичної визначеності. Це не суперечить тому, що кожне з мистецтв володіє арсеналом засобів для відображення внутрішньої динаміки сюжету та внутрішнього стану зображень.

Образотворчість є способом матеріалізації (закріплення) набутого культурою *досвіду бачення* форм, пропорцій, кольорових відношень для відображення *внутрішньої динаміки* явищ світу: подій, стосунків, переживань. Справді, мармурова брила завдяки генію скульптора здатна перетворюватися на “Мислителя” Родена чи “Брута” Мікеланджело. Відомий вислів Мікеланджело щодо процесу творення досконалих скульптурних образів з мармурових брил: “Я беру і відсікаю все зайве”. Тобто у брилі мармуру скульптор уже *бачить* свій твір, причому бачить його у найменших подробицях, адже один неточний рух різця в його руках — і скульптура буде зіпсована.

Початки образотворчості пов’язані з *графічними* (а згодом і живописними) зображеннями доби палеоліту. Графіка (від лат. *grapho* — пишу, малюю) — формує образи шляхом *окреслення контуру* зображення та нанесення на поверхню ліній, штрихів. Графічні твори найчастіше *монохромні* (однокольорові). Тому в графіці основне навантаження при творенні образу несе *малюнок*. На стіни печер (житла тогочасної людини) наносилися зображення тварин (предмет найбільшої небайдужості). Тварина, образ її, введена у межі людського житла, — це символ *опанованого простору*. Це початки *естетичного відношення* до простору та його об’єктів, а не власне художнє формування. Водночас, процес важливий творенням асоціативності уявлень, адже тварина ніби збрала у собі всю реальність простору, надавши йому власного образу. Зображена в межах людського житла, вона уособлює становлення небайдужості до простору, в якому об’єкти вирізняються не просто з огляду їх практичної цінності (предмет споживання), а з огляду потреби *пізнати* їх життєвість: будову тіла, звички тощо та налагодити спілкування (реальною формою останнього стає приручення). У цьому переконують характер зображень: тварини або мирно пасуться, або нащуплені, або розлучені. Тут ставлення до предмета ще не постає свобідною потребою закріпити його життєвість в образі як самоцінну. Зображення тварин на початках становлення образності мислення відображає низку супутніх потреб, безпосередньо не пов’язаних з естетичним переживанням доцільності їх форм. Зображення призначені для виконання певних обрядових дій, що покликані сприяти творенню навичок успішного полювання. Цей момент важливо акцентувати, оскільки всі інші (ритуальне побиття тварини, здійснення інших обрядових дійств) — супутні

основному, тобто ідеї естетичного опанування фізичного простору завдяки переведенню форм його життєвості у власний, комфортний для людини простір та спосіб спілкування з твариною — концентрованим образом простору. До винайдення книгодрукування писання літер було видом графіки. На цій підставі (за технікою творення) література також належить до образотворчих мистецтв.

Розвиток графічного мистецтва, урізноманітнення його технік починається в Європі з доби Відродження. З поширенням книгодрукування (XIV ст.) ілюстративна графіка слугує підсиленню образної наповненості літературних творів. Поряд з різними видами малюнків у графіці складається техніка *гравюри*. В основу її покладено нанесення різьбленого зображення на дереві або металі та відбиток його на папері. Ця техніка винайдена в VI—VII ст. у Китаї, а в Європі поширилася з XIV ст. Її перевага — у можливості тиражування (відбитки), завдяки чому графічні твори мають перевагу над живописом, де кожне художнє зображення є унікальним, неповторним (навіть авторське повторення його — це лише “копія”), та над більшістю видів скульптури. Гравюра на дереві розвивається у двох напрямках: як книжкова *ілюстрація* та станкові твори — *естампи*. Саме техніка гравюри сприяла винайденню книгодрукування. До утвердження графіки як самостійного виду мистецтва долучилися видатні його майстри, що творили у різний історичний час (Антокольський, Гойя, Дом’є, Дюрер, Канова, Мендес, Моор, Пікассо, Рембрандт, Торвальдсен, Фаворський, Шубін, Шевченко).

Живопис — мистецтво живо, тобто виразно, художньо-переконливо втілювати предмети небайдужості в матеріалі. Передумовою виокремлення живопису як особливого виду мистецтва була зміна погляду європейського суспільства на цінності людського життя. Доба Відродження відкриває багатство виявів реального світу, вкладаючи його в безмежне багатство форм за допомогою *кольору*. Світ здобуває барви і сяє своєю виразною життєвістю. У численних трактатах XIV—XVI ст. досліджуються закономірності формування художнього образу засобами живопису (Л.-Б. Альберті “Про живопис”, Б. Челліні “Трактат про живопис”, Леонардо да Вінчі “Книга про живопис”, А. Дюрер “Чотири книги про пропорції” та ін.).

В *основу живопису* покладено *малюнок*: він формує образ, окреслюючи його контури у просторі полотна або стіни. Леонардо да Вінчі свого часу висунув таку поетичну гіпотезу виникнення живопису: “Перший малюнок містив одну єдину лінію, що окреслювала тінь людини, відкинуту сонцем на стіну”. Ця поетична гіпотеза цікава тим, що акцентує увагу на ролі *малюнка* та *світла* в живопису. Справді, малюнок, що поєднує *лінію і світлотінь*, разом з *кольором* утворюють живописне зображення. Використовуючи *колір, малюнок, композицію, фактуру* (виразність кольорових мазків), *перспективу, чергування світла і тіні*, художник створює ілюзію об’ємності простору на площині стіни або полотна. Завдяки виробленим технічним умінням створювати ілюзію об’ємно-просторового розташування предметів на площині живопис відкриває безмежне багатство станів природного світу і людських

почуттів, закріплюючи їх буття як самоцінне. Найважливіший організуючий компонент художнього твору — *композиція* (від лат. *compositio* — складання, створення). Вона надає твору цілісності, підпорядковуючи його елементи один одному і цілому, а також визначає особливості розташування фігур у межах твору як цілого.

Матеріалом живопису є *фарби* (олійні, темперні, акварельні). Живопис не потребує третього виміру, а навмисне його ігнорує, щоби суто просторову реальність замінити більш високим і багатим “принципом кольору”. Форми, відстань, обмеження, опуклість, тобто всі просторові відношення створюються засобами *кольору*. Він відображає світ, що набув визначеності: об’ємності форм, глибинності просторових відношень завдяки перспективі, кольору, світлотіні, тону. Колір, що наявний в єдиному цілому — художньому полотні, — підпорядкований цілісності й сам творить закони цілого — *колорит*. Акцентуючи увагу на ролі кольору в живопису, Г. Гегель пише: “...Лише живопис уживанням кольору доводить повноту одухотвореності до її дійсного живого втілення” [8, т. 3, с. 230].

Кольори у живопису ґрунтуються на принципі взаємодії й взаємовпливу. Предмети, наявні у композиції, відображають колір один одного; сила світла впливає на форми предметів, збільшуючи або зменшуючи їх для зору. Колір, таким чином, виконує образно-формуючу функцію, діючи в просторі конкретного твору за принципом організації його в єдине ціле.

Колір як основний *матеріал живопису* вимагає від художника знання законів взаємодії та властивостей кольорів. Нині наявні особливі галузі природничо-наукового знання щодо властивостей кольорів, яке сформувалося в історії науки, в тому числі й завдяки відкриттям художників. Кольорознавство як наука про кольори — це систематизована сукупність даних фізики, фізіології та психології стосовно кольору. Воно охоплює фізичну теорію кольору, теорію кольорового зору та класифікацію і виміри кольорів.

Загалом, залежно від кольорового тону, частоти кольору та коефіцієнта відображення, кожен з кольорів має по декілька тисяч відтінків. Зрозуміло, що лише досвідчене око художника здатне відрізнити величезну кількість нюансів кольорів. В основу здобутків сучасної науки про відношення кольору і світла покладено досвідні знання, що їх здобували митці в процесі художньої творчості. Знаменно, що геніальний учений і митець доби Відродження Леонардо да Вінчі понад чотири століття тому відкрив і сформулював низку законів відношення кольору і світла, що стали здобутком сучасної науки [14].

Спосіб поєднання кольорів у живопису визначається не лише фізичними законами їх взаємодії, а й *ідеєю* твору, змістом зображень та символічним їх наповненням. Так, порівнюючи іконописні зображення і твори світського живопису Нового часу, П. Флоренський пише: “Іконопис зображує речі як *створювані світлом* (курсив авт. — В. М.), а не освітлені джерелом світла... Іконопис бачить у світлі не зовнішнє дещо стосовно речей, але і не властиву речовій самотності якість; для іконопису світло передбачає і створює речі, воно об’єктивна причина їх... це трансцендентне творче начало їх, що завдя-

ки їм себе проявляє, але ними не вичерпується” [25, с. 180—182]. У світському живопису символічне навантаження кольорів має інший зміст: вони покликані передати ідею *внутрішньої* життєвості предметних форм світу. Порівнюючи іконописні зображення і твори світського живопису, П. Флоренський зауважує, зокрема, щодо творів геніального Рембрандта: “У Рембрандта жодного світла, об’єктивної причини речей немає, і речі світлом не створюються”. Це не означає, що твори голландського митця позбавлені світла. Навпаки, вони *сповнені* світла, але в інший спосіб: це не раціоналістична освітленість італійців (окрім Леонардо, в якого світло має магічне наповнення). У Рембрандта речі “світяться самі зі себе”. Його зображення — це не предметність як така (виноград, персики, яблука...), “це — *ідея* винограду, *ідея* яблук тощо. І все це цілком по-рембрандтівськи світиться зі себе” [25, с. 181]. Це не теїстичне, а *пантеїстичне* розуміння світу. Самообожнення світу поєднується в нього зі запереченням аскетичності.

Для пояснення метафізики живопису звернемося ще до одного порівняння. Іконописні зображення святих і світські портретні зображення відображають *ідею життя*, але роблять різні акценти щодо його цінності. Є. Трубецької зазначає про естетику і метафізику іконописних зображень таке: “Ікона — не портрет, а прообраз майбутнього “храмового людства”. І позаяк такого людства ми поки що не бачимо у нинішніх грішних людях, а лише здогадуємося, — ікона може слугувати лише символічним його зображенням... Змарнілі лики святих на іконах протиставляють... кривавому царству самозадоволеної й ситої плоті не лише “витончені почуття”, але перш за все — нову норму життєвих відносин” [24, с. 15—16]. Ідея краси постає в іконописанні як абсолютизація духовного у протиставленні його тілесному. В естетиці ікони дослідники помічають сталість ідеї, що набуває відповідного розгортання у канонічних зображеннях. Образ християнського Бога відображає напругу внутрішнього життя, яке відкрите для страждань тіла та духу. Відповідно в іконописних канонічних зображеннях відтворені згадані духовні стани. Попри те, що риси обличчя можуть змінюватися, *лик* зберігає свою одухотвореність, тобто сутнісну визначеність образу. “*Лице*” тлумачиться як синонім слова “*явище*”, що явлене денному (буденному) сприйманню. “*Лик*” грецькою означає “*ідея*”, тобто явлена *духовна сутність*, споглядання вічного смислу небесної краси, її небесного “первообразу” [25, с. 31—32].

Інакше бачить мету художніх зображень митець, зорієнтований на осмислення та відображення цінностей *реального* життя. Ф. Цуккарі (представник італійського маньєризму) зазначає про багатство виявів *краси реального світу*, яка має поставати у творі мистецтва єдністю “духовної форми”. Вона утворилася в інтелекті як *ідея* речі й співвіднесена з реальними формами предметного світу. За такої єдності світ розкривається невичерпним багатством *краси форм*, сповнених *духовності змісту* [16, т. 2, с. 290]. У живописних зображеннях форм реального життя *немає* протиставлення духовного і матеріального начал. *Духовністю просякнуте все буття*, що постає у життєвій довершеності форм, психічних станів, борінь чуттєвого і логічного начал людського ества.

В історії художнього розвитку живопис визначився як мистецтво, що “матеріалізує” у зображенні реальний світ. Як влучно зазначив М. Бердяєв, “живопис пов’язаний з міццю втіленого фізичного світу і стійкістю оформленої матерії”. Тобто, живописний твір — це втілення *душевних* переживань митця, зворушеного і натхненого красою предметних форм, їх виразною життєвістю, явленою багатством художніх засобів її вияву. Живопис “стягує потрійність вимірів простору в площину”, щоб засобами кольору втілити внутрішні душевні переживання людини [8, т. 3, с. 19].

Із розвитком досвіду відносин зі світом, внутрішнього переживання світу людського буття розширюється багатство *видової* та *жанрової* специфіки живопису. За видовою специфікою він поділяється на станковий, монументально-декоративний, декораційний, іконописання, мініатюру, діораму, панораму. Кожен вид володіє багатством і своєрідністю технік творення образу. Відомі *техніки виконання*: масляний живопис, фреска, темпера, лаковий живопис, восковий живопис, емалі, мозаїка, вітраж, а також спільні з графікою акварель, гуаш, пастель.

Кожен із названих видів живопису має своє призначення. Так, *монументальний* живопис існує у вигляді фрески, мозаїки, панно і слугує для прикрашення архітектурних споруд. Він невіддільний від естетичного образу інтер’єру. *Декораційний* живопис виконує функцію оформлення театральних вистав (ескізи театральних та кінодекорацій, костюмів тощо). *Іконописання* — вид живопису, релігійного за темами і сюжетами та культовий за призначенням. *Станковий* живопис існує у вигляді окремої картини і не залежить від місця розташування. Він має багато *жанрів* та *підвидів*. Історія їх становлення засвідчує зростання інтересу до світу та вдосконалення майстерності зображення. Об’єктами зображення є людина, природа, історичні події, побутові сцени, предметність, що оточує людину. Жанри станкового живопису відображають особливості предметного світу та вирізняються своєрідністю техніки творення образу. Це анімалістичний, портретний, пейзажний, історичний, побутовий жанри, натюрморт.

У добу Відродження надто поширюється *портретне* мистецтво у зв’язку з тим, що активна, творча особистість трактується як вище начало і центр земного буття. Йдеться не про ідеальну модель бажаних людських якостей, а портрети *реальних* історичних осіб та відомих сучасників. Саме в цей період формується *світський портрет*. Розквіт його, характерний для XV—XIX ст., зумовлений зрослим інтересом до внутрішнього світу людини, що набуває своєї неповторності, глибини та значущості. Портрет відкриває й утверджує самоцінність людської особистості (Веласкес, Гойя, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Рембрандт, Репін, Рубенс, Тиціан). Відтак поширюється жанр *автопортрету* (Врубель, Дюрер, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Рембрандт, Рубенс, Тиціан, Шевченко) як можливість досягнення адекватності зображення внутрішнього стану зображень.

Пейзажний живопис виокремлюється як жанр в європейському мистецтві Нового часу, хоча елементи його застосовувались у зображеннях з глибокої

давнини. Відмежований від своєї безпосередньої життєвості й сформований в особливий ідеальний простір світ природного життя набуває ідеального, духовного виміру, визначається як предмет милування, захоплення, співпереживання. Розквіт пейзажного живопису, характерний для доби романтизму та реалізму, засвідчує усвідомлення людством самоцінності природи у багатстві її життєвих виявів, у їх виразності, досконалості природних форм. Романтизм активно вдається до живописних та поетичних зображень природи, вбачаючи в її виразних виявах джерело натхнення для живлення людського духу. Природа постає для митців уособленням справжньої свободи.

Історичний живопис як такий сформувався в європейському мистецтві у XVIII—XIX ст. — період, коли відбулося становлення наукових поглядів щодо історії людства. У ньому людина постає суб'єктом історичного процесу, розкриваючись своїми людськими якостями, а історія — складним процесом руху людства щаблями самостановлення через суперечності, боротьбу, трагізм воєн і конфліктів. Вирізняються підвиди історичного живопису: історико-побутовий, портретно-історичний, історико-міфологічний, батальний.

Графічний малюнок є необхідним компонентом іншого виду образотворчого мистецтва — *скульптури*. Однак, на відміну від живопису, в скульптурі малюнок неодмінно “переводиться у принципово інший — твердий матеріал”. Скульптура (від лат. *sculpro* — вирізаю, висікаю, вирізьблюю) — вид мистецтва, заснований на принципі об'ємного, тривимірного просторового зображення. Скульптуру ще називають пластичним мистецтвом (від грец. *plastik* — ліплення). Для творення скульптурного образу використовується декілька видів матеріалів: м'які (глина, віск, пластилін), тверді (камінь, дерево), перехідні з рідкого стану в твердий (метал, гіпс, бетон). Специфіка матеріалу потребує особливої майстерності й точності виконання, адже навіть незначні похибки в обробітку мармуру, граніту, дерева можуть “згубити” матеріал. У скульптурному образі надзвичайно важить цілісність форм, фактурність, організація об'єму, пропорційність частин, характер силуету.

Вирішальну роль у творенні скульптурного образу відіграє естетична *виразність матеріалу*. Він не лише створює фізичну реальність образу (тривимірність, об'ємність, матеріальність), його художню виразність. Для відображення ніжності й краси людини найкращим матеріалом є мрамур; міць, велич і непохитність образу найяскравіше передає граніт, тоді як гіпс символізує статику, непорушність, масивність тощо. Розрізняють два види скульптури: кругла (статуя, скульптурна група, погруддя, торс) і рельєф (зображення на площині, що слугує тлом). Об'ємна скульптура, розміщена у реальному просторі, гармонійно взаємодіє з ним.

За змістом і способом творення образу скульптура поділяється на монументальну (включає монументально-декоративну), станкову та скульптуру малих форм. Особливе значення для естетичної організації простору має *монументальна скульптура*. Вона орієнтована на відкритий простір і покликана організувати його собою. Вона прикрашає фасади храмів, суспільно-громадські споруди, а також вулиці, площі, парки, сквери тощо. Монументальна

скульптура бере активну участь у синтезі мистецтв (доповнює і поглиблює архітектурний образ). *Станкова* скульптура розрахована на закриті приміщення (музеї, виставкові зали), має менші розміри. Основним її предметом є людина: краса та довершеність будови тіла, пластичність рухів, граціозність постав. Вона вирізняється більш глибоким *психологізмом* зображень.

Витоки скульптури пов'язані з потребою втілити у твердому матеріалі образи богів і розмістити їх у просторі людського життя, щоб у такий спосіб дістати гарантію захисту від злих сил та сприяння у справах. Із доби Відродження головним об'єктом скульптурних зображень є людина. Г. Гегель щодо естетичних якостей скульптурних зображень зазначає: "У скульптурі дух має постати перед нами нерухомо і блаженно у своїй тілесній формі й безпосередній єдності з нею, а форма має оживотворитися змістом, що носить характер духовної індивідуальності" [8, т. 1, с. 91]. Духовність образу в скульптурі просякає собою природний матеріал, об'єднує його у гармонійне завершене ціле. Дух, втілений у скульптурному образі, — це дух, монолітний у самому собі. Тому він не розчиняється у просторі, а навпаки, організує собою простір, творить його повноту і визначеність.

Література як вид образотворчості. На ґрунті графічної образотворчості (малюнка) формуються не лише живопис і скульптура. З графіки розвинулась писемна література. В XVIII ст. у Європі з'являється більш конкретне тлумачення поняття "література", а саме — "художня література". Мета його — виокремити в особливий вид мистецтва літературну творчість, що базується на *художньо-образній мові*, від мови наукових праць, філософських трактатів, повсякденної мови тощо.

Становлення літератури як виду мистецтва власне пов'язане з творенням художньої мови — *художності мови*. *Поетична* форма, у межах якої література розвивалася впродовж тривалого часу, містить у собі засади внутрішньої самоорганізації — ритмо-метричну систему. В цьому вона споріднена з музикою. *Прозова* література не має цього апробованого способу побудови мови. Отже, змінюється характер її внутрішньої самоорганізації. Вона зосереджується *навколо думки*, організується нею на творення об'ємного образного змісту. В художній літературі слово набуває особливого, вже не словесного, а *образного* змісту. В художньому творі має місце *не називання* об'єктів у слові, а скоріше *перетворення* слів у названі об'єкти. Тому читач не помічає і не запам'ятовує слів. У його свідомості виникають, *складаються образи* [9, с. 23].

Історія становлення та розвитку літератури як мистецтва засвідчує її тісний зв'язок з родовим життям, для якого вона слугувала джерелом самоусвідомлення. Найдавніші її види, що сформувалися в період родової організації, — міфи та магічно-обрядова поезія. Здавна література функціонувала як виголошене слово, що має бути почуте іншими. Виокремившись з міфа, література здійснила функцію творення естетично визначеного *образу* людського життя. Вона долає властиву міфу відсутність часового перебігу подій, стати-

ку в зображенні життя, відсутність індивідуалізації характерів. Вона об'єднує у собі простір, час і дію, розгортає життя у властивій йому повноті проявів. На основі синкретизму ранніх форм художності згодом склалися різні роди літератури: епос, лірика, драма. Адаже слово і виражає, і зображує, і організує собою дію. Уся суть полягає у способі організації слів. Ритм властивий поезії. Вона слугує для вираження почуттів, що здобули естетично визначену ритмо-метричну організацію. Тому поезія є *виражальним* мистецтвом. Почуття, що вклатося саме у такий, а не інший словесний образ, набуває гранично загостреної виразності й водночас невичерпної глибини, оскільки поетичне слово багаторівневе за змістовною глибиною і зумовлює низку асоціативних рядів думок і переживань.

Починаючи з епохи Відродження, поряд з поетичною формою з'являється художня *проза*. Однак лише з XIX ст. вона утверджується як "законний" різновид мистецтва. Поняття "література" замінило поняття "поезія" завдяки поширенню книгодрукування. Прозова форма — це система засобів творення ідеального образу буття, що розгортається в ідеальному просторі — у *межах твору* як духовної цілісності. Вона містить у собі визначену логіку подій, стосунків, зіткнення доль, розгортаючись у внутрішньо переконливу життєвість. Характер образності прозової художньої мови споріднений з іншими видами образотворчості, адже з допомогою слова "змальовується" суть подій, характерів тощо. М. Бахтін визначає складну структуру прозового художнього твору як такого, що є єдністю свідомості автора та свідомості героя. Щодо першої, то, як пише філософ, "свідомість автора є свідомість свідомості, тобто обіймає свідомість героя і світ його свідомості, обіймає і завершує цю свідомість героя моментами принципово трансцендентними йому самому, котрі, якби були іманентними, зробили б фальшивою цю свідомість". Відтак, філософ пояснює естетичні підстави цілісності твору як складного, багатосюжетного, насиченого подіями і стосунками художнього цілого. "Автор не лише бачить і знає усе те, що бачить і знає кожен герой окремо й усі герої разом, але і більше за них, причому бачить і знає дещо таке, що їм принципово недоступне, і у цьому завжди визначеному та стійкому *надлишку* бачення й знання автора щодо кожного героя і перебувають усі моменти завершеності цілого — як героїв, так і спільних подій їхнього життя, тобто цілого твору" [2, с. 14].

Драматургія як рід літератури є своєрідним синтезом образотворчих і виражальних можливостей словесного мистецтва. У драматургії на слово покладається організуюча функція: *творення дії засобами слова*. Драматургія — це літературна основа театру і кіно. Отже, література як мистецтво слова має всепроникний характер. Літературні роди (епос, лірика, драма) у своєму становленні та історії розвитку розгортають процес творення і збереження у слові багатства досвіду ставлення людини до світу в його естетичній визначеності. Художня література поєднує у собі різні види образотворчості та виражальності, створюючи повноту буття в образах *засобами дії*. Не менш важливим є і те, що "матеріал" літератури — *слово* акумулює у собі весь духовний досвід людства, синтезуючи його в художній виразності словесних образів.

Отже, образотворчі мистецтва — це система видів, що властивою їм художньою мовою створюють ідеальний образ буття світу в його цілісності, життєвій повноті та виразності як самоцінний. Вони відображають світ мовою кольору в живопису, малюнка — в графіці, твердого матеріалу — в скульптурі, словом — у літературі.

14.4. Виразальні мистецтва

Поняття “виразальні мистецтва” осягає поезію, музику, танець, архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво. Їх предметом є творення образу людських почуттів. Утілюючись у матеріалі певного виду мистецтва, почуття набувають опредметнених форм. А. Шопенгауер писав: “Світ можна назвати втіленою музикою”. Стильовою основою всіх виразальних мистецтв є ритмо-метрична організація людських почуттів. Завдяки цьому вони здобувають можливість втілитись у художніх образах. Укладання слів у систему, підпорядковану ритмо-інтонаційному чергуванню, як уже зазначалося, характерні для поезії. Ритмо-метричні чергування звуків характерні для музики; ритмічне чергування жестів, поз людського тіла — для танцю; знаків — для орнаменту; форм — для архітектури.

Попередниками художньої виразальності були крики, лемент, що передавали емоційний стан. Початки виразальності пов’язані зі зміною просторового сприймання звуків на змістовне. Саме цій зміні завдячують мова і музика. Ф. Ніцше (“Весела наука”) стверджує, що поезія і музика виникли з практичних потреб. Поезія була корисна тим, що вносила у мову ритм, а отже, надавала думці нового забарвлення. Людське звертання до богів завдяки ритму мало “глибше закарбуватися у пам’яті богів та швидше дійти до їх слуху” [17, т. 1, с. 563]. Слова-звернення, належно оформлені, ритмічно підсилені жестикуляцією та пластичними рухами, неодмінно мали бути почутими. О. Веселовський виводить початки мистецтва саме з ритуальних дій, які базувалися на пісні, танці, дійстві. Музичні звуки підпорядковували собі почуття загалом, спричинювали нездоланий потяг до співучасті у ритуальному дійстві. “Не лише ноги, але і сама душа починає рухатися в такт”, — зауважує Ф. Ніцше. Звуки в музиці, слово в поезії, рух у танці *матеріалізують* почуття, роблять їх доступними для сприймання, співпереживання та наслідування. У такий спосіб формується досвід адекватного реагування на явища, на відміну від неконтрольованих емоційних вибухів, що починають сприйматись спільнотами як дикунські. З’являється здатність ритмічно організованих звуків гармонізувати внутрішній світ людини, розряджувати афекти (“очищати душу”). В Давній Греції при порушенні душевної рівноваги пропонувався такий рецепт лікування: людина мала танцювати у такт ритму співака.

Часове розгортання людських почуттів зумовило потребу зберігання їх шляхом надання зорового або слухового образу. Так формується графічна

знакова система у поезії та музиці. Вона “кодує” музичні звуки подібно до того, як алфавіт “кодує” звуки в мові. Засобами графіки (малюнка) закріплюються танцювальні рухи. Для того, щоб “розкодувати” їх, необхідно володіти ключем до коду: знати письмо, нотну грамоту, вміти читати малюнок. У виражальних мистецтвах потрібен посередник: виконавець музичних творів, постановник танців (балетмейстер), виконавець поетичних творів (актор). Риси виражальності, поєднані з образотворчістю, характерні для орнаменту. Він “кодує” естетичний досвід почуття у графічних знаках.

Образна мова *архітектури* (від грец. *architekton* — будівничий), подібно до інших виражальних мистецтв, утворюється ритмо-метричним чергуванням форм і пропорцій споруди. Конструкції будівлі, її силует (горизонталь та вертикаль), ритмічне чергування об’ємів та площин створюють художній образ архітектури. Система художніх засобів виражальних мистецтв формує цілісність образу людської почуттєвості.

Особливе місце серед виражальних мистецтв посідає *поезія* (від грец. *poiesis* — творчість). Деякі риси її естетичної виразності були розкриті у попередньому параграфі. Поезія — вид мистецтва, що відображає *індивідуалізований* досвід переживання світу, що своєю неповторністю, вираженою змістовністю образної мови розгортається у досконалий образ почуттів. Г. Гегель виводить початки поезії з часу, коли людина почала виражати себе: “сказане для неї існує лише для того, щоб бути висловленим” [8, т. 3, с. 357]. У поезії, на відміну від літератури загалом, ідеться про ритмо-метричну організацію звуків, що утворюються зі слів певної довжини. Їхнє чергування в поезії створює *слуховий образ* почуттів. Одночасно поетичне слово малює їх *зоровий образ*. Слово надає *предметності* об’єктам почуття. Звуки поетичної мови різняться силою, висотою, тривалістю, тембром, ритмом і мелодикою. Отже, поезія — не лише форма висловлення думки, а особливий *спосіб її буття*. Форма і сутність у поезії утворюють діалектичну єдність. Універсальність засобу творення образу — поетична мова — робить поезію уособленням творчого начала загалом, адже її твори — це не буття як таке, а продукування смислу в абсолютно досконалому способі його буття. Поезія — це творчість ідей, тому її можна розглядати як джерело і сутність усякого мистецтва [27, с. 337]. Справжній предмет поезії — не зовнішній світ, не природні явища, а *духовні процеси*. “Який би значний елемент нашого споглядання не містила поезія, вона у цьому сенсі залишається духовною діяльністю і творить лише для внутрішнього споглядання”, — зазначає Г. Гегель [8, т. 3, с. 345].

Розквіт поезії у Новий час, виокремлення її в літературний рід — процеси, пов’язані з *індивідуалізацією* почуття. Поетична думка, вкладена у досконалу віршовану форму, є джерелом гармонізації духовних структур людини — розуму та почуттів.

Близька до поезії за способом творення та існування образу *музика* (від грец. *musik* — мистецтво муз). Це мистецтво, в якому художній образ формується засобами ритмо-метричної та інтонаційної організації звуків. Предмет музики — *почуття, виражене звуками*. Звук, заснований на гармонії числових

відношень, — основа музичної образності. Особлива роль *ритму* зумовлена його *формуючою* функцією. Відомо, що всі життєві процеси підпорядковані ритму. В музиці ритм “збирає” звуки і формує їх в організоване ціле. Інтонація, що базується на досвіді звукового мовлення, справляє вирішальний вплив на художню виразність музики. Завдяки повторенню такту і ритму музика підпорядковується закономірним і симетричним формам. Думка композитора лине ніби в надрах єдиної системи можливостей: музичний стан *задано* їй. Будь-яке стихійне утворення миттєво пов’язується системою відносин зі світом звуків у всій повноті [5, с. 128].

Образи музики цінні не конкретно-предметним явленням образу, як це має місце у живопису. Їм не властива також змістовна конкретність поетичного слова. Музика засобами мелодії, поліфонії, ритму, гармонії, композиції передає багату гаму людських почуттів. Гармонія організовує звуки в художній образ, що розгортається у часі, розкриваючись багатством нюансів людської чуттєвості. Музика надає почуттям об’єктивованої форми. Музика — це “почуття, що звучить” (Г. Гегель). Інтонаційний, мелодійний, ритмічний музичний ряд має яскраво виражену національну своєрідність, зумовлену менталітетом нації (клімат, умови життя, характер діяльності, темперамент тощо). Музика розкриває *закономірне* у людських почуттях.

Історія музичного мистецтва відображає творення культури людських почуттів у двох планах. По-перше, у сенсі розвитку специфічно людських органів сприймання, здатних відрізнити найтонші нюанси звучання (слух). По-друге, у здатності опановувати звуковий матеріал дійсності, утворюючи з нього неповторне багатство музичних образів.

У ранніх формах музики провідну роль відіграє її організуюча основа — ритм. Ритму підпорядковані гімнічні пісні. У розвинутих культурах Давнього світу, зокрема у Давній Греції, поняття краси музики пов’язується з гармонійністю звучання інструментів. Піфагорійці з’ясували, що струна звучить гармонійно або дисгармонійно залежно від її довжини і сформулювали закони гармонійного звучання. Закони акустики вони поширили на Всесвіт, уважаючи, що Космос звучить подібно до звучання музичних інструментів. Гармонію музики вони трактували як математичну кількісну систему, залежну від числа, міри, пропорції. Вони виявили, що завдяки гармонійній організації музика очищає і підносить людську душу.

Давня Греція стала місцем творення *мелосу* — особливої гармонійності музичних звуків, що різнить розвинути культури від більш ранніх. Мелос означає власне музичний аспект пісні. Він складається зі звуків, інтервалів і тривалостей. Відмінність між мелосом і мелодією, як довів Б. Асаф’єв, у тому, що “мелос об’єднує все, що стосується становлення музики, — її плину і протяжності”; мелодія — “поодинокий випадок” прояву мелосу [1]. Мелос (аполлонове начало музики) та оргаїстична музика (пов’язана з культом Діоніса) зумовили розробку в естетиці Давньої Греції вчення про “етос музики”. Різні її види по-різному впливають на характер (*ethos*) людини. Одні

гармонізують душу (позитивний етос дорійської музики культу Аполлона), інші збуджують, дратують (негативний етос фригійської музики культу Діоніса). Нагадаємо, що докладну диференціацію згаданих видів музики здійснив Ф. Ніцше (“Народження трагедії”). Завдяки гармонізуючому впливу на почуття музика була неодмінним складником системи шкільного навчання. Започаткована в Давній Греції доби еллінізму, ця традиція зберігалася в європейській культурі в усі епохи.

Спосіб існування музики — *звучання*, на відміну від поезії, що існує в усній і писемній формі. Для більшості людей музика стає реальністю завдяки виконанню. В усній традиції побутують хіба що фольклорні її види та близькі до фольклорної традиції твори, не складні для виконання. Виникнення нотописання (XVII ст.) сприяло розвитку складних музичних форм, зумовило індивідуалізацію музичної композиції та виконання, розвиток її видового та жанрового багатства.

Залежно від способу виконання музика поділяється на вокальну, інструментальну, вокально-інструментальну. Їх різнять засоби творення образу, зумовлені, перш за все, відмінностями у звучанні голосу та музичних інструментів. Видова диференціація залежить також від *змістовного наповнення* образів. За цією ознакою вирізняють симфонічні, оперні, камерні види музичних творів. Музика визначається також багатством жанрових форм: пісня, танець, сюїта, соната, симфонія, опера та ін. Становлення музичних жанрів та їх урізноманітнення пов’язане з формуванням у XVII ст., поряд з культовою, світської професійної музики. Із XVIII ст. відбувається розквіт симфонічної, оперної та балетної музики. Це період становлення національних музичних шкіл, зокрема української. Завдяки виокремленню з прикладних потреб та звільненню від вимог канону музика стає засобом відображення *неповторності* духовного світу особистості. Романтики вбачали у ній провідне мистецтво, засіб виявлення найпотаємніших порухів людської душі. Адже, як зазначає І. Франко, є “музика людського почуття і людських настроїв” [26, с. 91]. Видатний композитор М. Равель вбачає сутність музики у творенні “співзвучності почуттів”.

Зростає “матеріальність” способів вираження почуття має місце у *танці* — мистецтві ритмічно і пластично організованих рухів людського тіла. Процесуальність, часовий вимір розгортання образу в танці відповідає природі *виражальних* мистецтв. Танець можна уподібнити скульптурі з тією різницею, що це скульптура, яка *ожил*а, пробудилася, сповнилася життя і прагне висловити повноту почуттів. Пози людського тіла у танці внутрішньо організовані, підпорядковані певному настрою, поєднані в органічне, доцільне у собі ціле й узгоджені з музикою. Музика надає ритмо-метричній організації танцювальним рухам, визначає їх тривалість. Засобами пластичних рухів танець відображає *закономірне* у людських почуваннях в їхній *естетичній* визначеності, що набула художньої форми виявлення. Характер рухів у танці засвідчує наявність або відсутність естетичної міри почуттів, їх гармонійність чи, навпаки, дисгармонію.

Початки танцювального мистецтва пов'язані з колективними діями — релігійно-ритуальною обрядовістю. Вони знімають енергетичну напругу, впорядковують емоції, дають наснагу на спільні злагоджені дії (мисливський танець аборигенів). У ритуальних танцях, як і в мистецтві загалом, чітко простежується символічне навантаження: акцентована магічна сила жесту, що “управляє” світом. Люди ранніх культур вірили, що сонце здійснює коловий рух, підпорядковуючись танцювальним ритмам; збіжжя піднімається разом зі стрибками юнаків; природа входить у межі общинного життя.

Індивідуалізація людських почуттів зумовлює появу *окремих* виконавців. Танцювальні ритми входять у театральне дійство. Пластика рухів героїв трагедії відображає глибинність їх внутрішнього стану, передає настрої та переживання. В античні часи формується *естетична теорія* танцю, пов'язана з культом Аполлона. Призначення танцю полягало в тому, щоби творити гармонійну красу жестів, поз, рухів. Завдяки культу Аполлона постало професійне мистецтво танцю, апогеєм якого в європейській культурі Нового часу був балет. Він зародився у добу Ренесансу і досяг розквіту в XVII—XIX ст. (передусім у Росії та Франції). Міра жесту, пластичність та граціозність рухів у балеті впливали на способи виявлення почуття та стиль поведінки, а плавність рухів, граціозність поз, помірність жестикуляції поставали неодмінним атрибутом належного виховання в аристократичному середовищі.

Танець — неодмінна складова фольклору. В ньому закріплені важливі риси духовного світу етносів, втілена пластична культура народів. Народний танець “збирає” у концентроване ціле людський дух, щоб розкритися своєрідністю його життєвості. Метафізика духу, що розгорнута в пластиці танцю, постає концентрованим виявом *досвіду народу* в стосунках зі світом. Так, горці Кавказу танцюють військовий танець на пуантах. Їхні рухи у танці нагадують рухи барса чи пантери: вони легкі, стрімкі й сповнені сили. В українському гопаку танцівник ніби “вгвинчується” у землю, постійно припадає до неї з тим, щоб, відштовхнувшись, на якусь мить злетіти у шпагаті, ніби обіймаючи собою увесь простір. Як в одному, так і в іншому наведених прикладах у танці сконцентрована філософія народного духу, сформована і визначена способом життя спільнот.

Класичний танець відображає *індивідуалізацію* почуттів, виражену в рознюансованості вияву внутрішніх станів через складну пластику рухів танцюючих. Надзвичайно багаті можливості творення розгорнутого образу людських почуттів характерні для *балету*. Потреба закріпити духовні здобутки у галузі професійної хореографії зумовила становлення національних шкіл балету. У Франції була створена Академія танцю (1661), Р. Фейє опублікував трактат “Хореографія, або мистецтво запису танцю” (1701). Під впливом романтичного ідеалу утверджується танець на пуантах (30-ті роки XIX ст.). Для романтичного балету характерна одухотворена піднесеність почуттів, краса і плавність рухів, естетична міра жесту. Балет засвідчив можливість засобами рухів передати найтонші психічні стани людини. Це сприяло поглибленню загальної культури сприймання та переживання світу іншої людини, адже

танець ніби виводить людські почуття з внутрішніх глибин назовні. Жести, рухи, утворюючи певні ритмічні чергування, “малюють” образ почуттів, “матеріалізують” їх. На відміну від акордності почувань, характерної для народного танцю, балет передає індивідуальність почуття при тому, що це вияв *закономірного* у людських почуваннях.

Архітектура — мистецтво зведення споруд. Це *виражальний* вид мистецтва, що вирізняється з-поміж інших здатністю задовольняти не лише духовні, але і практичні потреби людей. На цій підставі виникають труднощі при вирішенні забудов, призначених для суто практичних потреб, і *архітектури* як виду *мистецтва*. Названу відмінність осмислює Ф. Шеллінг і наводить чітку диференціацію понять: в архітектурі співвідношення краси і корисності таке, що *доцільне* для неї — це *форма* вияву, а *сутністю* є *краса*. Архітектура створює із форми і сутності дещо єдине, причому перетворює цю пов'язану з корисним форму на *форму краси*, і таким чином підноситься до вишуканого мистецтва [27, с. 280]. Отже, існує чітке розмежування між образною мовою архітектури як мистецтва і суто функціональними спорудами, що позбавлені художнього образу.

Подібно до інших виражальних мистецтв архітектурний образ утворюється ритмо-метричним чергуванням форм і пропорцій споруди. Конструкція будівлі, її силует (горизонталь та вертикаль), ритмічне чергування об'ємів та площин, пропорційність відношень окремих частин між собою і щодо споруди як цілого, співмірність її окремих частин людині (масштабність), різноманітні способи членування об'ємів, стінних площин, колонади та інших деталей будівлі, застосування кольору і декору створюють *художній образ* архітектури. Просторово-часовий характер творів засвідчує приналежність архітектури до *часових* мистецтв. За влучним висловом Ф. Шеллінга, архітектура — це “музика у просторі”.

Передумовою архітектури як мистецтва є принцип творчого *конструювання свідомістю* навколишнього світу [20, с. 22]. Це мистецтво, що своїми формами засвідчує рівень гармонійності зв'язку з природним простором або протиставлене йому, співмірне з людиною або піднесене над нею і пригнічує її. На думку О. Габричевського, “...чим більші розміри будівлі та чим стереометричніша її форма, тим неприступнішою вона буде здаватися... Колосальні вертикальні маси, гладенькі й нерозчленовані, пробуджують специфічне почуття притягального жаху” [7, с. 45].

Образна мова архітектури має глибоке *символічне* навантаження. Так, архітектура давньогрецьких храмів символізує гармонійний зв'язок з космічним цілим. Їй властива співмірність усіх частин споруди і гармонійне входження у простір. Досконалі форми храмів і не масивні, і не притиснені до землі, не зносяться непомірно в гору, а співмірні з шириною; їм властива сповнена міри різноманітність. Гармонійна співмірність цілого і частин храмів відповідає класичному ідеалу, в якому ідея краси як панівний принцип приводить у гармонію зі собою ті випадкові й часткові елементи, в яких вона набуває свою життєвість [8, т. 3, с. 68]. У храмових спорудах середньовіччя символіка

має більш конкретний характер, пов'язуючись з символами християнської віри. Скажімо, купольна система християнських храмів, їх числова символіка вибудовується у такий ряд: один купол — символ Христа; три — трійці; п'ять — Христос і чотири євангелісти; тринадцять — Христос і дванадцять євангелістів.

У творенні архітектурного образу важливим є *матеріал* забудови. Камінь, дерево, цегла, вапняк, бетон створюють відмінний за кольором, фактурою, об'ємами образ. Засобами кольору споруду можна виокремити і протиставити природному оточенню, а можна гармонійно вписати в нього. Щоразу забудова символізує своїми формами, декором, матеріалом відносини людства з природним світом та своє розуміння доцільного, красивого і корисного. Образ споруд залежить від їх призначення, зумовленого розмаїттям людських потреб — житлової, суспільно-громадської, культової, господарської.

Становлення архітектури як мистецтва відбувається в добу неоліту і зумовлене переходом від кочового до осілого способу життя. Естетичні риси архітектури формуються в ранніх цивілізаціях Месопотамії та Єгипту. В Давній Греції споруди набувають індивідуально-неповторного образу. Вони символізують становлення архітектури як авторського мистецтва. Це не суперечить втіленій в архітектурі всезагальності бачення доцільності форми, пропорційності відношень різних елементів споруди тощо.

Архітектурний образ уміщує загальноцінне у розумінні краси і доцільності форм, що формується в досвіді окремих національних культур, певних історичних епох і відображає світоглядні уявлення, визначені характером вірувань, типів господарювання, звичаями, кліматом, ландшафтом. Тому архітектуру зазвичай характеризують як “відкриту книгу історії”, “кам'яний літопис часу”. Архітектура є *основою стилетворення*, оскільки на її основі здійснюється синтез мистецтв. Перші в історії стилі започатковуються на основі архітектури у мистецтві країн Давнього світу (Єгипет, Месопотамія, Індія, Китай, Давня Греція, Рим). У європейській культурі, починаючи зі середньовіччя, мистецтво послідовно розвивалося у межах стилів, що переважно задавалися типом архітектурних споруд: романський (VI—XII ст.), готичний (XIII—XV ст.), ренесанс (XV—XVI ст.), бароко (XVI—XVIII ст.), класицизм (середина XVIII — перша половина XIX ст.), еkleктика (друга половина XIX ст. — 20-ті роки XX ст.), модерн (друга половина XX ст.).

Архітектурний образ певного історичного часу має багате *змістовне* наповнення, “збираючи” навколо себе Дух епохи. Порівняємо, для прикладу, два типи храмових споруд: давньогрецьку та середньовічну. Грецький храм — місце перебування статуї божества. Відкритим він є лише для жерців. Віруючі молилися на площі біля храму. Храм, що був “оселею” Бога, мав відповідати ідеальній красі статуї. В храмовій забудові греки застосовували модуль — єдину міру. Християнські храми призначені для моління загалом — великої кількості віруючих. Тому розміри внутрішньої частини храму мають важливе значення, адже кожен віруючий прагне спілкування з Богом. Форма готичного храму символізує ковчег, тобто порятунок. Його масивні, тяжкі

форми відображають містичний характер культу, а величезна кількість декоративних деталей, як і власне силует храму, сприяють творенню піднесеності почуттів віруючих. Вони мають за мету відвернути думки віруючих від повсякденних справ і зосередитися на духовному вдосконаленні. У храмі домінує настрій *співпереживання* віруючих *хресним мукам* Христа (католицька віра). Для православ'я характерний світлий, поліхромний тип культової споруди, антропоморфний за силуетом, що символізує злагоду людини з природним світом, непротиставленість тілесного і духовного начал людського ества. Тип православної культової споруди зумовлений змістом символу: *радість віруючих* з приводу *воскресіння* боголюдини Христа, а отже, утверджує повноту буття.

Світські споруди доби Середньовіччя також несуть у собі глибоке символічне навантаження. Скажімо, розташовані на узвишсях феодальні замки-фортеці середньовічної Європи відображають войовничий характер часу — епохи становлення держав та перерозподілу території. Водночас вони своїми формами та місцем розташування утверджують соціальну ієрархію феодальних суспільних структур: вищість (піднесеність) знаті над іншими соціальними верствами. Стандартизація життя у добу розвинутої цивілізації знаходить відображення у стильовій знеособленості архітектури. Криза художності яскраво простежується у руйнації естетичного образу архітектури. Отже, кожний архітектурний стиль уособлює дух свого часу і закріплює його в архітектурному образі, увічнюючи час і дух, що вклався саме у такий образ.

Декоративно-прикладне (від лат. *decoro* — прикрашаю) — мистецтво, що покликане задовольняти практичні та естетичні потреби людини. До декоративно-прикладного мистецтва належать предмети повсякденного ужитку: меблі, знаряддя праці, посуд, одяг, прикраси тощо. Водночас до рангу художньо-цінної належить не будь-яка предметність, а лише ті предмети, що органічно поєднують у собі не лише функціональну доцільність, а й майстерну *довершеність форм та функцій, художню виразність* предметності. Історично предметність визначалася своєю цінністю залежно від практичних функцій, які максимально задовольнялися за умови довершеності предмета. Таким предметам надавалися магічні функції, а володіння ними, так само, як і здатність їх творення, поставали засобом *індивідуалізації* суб'єкта формуючих умінь. В "Іліаді" Гомера подано опис обладунку Ахілла, виготовленого богом Гефестом. Вислів "щит Ахілла" означає неперевершеність мистецького витвору. В народних казках зброя героя відповідає його силі та вмінню: у казці про Котигорошка її переробляли тричі, аж поки вона почала відповідати його силі: не зламалася, не зігнулася під час випробування, прийшлася до руки.

Художній предметності надавалися також магічні, захисні функції. Завдяки своїм якостям вона мала оберігати власника від злих сил. Зброя мала захищати від ворога, знаряддя землеробства і ремесла — від голоду, одежа — від холоду. Цій же меті слугувала декоративна предметність. Початково її призначення було суто магічним. Найчастіше така предметність виготовлялась у формі кола, що символізувало сонячний диск, а отже, світло,

тепло — символи життя. Такими обереговими предметами були: пояс, намисто, сережки, персні, браслети тощо.

Згодом художньо-естетична предметність почала використовуватись для означення соціального статусу власника. Спеціально виготовлені коштовні прикраси, розкішний одяг, вишукані меблі, килими, посуд мали утверджувати вибраність свого власника. Якщо майно переходило у спадок, воно символізувало не особисті якості власника, а родові чесноти — багатство та знатність роду. Захоплене силоміць, привласнене майно слугує символом соціальних стосунків, у яких важить не мораль, не закон, а сила і примус. І в цьому випадку естетична предметність має символічне навантаження.

Масове промислове виробництво переводить художню предметність у принципово іншу площину. Вона втрачає індивідуально визначений образ і перетворюється лише на функціонально корисну. Декоративно-прикладне мистецтво, що історично склалося як вид художньо-прикладного формотворення, стає історією мистецтва. В умовах масового промислового виробництва його місце посів дизайн — художньо-промислове конструювання. Мета останнього — творити не індивідуально визначений образ, а уніфіковану предметність, розраховану на “масового” споживача. Серійність зберігається навіть при виготовленні порівняно невеликих партій товарів. З одного боку, в такий спосіб виявляється принцип демократизації життя. З іншого — знеособлена, уніфікована предметність не сприяє розвитку естетичних смаків, а справляє на них нівелюючий вплив.

Таким чином, виражальні мистецтва характеризуються сутнісно єдиним способом творення художнього образу — опредметнення почуттів людини відповідними “матеріальними” засобами: словами, звуками, рухами тощо.

14.5. Синтетичні мистецтва

Поняття синтезу (від грец. *synthesis* — поєднання, сполучення) має у мистецтві кілька значень. Передусім, це об'єднання у мистецтві кількох його видів навколо одного, що визначилося як провідне. Ми зазначали, що провідним видом мистецтва, на основі якого здійснюється синтез художньої образності, є архітектура. Прикраса фасаду та інтер'єру будівлі скульптурою, вітражами, мозаїками, а також умеблювання (килими, гобелени, люстри) створюють відчуття затишку та краси. Змістовне наповнення та естетична визначеність образу залежить від історичної епохи, специфіки національного життя, призначення споруди тощо. Скажімо, культова архітектура суттєво різниться за формою та змістом від житлової чи суспільно-громадської. Це характерно і для скульптури, живопису тощо.

Інший тип синтезу пов'язаний з виникненням якісно *нового виду* мистецтва на основі кількох уже існуючих, що утворюють органічність взаємозв'язку і можуть існувати *лише в єдності*. Поняття “синтетичні мистецтва” вжива-

ється стосовно мистецтв, що утворюються єдністю художньої мови і поза нею не існують. До таких належать *театр* (трагедія, комедія, драма, балет, опера), *кіно*, естрада. Їх називають, відповідно до призначення, — “видовищними”; за способом сприймання — зорово-слуховими; за способом існування — просторово-часовими мистецтвами. Вони утворюються єдністю художньої мови живопису (декорації), архітектури (інтер’єр), літератури (драматургія), музики, танцю, декоративно-прикладного мистецтва (костюми, умеблювання тощо). Кіномистецтво, окрім того, ґрунтується на досягненнях техніки, що дозволяє фіксувати зображення на плівці, тиражувати, робити його найбільш демократичним. Повнота художнього образу синтетичних мистецтв — це вияв духовної потреби творення життєвої повноти буття. В мистецтві простір і час — не фізичні характеристики буття, а духовна реальність, оскільки саме стосунки героїв формують і простір, і час та розгортають його естетичні характеристики: наповненість, глибинність, сутнісну визначеність. Масштабність виміру простору і часу створюється людськими якостями героїв.

У *театральному мистецтві* основою синтезу є *драматична дія*. За формою — це дійство життя, однак, на відміну від непередбачуваності життєвих подій, театральне життя — це життя, опановане людьми, укладене в естетично-художні закони розгортання конфлікту, зіткнення доль і характерів, що і робить його дійсним буттям.

Конфлікт зсередини створює саморух подій, внутрішню динаміку театральної драматургії, так само, як і кінотворів. У синтетичних мистецтвах творення образу відбувається завдяки акторській грі: вмінню акторів *жити в образі*. Образи розгортаються безпосередньо в дії. Актори на сцені відображають повноту життєвих стосунків, перевтілюючись у героїв. Водночас вони усвідомлюють, що їх діяльність — гра, а отже, вони грають і *своє ставлення* до подій та до героя. Їхні образи — не фізична життєвість, а *духовна реальність*. Відтак, герої знову і знову оживають в особі актора. Тому театр за специфікою творення образу — мистецтво відродження життя — духовного світу людини, а отже, порятунку від смерті й небуття. Саме тому в драматургії й театрі чинні “правила”, що відображають об’єктивні закони розгортання відносин і розв’язання конфліктів. Нагадаємо, що закони драматичної дії та естетичні принципи театру вперше розробив Арістотель. Йому належить ідея єдності місця і дії, особливості характеру, що визначається чи то як трагічний, чи то як комічний тощо. Театр, за влучним висловом Г. Гачева, — літургія, що розігрується людством, народами та поколіннями. Це “релігія”, тобто постійне відновлення зв’язку людини і буття, особи й хорового народного цілого.

Для актора не так важлива зовнішність героя, манера поведінки, спосіб спілкування з іншими, як приховане за цими зовнішніми ознаками відношення до інших та до себе самого, уявлення про цінності життя та ставлення до них. Тому зазвичай, передусім у сучасному театрі, актори грають без гриму і костюмів, щоб підкреслити першорядне значення духовного стану героїв та деяку позачасову, а отже, всезагальну властивість їх відношення до світу.

Коли постає потреба відтворити історичний час, створити “колерит епохи”, важливості набувають грим, костюми, декорації, пластика рухів, стиль спілкування тощо.

Театр (від грец. *theatron* — місце для видовищ) — найбільш ранній вид синтетичного мистецтва. Сценічна дія, що розгортається безпосередньо перед глядачами, створює особливий ефект співпереживання, а отже, формує культуру почуттів. Біля витоків театру стоїть пантоміма — безсловесна дія, заснована на міміці та жестах. Змістовно вона пов’язана з обрядовим дійством (мисливським, сільськогосподарським, релігійним), а згодом також з містеріями та карнавальними дійствами Давнього світу і Середньовіччя. Вже на початках театру елементи гри поєднуються з діалогом, музикою, піснями та відповідними до змісту дії танцями і масками. У Стародавньому світі (Індія, Китай) сформувалася висока театральна культура, елементи якої зберігаються донині. Основою європейського театру є театр Давньої Греції, що виник у VI ст. до н. е., а найбільшого розквіту досяг у V ст. до н. е. Витоки його — у містеріях на честь бога Діоніса. Спочатку це було колективне дійство: у містеріях немає акторів-виконавців і глядачів, у ньому беруть безпосередню участь *усі*. Мета цього дійства — розгорнути почуття родової, природної цілісності людського буття. Кожен має безпосередньо відтворити родову дію [3, с. 216]. Послідовність містеріальної дії дослідники описують у такий спосіб: убивство бога (першопредка), поїдання його тіла (тотемна тварина), а також перелюб і навіть канібалізм. Другий акт дійства — каяття у гріхах, плач за померлими, загальна скорбота. Кульмінація — повернення у світ оновленого бога; всезагальне замирення і радість. Тут знаходить відображення еволюція стосунків у спільнотах: від стихійних, неупорядкованих до гармонійних, злагоджених.

Сказане щодо витоків театру важливе символікою його змісту, що покликана з допомогою дій розкрити процес долання людиною (родом людським) первісних потягів та творення гармонійної злагодженості стосунків. Класичний різновид античного театру формується завдяки творчості визначних трагіків античності: Есхіла, Софокла, Евріпіда (VI—V ст. до н. е.). Основу їх творів становлять міфологічні сюжети, в яких діють боги і герої. Античний герой — особистість, дії якої індивідуалізовані. Діяльністю героїв створюються нові обставини. Вони розсувають межі наявного досвіду, розширюють поле ціннісних уявлень людства. Вихід героя поза межі цього досвіду, творення нового простору свободи та образу відносин людини зі світом — величезний творчий внесок грецької античності в духовний досвід людства. Саме антична драматургія і театр зумовлюють новий тип відносин, людства: перехід від нерозчленованої цілісності соціальних спільнот до вирізнення тих, хто діє (герой), і тих, хто співпереживає їх долі (спільнота).

Суспільні відносини у трагедії набувають сутнісної визначеності завдяки якісним взаємодіям спільноти, що постає як свідоме духовне ціле. Духовна визначеність обох учасників відношення утворює діалектичне ціле: герої *змінюють* обставини. Без їхньої діяльності світ поставав би безликою, зне-

особленою цілісністю. Однак без співпереживання герою з боку загалу так само не відбувалося б розгортання відносин, що і є специфічно людським життям. Співпереживання загалу герою формує також суспільність відносин, адже уособлює усвідомлену почуттями і розумом цінність їх дій, а отже, і суб'єкта дії — героя. Поза феноменом духовної взаємодії героя і загалу (хор античної трагедії) — у порожнечі світу дія героїчної особистості втрачає сенс. Не менш важлива і така обставина, як санкціонування дією співпереживання права героя на помилки та необачні вчинки, адже вони відкривають складність життя і цінність творення нового змісту досвіду. Вже у добу Давньої Греції театр визначився як джерело громадянського виховання та самоусвідомлення особи.

Певну духовно-формуючу роль з часів античності відіграє також комедія (“батько” якої — Арістофан). Вона формує критичний підхід до явищ, що віджили своє, але претендують на значущість. Без здорової самоіронії ні особа, ні суспільство не здатні підноситися до нових уявлень про цінності життя та долати негативне у досвіді. Саме тому Арістотель, приділяючи величезну увагу аналізу структури та змісту трагедії, не оминає естетику комедії та комічного (“Поетика”). Виокремлюючи і виставляючи під перехресні погляди аудиторії слабкі місця комедійних героїв, театр справляє очисну дію на психічні структури глядачів, навіртає їх до поміркованості поведінки та розважливості дій.

Від античності до кінця XVIII ст. основним видом театру була трагедія. В її історичному розвитку яскраво простежується еволюція образу героя та зміст його діяльності. Характерне для грецької античності героїчне начало у добу Середньовіччя змінюється на мученицьке. Театр середніх віків існує в двох основних видах, протилежних за домінуючим настроєм та формами його втілення. З одного боку, це напівпрофесійний театр, що уособлює “хорове” начало народного духу (скоморохи, жонглери, мандрівні актори). Поширеними видами такого театру є фарс, а особливо карнавал. Другий вид театру — міраклі та містерії на релігійний сюжет про страждання, смерть та воскресіння Христа.

У XV—XVIII ст. європейське театральне мистецтво визначається як професійне, а зміст його виходить за межі релігійних сюжетів, збагачений секулярним досвідом стосунків, громадянським ідеалом та активністю героя, що усвідомлює себе суб'єктом морального вибору і налаштований на діяльну самореалізацію. З цього періоду театр збагачується музичними різновидами (опера, балет). У жанрі драматургії постають В. Шекспір, К. Марло (Англія), Лопе де Вега (Іспанія). В Італії поширюється масовий комедійний театр — дель арте, що об'єктивує себе у демократичній формі карнавалу. У Франції розквіт театру пов'язаний з трагедіями П. Корнеля та Ж. Расіна і комедійними творами Мольєра. Естетичні принципи драматургії класицизму в жанрі трагедії ґрунтуються на високих моральних порухах героя.

У добу Просвітництва театр розглядається як найважливіший засіб морального вдосконалення особи. Естетичні принципи демократичного театру

обґрунтовані у працях Д. Дідро та Г. Лессінга. Починаючи з доби Просвітництва, змінюється вид театру: висока трагедія поступається місцем міщанській драмі. Виняткову героїчну і трагічну особистість змінює “герой”, що виборює життєвий простір для самоствердження. Зміна типу героя призводить до звуження змісту конфлікту: з космічного виміру (конфлікт античного героя з долею) він переноситься у сферу особистого життя пересічної людини. З одного боку, це вияв демократизму культури, що бачить кожную людську особистість цінною з огляду потенційних можливостей самоздійснення. З іншого боку, мистецтво ніби санкціонує усередненість особи та абсолютизує коло її повсякденних інтересів і турбот як самоцінну людську життєвість. Лише в трагедіях Ф. Шіллера просвітницький театр зберігає зв'язок з класичним ідеалом героя. Він — особистість, що своєю діяльністю створює об'єктивні підстави для масштабності конфлікту.

Для XIX—XX ст. характерне багатство естетичних принципів театру. Естетичні принципи *реалістичного театру* базуються на системі К. Станіславського. Визначний режисер і теоретик театру бачить акторське мистецтво наслідком *естетичної організації* почуттів, тобто безпосередні емоційні стани — це лише процес підготовки ролі, “робочий процес”. Переживання актором життя героя, в якого він має перевтілитися — це “повторні почуття”, раніше пережиті й знайомі по життю. Отже, актору властиве вміння *не розчинитися* у почутті, не бути поглинутим випадковим реагуванням на другорядне, на те, що не стосується *сутності* того, що переживається. Тобто, творчість ґрунтується на “інтуїції артистичного почуття”, а почуття мають “*іншу якість*” — *естетичну*. Глибокої внутрішньої переконливості ролі актор здатний досягти лише за умови, що його уява, поєднуючи художній вимисел та пов'язані з ним переживання, вкладається у “почуття правди”. Таким чином твориться “партитура ролі”. У спільній роботі акторів, де кожна окрема “партитура ролі” поєднується, прилаштовується одна до одної, відбувається їх поєднання в “єдину партитуру” вистави. На вимогу естетичної виразності твору, його художньої досконалості “...у партитурі ролі не повинно бути жодного зайвого почуття, а лише необхідні для наскрізної дії” [23, с. 495].

У 20-х роках XX ст. у театральне мистецтво широко запроваджуються естетичні принципи символізму та футуризму, втілені зокрема у режисерських новаціях Леся Курбаса (Україна), В. Мейерхольда, А. Таїрова (Росія). У Західній Європі кінця XIX — початку XX ст. з'являється культура богеми (Франція), представники якої створюють естетику “театралізації життя” на протигагу серйозній діловитості “добропорядних” буржуа. Місце буденності існування посідає святковість згідно з принципом: життя — театр, а люди у ньому — актори. Наприкінці 20-х років XX ст. драматург та теоретик “епічного театру” Б. Брехт (Німеччина) запроваджує у театральну естетику принцип “очуження”, тобто внутрішнього відсторонення від героїв з метою критичного осмислення їх дій та життєвих цінностей. Як пояснює сам автор, “ефект очуження” полягає в тому, щоби “спонукати глядача на аналітичну критичну позицію щодо зображуваних подій”. У середині XX ст. цікавим явищем у театральному мистецтві став театр абсурду (Беккет, Іонеско).

Отже, театр як мистецтво є відображенням стосунків людства зі світом, що відкривається своєю складністю, суперечностями, які проходять крізь свідомість людини і народжують відчуття необхідності змагання з долею. Театр об'єднує у ціле буття і людину, особу і суспільство, випадкове і закономірне. Ставлячи особу перед випробуваннями, він об'єктивно зумовлює розгортання її можливостей здійснити себе творчо, масштабно, розкритися трагізмом долі й величчю характеру. Саме тому театр — школа духовного вдосконалення не лише особистості, а й цілих народів, а його драматургія та естетика — яскраве відображення історії становлення національного духу.

Мистецтво кіно (від грец. *kine* — рухаю) визначилося як новий вид синтетичних мистецтв у ХХ ст., передусім, завдяки розвитку техніки, а також становленню специфічних естетичних принципів. Кінофільм — це продукт творчої діяльності сценариста, режисера, оператора, акторів, музикантів, освітлювачів, монтажерів та ін. Технічні можливості фіксувати дію на плівці, а згодом відтворювати її для широкої глядацької аудиторії зумовили масовий та демократичний характер кіномистецтва.

Відповідно до специфіки цього мистецтва формувалася його *художня мова*. За характером творення художнього образу кіномистецтво близьке до театру. Зображення дійсності в ньому відбувається у просторово-часовому вимірі. Водночас, на відміну від театру, де дія розгортається на очах глядача, кіно пропонує глядачам уже *готовий твір*, знятий на кіноплівку. Процес творчості — сценічне дійство, переживання подій — закріплені у творі як у “готовому” художньому цілому, а отже, залишилися поза кадром. Однак процес творення художнього образу в кіно має і свої переваги. Завдяки повторному запису епізодів (дублі) постає можливість отримати найбільш якісні взірці акторської гри. Щоправда, перевагою театру є безпосередність драматичної дії, що народжує глибинність почуттів співпереживання. Разом із тим у художньо досконалих творах кіномистецтва зникає дистанція, створена формою продукування переживання (екран, кінострічка): герой ніби прямує з екрана назустріч кожній конкретній іншій особі — суб'єкту переживання і спілкується з кожним особисто. При цьому він живе *своїм* життям, своїми проблемами. Трагічний перебіг подій його життя, так само, як і радісний, стає також об'єктом почуттів глядача.

Біля витоків кіномистецтва — розвиток знімальної техніки та проєкції зображення на екран. Початкові його форми — елементарна зйомка руху і його проєкція на екран. (Перша така подія в історії кіномистецтва — фільм “Прибуття потяга” братів Люм'єрів, 1895 р.). Подальший розвиток кіно — це становлення його *естетичних принципів* у формах естетичної організації фрагментів дійсності у художню ціле складною системою естетично-художніх засобів. При цьому відбувається розмежування естетичних принципів театру та кіно не лише щодо засобів виразності, але і щодо *предмета відображення*. Кіно, так само, як і театр — мистецтво просторово-часове і зорово-слухове. Разом із тим можливості кіно у відображенні просторово-часових відносин значно ширші. Воно здатне передати все розмаїття проявів дійсності:

природного світу, людської діяльності, історичних подій, внутрішніх переживань особистості тощо. У кінематографі екранний час і екранний простір відрізняються від реальних часу і простору, адже зумовлені потребами творення *виразності образу*, передачі *внутрішнього* змісту подій.

Кінематограф “збирає” елементи дійсності для того, щоб створити з них нову дійсність, властиву лише йому. Своєрідність кіно полягає у тому, що воно буде *цілісну* картину з фрагментів, відкидаючи все зайве і залишаючи лише найбільш значуще. Завдяки цьому воно має виняткові можливості об’ємного і виразного показу деталей, що пов’язане з принципом *монтажу*. Кінотвір уже у процесі зйомки, як наголошує В. Пудовкін, уявляється у вигляді *монтажної послідовності* окремих частин плівки за умови, що для кожного її відрізка буде знайдена справжня довжина. Скажімо, якщо цього вимагає зображувана подія, буде знайдено стрімкий, іноді майже судомний ритм зміни кадрів, що подібний до панічного перекидання погляду спостерігача, охопленого жахом від побаченого. Лише за умови віднайдення кінорежисером відповідного події ритму розгортання образу екран заживе своїм внутрішнім життям. Режисером буде створено *образ*, що поєднує екранний простір і екранний час тривалістю окремих елементів відзнятої плівки. Прийом концентрації у часі та в дії завдяки видаленню зайвих перехідних моментів, що у спрощеній формі трапляється і в театрі, у кіно доведений до максимуму і постає самою сутністю кінематографічного мистецтва [19, с. 272]. При монтажі твору режисер бере на себе обов’язок викидати зайве, аби *спрямувати* глядача, концентрувати його увагу лише на тому, що *важливе та характерне*.

Важливими елементами творення естетичної виразності кінотворів є *ракурси* — зміна відстані камери від об’єкта. Плани (крупний, середній, дальній) дають змогу акцентувати увагу на деталях зображень. Глядач ніби рухається разом з кінокамерою, опиняючись усередині подій. Важливим естетичним засобом є *світло* (можливість виділити предмет, зосередитися на виразі обличчя, інтер’єрі, деталях пейзажу тощо). *Колір* має велике символічне навантаження, передаючи нюанси внутрішнього стану персонажів, багатство форм життя, створюване об’ємністю світлотіньового моделювання, ліплення форми кольором тощо. Для посилення естетичної виразності твору слугують *слово, інтонація, музика*. На межі 30-х років ХХ ст., коли була винайдена й опанована техніка запису звуку на кінострічку, виникло *звукове* кіно. У попередні десятиліття — добу “німого кіно” — естетична виразність подій, логіка їхнього перебігу, психічні стани героїв передавалися за допомогою техніки монтажу, виразності акторської гри, а іноді для позначення послідовності перебігу подій використовувались також написи. Звук у кіно не лише поглибив його художню виразність, а й сприяв чіткій ритмічній організації творів завдяки музиці, що постає активним чинником творення образної мови кіно.

Попри цінність названих естетично-художніх засобів творення образної мови кіномистецтва, *об’єднавчим* началом, вихідною умовою художності тво-

ру є принцип *естетичної міри*, тобто внутрішня вмотивованість саме такого, а не іншого кінематографічного прийому при творенні художнього цілого.

Основою кінотвору є *сценарій*, що зумовлює необхідність усіх названих естетичних принципів. Без такої внутрішньої єдності немає кіно як художнього твору. *Драматургія кадру*, як зазначає С. Ейзенштейн, створюється низкою прийомів, що покликані народити комплекс асоціацій, не обмежуючи кадр лише видимістю того, що потрапляє на екран. “Світло, ракурс, обріз кадру, — все підпорядковується тому, щоб не тільки *відобразити* предмет, а й розкрити його в тому смисловому і емоційному аспекті, який втілюється в даний момент через даний предмет, поставлений перед об’єктивом” [10, с. 36]. При цьому “предмет” варто розуміти широко: люди, речі, будівлі, пейзажі тощо.

Для осмислення всього багатства та складності художньої мови мистецтва проаналізуємо деякі ідеї естетики кіно, запропоновані С. Ейзенштейном, який висунув ідею *інтелектуального* кіно. Він вважає, що загальною передумовою внутрішнього життя всіх мистецтв є принцип “золотого перерзу”. Відомо, що цей принцип є засадничим у поезії, музиці, живописі, архітектурі, скульптурі. Видатний режисер доводить, що цей принцип притаманний також виражально-зображальним (синтетичним) мистецтвам: театру та кіно. Так, у трагедії він виявляється, зокрема, у формі членування п’яти актів у найорганічнішій пропорції: 2 : 3 та 3 : 2. Існування внутрішніх залежностей ритму художньої дії у кіномистецтві С. Ейзенштейн розкриває на прикладі фільму “Броненосець Потьомкін” — власної режисерської роботи. “...У “Потьомкіні” не тільки кожна окрема частина його, а весь фільм загалом, і при цьому в обох його кульмінаціях — у точці повної нерухомості і в точці максимального злету — найсуворішим чином дотримується закону золотого перерізу — закону ладу органічних явищ природи” [10, с. 150]. Дію цього закону простежено впродовж усього періоду розгортання подій фільму: як показує майстер, принцип “золотого перерізу” у вищій точці його злету діє у формі контрасту червоного кольору і чорно-сіро-білого світлового зображення. Колір (червоний прапор на повсталому броненосці) стає смисловим центром твору. Режисер зазначає, що прапор здіймається у точці “золотого перерізу”: у точці 3 : 2 (тобто на межі трьох перших і двох останніх частин — наприкінці третьої частини [10, с. 150].

Аналізуючи п’ять частин кінотвору (аналогічно п’ятьом частинам трагедії), він показує, що всередині кожної частини відбувається “перелом в *іншій* настрій, *інший* ритм, у *іншу* подію, але щоразу перехід у *різко протилежне*. Не контрастне, а саме *протилежне*, бо воно подає образ *тієї ж теми щоразу із зворотного кута зору, разом з тим неминуче виростаючи з неї ж*” [10, с. 138]. Відтак, “організація мислення” є фактичним змістом кіно як мистецтва. У кіно 60—80-х років ХХ ст. естетична виразність художньої мови знайшла яскраве втілення у творчості А. Тарковського (див.: В. Петрушенко “Ностальгія за абсолютним. Філософський контекст кінотворчості Андрія Тарковського”). Втрата здатності формування образної тканини твору — наслідок втрати

потреби оволодіння естетичними принципами кіномистецтва та підміни художності розважальністю, комерційним успіхом тощо, тобто позахудожніми мотивами. Саме це одна з вагомих причин кризи сучасного кіномистецтва, а відтак і джерело нівелювання людської особистості.

Отже, кіномистецтво засобами специфічної для нього художньо-образної мови володіє широкими можливостями для творення художньо виразних, сповнених переконливої внутрішньої життєвості образів і подій, настроїв і відношень, минулого і сучасності, високого і повсякденного, спираючись на здобутки естетики, художньої практики та технічні досягнення у своїй сфері.

14.6. Естетичне призначення мистецтва

У “Барвистих оповідях” Еліана з приводу мистецтва зазначено: “Жоден зі скульпторів чи художників не зобразив дочок Зевса озброєними. Це означає, що призначене музам життя має бути мирним і поміркованим”. Мистецтво визначилося у культурі людства як джерело впорядкування почуттів згідно з *естетичною мірою*. Класичне мистецтво гармонійною впорядкованістю образної тканини художніх творів утверджує принцип гармонізації почуттів шляхом “збирання” їх в естетично визначене ціле при багатстві нюансів вияву. Г. Гегель, визнаючи безліч можливостей впливу мистецтва на особистість, наголошує: “Мистецтво дійсно стало першим учителем народів” [8, т. 1, с. 57]. Справді, впродовж тривалого періоду історії людства художній елемент пронизував собою всі види діяльності та сфери життя. Причому незалежно від соціального походження, майнових статків суспільних верств художній елемент, вплетений в усі сфери життя, постає організуючим началом формуючих умінь та їх результатом. Ритміка трудових процесів підпорядкована ритміці художньо-образної мови мистецтв і навпаки. Релігійна, побутова, трудова обрядовість має яскраве художнє забарвлення. Художня театралізація великою мірою наявна в язичницьких культурах, так само, як і у християнській обрядовості. Всепроникність художнього начала, масовість участі в художньо-ритуальних діях були суспільно-організуючим джерелом продукування людських почуттів, їх суспільності та спорідненості форм реагування на світ. Платон у праці “Законои” зауважує, що участь у культових, військових та інших церемоніях визначає громадянський статус людини, робить її вихованою. Масові дійства з вираженими рисами художності є засобом творення колективного досвіду естетичного реагування на світ. Вони впорядковують емоційні реакції індивіда, спрямовуючи їх у русло, корисне для виживання спільноти. Наголосимо, що це явище є необхідною *початковою* (і вихідною) ланкою для подальшого розгортання в історичному поступі людства здатності *окремої особи* до індивідуально неповторного вияву багатства естетичного переживання художніх явищ.

Насичення життя художністю зумовило інтерес до питання щодо сенсу її існування. Теоретики давньогрецької естетики, зокрема Арістотель (“Поетика”), бачили у мистецтві засіб “облагородження душі” через творення здатності адекватного реагування на художню тканину твору. В поезії, музиці філософ бачить засоби морального очищення (катарсис). Щодо музики, то її можливості філософ виводить із гармонійності впливу на психіку завдяки ефекту зцілення й очищення. У праці “Політика” наголошується, що “для виховання... варто користуватися мелодіями етичного характеру і відповідними їм ладами”.

У подальшій історії естетики поняття катарсису набуває провідного значення щодо механізму впливу мистецтва на людину. Катарсис тлумачиться як явище естетичного співпереживання, що активізує ефекти страху, жалю та долає їх. Він розряджає негативні емоції, приносить полегшення і заспокоєння. Публічний характер видовищ, колективне співпереживання здатні народжувати почуття об’єднаності людини з іншими, а отже, гармонізувати духовні структури. Мистецтво у Давньому світі, у добу Середньовіччя слугувало вихователем спільноти.

Поряд з духовним очищенням мистецтво відкриває можливості для самоусвідомлення особи. Арістотель наголошував, що мистецтво цінне не відображенням певних фактів, а тим, що *вчить замислюватися* над зображеним. В історії естетики поняття виховання та пізнання розглядалися не через протиставлення, а у взаємозв’язку. Виховна функція посилювалася християнськими теологами, що піддавали гострій критиці аморальність “поганського” римського мистецтва. Ідея мучеництва і його християнський символ Ісус Христос постає центром естетики і мистецтва християнства (житійна література, іконописання, літургія). Співпереживання Боголюдині поєднується з вихованням моральних чеснот згідно з ідеальним взірцем. Акцент на духовності змісту віри зумовлює відмову в естетиці та мистецтві від гармонії форми і змісту творів на користь домінування *морального* начала. Юстин уважав, що Христос “мав вид, позбавлений краси, честі і слави”, був “непоказний”. Климент Александрійський писав щодо Христа: “Не красою плоті сяяв Він, а істинною красою душі й тіла: перша виявилася у благих справах, друга — у безсмерті плоті”. Більш того, Він навмисне прийняв зовні непоказний вигляд, щоб слухачі захоплювалися не видимою красою, а долучалися до духовних істин. Ідея зовнішньої непоказності Христа визначила і характер його живописних та фрескових зображень. У середньовіччі його зображення подаються у вигляді “неподобних образів” [4, с. 242]. Слова псалма: “Ти прекрасніший за синів людських” (Пс. 44, 3) Тертуліан відносить до другого пришествя Христа. В Ісуса, що жив з-поміж людей 33 роки, “немає ні виду, ні краси” [4, с. 243]. Некрасивість стає у християнстві важливим естетичним принципом: не дбати про красу тіла, а лише про дух. Моральний ідеал християнства та естетичні принципи його художнього втілення неабияк впливали на формування моральних засад європейського суспільства.

Однобічна тенденція естетики раннього християнства з її запереченням цінності чуттєвої краси при абсолютизації цінностей моралі згодом зазнає

поразки на користь *повноти* буття прекрасного в єдності духовного начала та його чуттєвого образу. У часи класицизму, Просвітництва та романтизму утверджується образ морально добродісної, активної, творчої особистості, що разом з тим постає прекрасною також і видом. Просвітителі вбачають у мистецтві основне джерело формування *цілісної* людини. При цьому мистецтву повертається його естетична цінність: краса і виразність художніх форм у поєднанні з глибиною змісту. Виховний його вплив пов'язується з *індивідуалізацією* почуттів особистості. У спрямуванні на особистість з метою творення *неповторності* досвіду переживання та осмислення нею краси художніх творів полягає відмінність естетики Нового часу від естетики Давнього світу, що пов'язувала вплив мистецтва з *публічністю* переживання. Просвітителі апелюють до окремої особи, наverting на свідоме, вільне, особистісне спілкування з мистецтвом. Саме у добу Просвітництва виникає специфічна галузь естетичної діяльності: художня критика (Вінкельман, Дідро, Лессінг та ін.). Художня критика та естетична теорія, відкриваючи закони естетичного сприймання і переживання художніх феноменів, формують свідомого суб'єкта естетичного відношення до мистецтва. Вони виховують естетичні смаки публіки, озброюючи критеріями естетичної оцінки художніх феноменів. У цьому самому руслі формується інтерес німецької класичної філософії до творення систематичних праць з теорії естетики з постійним звертанням до історії художньої практики та віднайденням закономірностей її історичного розвитку (Гегель, Шеллінг, Шіллер). І. Кант пояснює людству особливості його здатності до естетичного переживання мистецтва та здатності до художньої творчості. Г. Гегель, що був чудовим знавцем історії світового мистецтва, у "Лекціях з естетики" подав класичні взірці його естетичного аналізу. Філософи переконливо доводять, що естетичне відношення до мистецтва — джерело *духовного самовдосконалення* особистості. В естетичному спілкуванні з художніми творами особистість "формується духовно".

У добу Просвітництва мистецтво виділяється у *самостійну сферу* духовного досвіду, відокремлюється від ремесла, де воно поставало невід'ємним елементом практичного формування. Відмежовується воно і від релігійного культу (така тенденція особливо характерна для протестантизму). Не менш відчутною стає переміна способів функціонування мистецтва на рівні соціальних спільнот. Заміна ремісничого виробництва мануфактурним об'єктивно спричинює тиражування, а отже, "знеособлення" його продуктів, а відтак і знеособлення людини. У подальшому розвитку промислового виробництва ця тенденція лише поглиблюється. Виникає об'єктивна потреба у спілкуванні з мистецтвом як *самоцінним* типом духовного досвіду, здатним запобігти втраті художнього чуття. Відповіддю на цю потребу у добу Просвітництва став розвиток драматургії й театру, музичного мистецтва (становлення національних музичних шкіл у Західній Європі, Росії, Україні), розвиток світського живопису (становлення національних шкіл). Це також період бурхливого розвитку літератури як мистецтва (поезія, проза, драматургія) тощо. Мистецтво, набуваючи філософської глибини та художньої досконалості (особливий його

розквіт, започаткований добою Відродження, характерний для XVIII—XIX ст.), звертається до людської *особистості*, формуючи її неповторний духовний досвід. Саме мистецтву європейське людство чи не найбільшою мірою завдячує становленням *національної інтелігенції*, бурхливе чисельне зростання якої особливо характерне для XIX ст., у тому числі й в Україні.

I. Зульцер у праці “Всезагальна історія вишуканих мистецтв” (1794) щодо значення мистецтва для формування духовності особи писав: “...Існує лише один засіб підняти людину, виховану науками, до доступних їй висот. Це удосконалення і вірне застосування високих мистецтв” [11, т. 2, с. 490]. Зауважимо, що філософ говорить про “виховану науками”, тобто освічену людину. Однак, геніально передбачаючи проблеми, з якими зіштовхнеться сучасне людство, — ситуацію морального, ширше — духовного спустошення людини, навіть знаючої, поінформованої, — він бачить вихід у спілкуванні з *високими мистецтвами*. Майже за два десятиліття до I. Зульцера Й. Гердер розгортає ідею цінності мистецтва як джерела духовної комунікації — спілкування особи з культурою людства, закликаючи “насолоджуватися прекрасним усюди, де б воно не зустрічалося, в усі часи, в усіх народів, у всіх видах мистецтва” [11, т. 2, с. 575]. Питання впливу мистецтва на духовний світ особистості посідає одне з центральних місць в естетиці Ф. Шіллера. Філософ бачить цінність мистецтва у здатності формувати особистісну неповторність (“Листи про естетичне виховання”). У його праці “Про патетичне” зазначається: “Поезія ніколи не виконує на службі людини якогось спеціального завдання... Коло її діяльності — сукупність людської природи, і вона здатна впливати на окремі вчинки людини лише остільки, оскільки діє *на увесь характер* (курсив авт. — В. М.)” [28, с. 112]. Думка філософа цікава тим, що розкриває здатність мистецтва формувати *цілісну* особистість, не звужуючи її до соціального, професійного, конфесійного рівня тощо.

В естетиці I. Канта цінність мистецтва бачиться у творенні *духовної свободи*: у процесі спілкування з художнім твором суб’єкт долучається до творення форм. Це не “свобода” у сенсі примхливості дії руйнівної волі, а свобода, явлена в її естетичному вимірі. Почуття і розум оформляються у досконалі способи вияву завдяки здатності вільно розгортатися навколо предмета небайдужості, творчо взаємодіючи з ним. Відтак, свобода втілює себе у досконалі образи, адже краса — не що інше, як свобода в її явленні. Пафос свободи, як вона явлена в мистецтві, — це здатність творення досконалих форм і образів. Тому мистецтво *уособлює* ідею творчості. При його сприйманні треба усвідомлювати, що це *мистецтво*, а не природа, тобто, що воно — продукт духовної творчості. Водночас важливо мати на увазі, що доцільність у художньо-мистецьких формах “має видаватися настільки вільною від примусовості довільних правил, нібито це було продуктом самої природи”, — стверджує філософ [13, с. 1168]. Естетичне переживання мистецтва він зараховує до видів духовної діяльності, що дають естетичну насолоду без міркування про корисність.

Г. Гегель утверджує самоцінне значення мистецтва для живлення людського духу, виходячи з того, що мета мистецтва закладена у ньому самому:

в чуттєвому, художньо досконалому явленні ідеї (художньої істини). Усі інші цілі, такі, наприклад, як настанови, очищення, виправлення, заробіток грошей, прагнення до слави не мають жодного стосунку до художнього твору і не визначають його поняття [8, т. 1, с. 61]. Навіть моральні настанови щодо сутності мистецтва постають чимось зовнішнім, чужим його природі. На думку філософа, бачити цінність мистецтва у повчальності — означає “спотворювати природу художнього твору”.

У демократичній естетиці XIX ст. (Белінський, Добролюбов, Салтиков-Щедрін) наголошується на важливості зв'язку мистецтва зі суспільним життям. Утверджується як основне його призначення бути джерелом розвитку свідомості особи. Виховні його можливості пов'язуються з образом нової людини — героя мистецтва. Скажімо, М. Салтиков-Щедрін бачить такі можливості у тому, що “під впливом... нових типів (героїв. — В. М.) сучасна людина непомітно для самої себе дістає нові звички, асимілює собі нові погляди, здобуває нові переконання, — одним словом, — поступово виробляє з себе нову людину” [22, т. 7, с. 155]. Демократична естетика обстоює тісні зв'язки мистецтва зі суспільним життям. Можливості “духовного просвітлення”, соціального виховання вона пов'язує з моральними якостями нового героя мистецтва. Саме тому особлива увага приділяється зв'язкам у мистецтві морального та естетичного.

Іншим широким напрямом у осмисленні цінності мистецтва для духовного досвіду особи є *психологічний* напрям (Виготський, Овсянико-Куликовський, Потебня, Франко). О. Потебня бачить цінність твору мистецтва у невичерпності його змісту, а отже, в ефективній дії на свідомість та почуття суб'єкта сприймання [11, т. 4, ч. 2, с. 49]. Д. Овсянико-Куликовський пов'язує цінність мистецтва зі здатністю бути “підживлюючою силою” для духу. Воно може звільняти свідомість і почуття від гнітючих вражень і турбот повсякденного життя та долучати до інтуїції митця і навіть разом з ним “розробляти його поетичні задуми” [18, т. 1, с. 101—102]. Мистецтво, на думку вченого, є засобом творення духовних зв'язків між людьми. Воно необхідне, щоби між людьми “виникали і міцніли взаємне розуміння і співчуття”.

Психологічні аспекти впливу художнього твору на особистість розроблені у праці І. Франка “З секретів поетичної творчості”. Він обстоює думку, що формуюча здатність митця є засобом творення естетичних почуттів суб'єкта сприймання. У цьому полягає основне призначення мистецтва. “Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [26, с. 113].

Обґрунтування психологічних аспектів катарсичної дії мистецтва дає Л. Виготський (“Психологія мистецтва”). Посилаючись на Ф. Ніцше, автор наголошує на можливості мистецтва долати величезні пристрасті, які не знайшли виходу в звичайному житті. Саме це становить основу “біологічної” функції мистецтва. Вчений визначає її у такий спосіб: “Завжди існують такі збудження енергії, які не можуть знайти вихід у корисній праці. Тоді вини-

кає необхідність у тому, щоби іноді розряджати енергію, що не пішла в дію, давати їй вільний вихід, щоб урівноважувати наш баланс зі світом” [6, с. 322]. Учений наголошує, що мета мистецтва — не в збудженні почуттів як такому, а в тому, щоби дати емоційну “розрядку почуттям”.

Сила мистецтва не лише в “очищенні” психіки, але й у творенні духовності стосунків між людьми. Мистецтво характеризується як “суспільна техніка почуттів, знаряддя суспільства, засобами якого воно втягує у коло соціального життя найбільш інтимні й найбільш особистісні прояви нашого ества” [6, с. 326]. Важливою є ідея вченого щодо діалектичної взаємодії соціального та індивідуального начал в естетичних почуттях суб’єкта відношення. Оскільки кожна людина переживає твір мистецтва по-своєму, не перестаючи бути соціальним, він набуває також *особистісного характеру*.

Варто зазначити також “компенсаційну” функцію мистецтва, ідеї якої розроблені в естетиці Ф. Ніцше. Філософ бачить життя позбавленим розумного сенсу, хаотичним, чужим і незрозумілим людині. Лише завдяки мистецтву воно здобуває сенс, порядок, красу. Щоб жити, людина змушена оточувати себе “блискучими породженнями” мистецтва. У праці “Народження трагедії” філософ наголошує, що “лише як естетичний феномен буття і світ виправдані у вічності” [17, т. 1, с. 75]. У праці “Весела наука” розкрито механізм очищення психіки за допомогою ритмічних звуків музики, пластичних танцювальних рухів та драматичної театральної дії. Згадуючи про користь ритму, він наводить приклади його всепроникної дії, завдяки якій музиці надається магічна сила [17, т. 1, с. 564]. Давні греки називали Аполлона “богом ритмів”. Уважалось, що ритм сприяв будь-якій праці, що він здатний змусити будь-яке божество з’явитися, наблизитися, вислухати. Ритм може “позбавити власну душу будь-якого надлишку (страху, манії, співчуття, мстивості), і не лише власну душу, але і душу найзлішого з демонів” [17, т. 1, с. 565].

Отже, мистецтво — активний творець естетичної визначеності духовного світу особистості, а значить, і середовища, сприятливого для духовності спілкування. Організуючи духовні структури суб’єкта змістом естетично досконалого духовного досвіду, мистецтво індивідуалізує естетичне ставлення людини до світу, водночас вкладаючи його у форми досконалості.

Список літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. — Л.: Музыка, 1971.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979.
3. Бородай Ю. К вопросу о социально-психологических аспектах происхождения первобытнородовой общины // Принцип историзма в познании социальных явлений. — М.: Наука, 1972.

4. *Бычков В.* Эстетика поздней античности. — М.: Наука, 1981.
5. *Валери П.* Об искусстве. — М.: Искусство, 1976.
6. *Выготский Л.* Психология искусства. — М.: Искусство, 1965.
7. *Габричевский А.* Теория и история архитектуры. — К.: Самватас, 1993.
8. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969.
9. *Гей Н.* Художественность литературы. — М.: Наука, 1975.
10. *Ейзенштейн С.* Эстетика кинематографического искусства. — К.: Мистецтво, 1975.
11. *История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т.* — М.: Искусство, 1962—1970.
12. *Каган М.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л.: ЛГУ, 1971.
13. *Кант И.* Критика способности суждения // Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.
14. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. — Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000.
15. *Лосев О.* Музична естетика античного світу. — К.: Муз. Україна, 1974.
16. *Мастера искусства об искусстве: В 7 т.* — М.: Искусство, 1965—1970.
17. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990.
18. *Овсянко-Куликовский Д.* Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Худ. лит., 1989.
19. *Пудовкин В.* Кинорежиссер и киноматериал // Из истории советской эстетической мысли 1917—1932. — М.: Искусство, 1980.
20. *Пучков А.* Пуантилизм античного пространства. — К.: Дом А. С. С., 2000.
21. *Рубинштейн С.* Принципы развития в психологии. — М.: АН СССР, 1959.
22. *Салтыков-Щедрин М.* Полное собрание сочинений: В 20 т. — М.: Гослитиздат, 1933—1941.
23. *Станиславский К.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М.: Искусство, 1953.
24. *Трубецкой Е.* Умозрение в красках. — М., 1990.
25. *Флоренский П.* Иконостас. — М.: АСТ, 2001.
26. *Франко І.* Из секретів поетичної творчості // Збір творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 31.
27. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
28. *Шиллер Ф.* Эстетика. — К.: Мистецтво, 1974.

Запитання для самоперевірки

1. Поясніть об'єктивну зумовленість видового багатства мистецтва.
2. Розкрийте принципи класифікації мистецтва.
3. Наведіть спільне та відмінне у підході до класифікації мистецтв І. Канта, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля.
4. Розкрийте загальні особливості образотворчих мистецтв з огляду специфіки творення образу.
5. Визначте естетичні засоби творення образу в живопису.
6. Розкрийте видове та жанрове багатство живопису та його естетичне призначення.
7. Розкрийте відмінності літератури як виду мистецтва від мови повсякденного спілкування.
8. Поясніть специфіку образної мови виражальних мистецтв.
9. Розкрийте засоби творення художнього образу в музиці.
10. У чому полягають відмінності образної мови народного та класичного танцю?
11. Визначте об'єктивні підстави належності архітектури до виражальних мистецтв.
12. Розкрийте особливості художньо-образної мови архітектури.
13. Розкрийте зміст поняття "синтетичні мистецтва".
14. Наведіть принципи художнього синтезу в театральному мистецтві.
15. Розкрийте історію становлення театального мистецтва та особливості його художньої мови.
16. Визначте своєрідність кіно як виду мистецтва.
17. Розкрийте специфіку художньої мови кіно.
18. Поясніть естетичне призначення мистецтва.

Тема 15

МИТЕЦЬ — СУБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

15.1. *Закономірності художньо-творчого процесу*

15.2. *Природа художньо-формуючої здатності: талант і геніальність*

15.3. *Особистість митця*

15.4. *Митець і художня школа*

15.5. *Митець і суспільство*

15.1. Закономірності художньо-творчого процесу

Художня творчість — це процес духовно-практичного втілення художньої ідеї у чуттєво сприймані художні образи. Загальна її спрямованість — досягнення максимальної відповідності між творчим задумом і його адекватним утіленням у мові мистецтва. Тобто, це процес об'єктивації у матеріалі мистецтва образів, що склалися в уяві, набули виразної життєвої повноти та внутрішньої необхідності у межах твору як цілості художньої ідеї та її образного життя.

В основу художньо-формуючої здатності творчої особистості покладено, передусім, *загальнородову* здатність до формування, вироблену людством упродовж його історії. Стимулюючим чинником *художнього* формування у світі суб'єкта є особлива — духовна потреба надати чуттєвого сприйманого втілення образам, що склалися в уяві, набули виразних форм і внутрішніх зв'язків, постають у пам'яті сповненими життєвої повноти та переконливості. Митець бачить їх у найменших деталях, його думки, почуття, уява, пам'ять стійко утримують ці образи, а точніше сказати, образи цілком заволоділи свідомістю і “вимагають” втілити себе у реальність мовою художнього твору, зазвичай “підказуючи” способи свого ідеального життя у мові конкретного виду мистецтва. Вони надихають на художнє формування.

Образи як духовна реальність постають також корегуючим началом творчого формування: вони “підказують” внутрішню логіку свого життя у межах твору як цілого, сприяючи чи, радше, зумовлюючи необхідність постійно уточнювати попередній задум уже згідно з об'єктивною логікою їх розгортання у межах твору як художнього цілого. Художник звільняється від їх “влади”, лише цілком реалізувавши задум у діалектичному зв'язку ідеї та її втілення в образній мові твору.

Відтак, творчий процес має два основні періоди, що поділяються на кілька етапів. Перший — це загальний творчий задум, художнє втілення якого може скластися навіть під впливом випадкових зовнішніх вражень. Відомо, що художнє втілення задуму картини В. Сурікова “Боярина Морозова” було нав'язане випадковим враженням: силуетом чорної ворони на білому снігу на тлі московських будівель. У процесі творення образу бунтівної боярині пережите враження утримувалося художником, даючи змогу через контраст кольорів відтінити її фігуру, розгорнувши змістовну логіку твору, його композиційне рішення та живописну мову. Остання побудована на кольорових контрастах чорного і білого. На тлі білого снігу по діагоналі картини художник розташовує сани з фігурою боярині у чорному одязі. Аскетичне обличчя (“біла пляма” на чорному тлі), відкриті вуста, застигли у морозному повітрі палкі слова проповіді, зверненої до натовпу, піднята догори рука з двоперстим символом віри (старообрядний символ) відображають непохитність духу героїні. Інші компоненти твору композиційно вибудовуються навколо центрального образу, передаючи симпатії людей, що стоять праворуч по ходу саней. І зовсім невелика група ліворуч — священники, що прийняли реформу Никона і вороже налаштовані до опальної боярині.

Формування творчого задуму поєднує у собі *чуттєві враження*, зумовлені предметом небайдужості та *осмислення закономірностей* його об'єктивної життєвості. Важливо, щоб уже на етапі творчого задуму митець почав бачити *твір* як ціле, переводячи конкретні обставини, події тощо у нове — художнє буття. Образи, нав'язані реальними враженнями про світ, покликані трансформуватися свідомістю, уявою, фантазією, думками та почуттями в інший — *ідеальний* спосіб буття у контексті іншої — *духовної* реальності, підпорядковуючись логіці художнього твору. Тоді увесь творчий потенціал митця працює на формування цілісних образів та осмислення їх якостей у контексті художнього цілого. На цьому етапі творчого задуму його втілення у матеріалі конкретного виду мистецтва визначається як внутрішня необхідність.

Другий етап — це *практичне* втілення задуму, що також має низку етапів. Мета його — надати витворам уяви досконалого, чуттєво сприйманого образу завдяки формуючим умінням. Це прагнення сформуванню твору у таку доцільну в собі виразну цілісність, щоб він поставав органічною єдністю форми та змісту, а кожний його елемент був внутрішньо переконливим. Увесь процес, яким би тривалим і складним він не був, вимагає від митця жити твором, утримувати його образи та окремі деталі аж до періоду, коли він постане справді *довершеним*. Отже, митець увесь період формування твору надихається задумом. Поза усвідомленням необхідності його втілення твір ніколи не набув би реального життя. Дух здобуває реальне життя, втілюючись у специфічні — *художні образи*.

Художньо-формуючі уміння як суб'єктивна здатність — це, з одного боку, розвиток та *концентрація* у суб'єкті *родових* духовних якостей: багатой уяви, фантазії, пам'яті, творчого мислення, що дозволяють свідомості формувати *цілісні образи*, рознюансовуючи багатство їх життєвості. З іншого боку, це

уміння *втілювати* образи свідомості у матеріалі конкретного виду мистецтва настільки майстерно, що вони набувають досконалої *внутрішньої* життєвості. Оскільки суб'єктом рухає потреба об'єктивувати творчий дух в образах мистецтва, вона є активною силою, що спонукає вміння та здібності на формування. Тому варто наголосити, що *творчий* дух є організуючою силою художньої здатності: він стійко утримує потребу формування, визначає змістовність процесу та спонукає волю на втілення задуму в матеріалі мистецтва. *Творчий* характер художнього формування виявляє себе у постійному поглибленні та вдосконаленні творчого задуму і майстерності його втілення.

Важливою закономірністю, що впливає з вищесказаного, є акцент на *самоцінності* потреби об'єктивації духовного досвіду. Жодні інші мотиви не можуть виконувати у названому процесі конструктивної ролі. Це якісно різнить практичне і духовне формування. У діяльності *практичного* формування метою зусиль суб'єкта постає задоволення певних *життєвих* потреб. Тому мета практичного формування постає як творення "*свободи від...*", тобто звільнення від життєвих потреб шляхом їх задоволення. Простір свободи створюється саме завдяки можливості задовольнити життєві потреби. У художньо-мистецькому формуванні має місце інша закономірність: митцем рухає потреба входження у простір "*свободи для...*": для розгортання життєвості духу в матерії художнього формування. Рефлексивний дух, заглиблюючись у себе, концентрується на поєднанні образів уяви, пам'яті, фантазії — на організації їх у гармонійно визначену цілісність при багатстві нюансів вияву. При цьому логіка цілого підказує все нові й нові грані життєвості образів небайдужості у міру розгортання творчого задуму. Художня пам'ять не лише зберігає багатство нюансів життєвості предмета небайдужості, а й допомагає уяві, мисленню та почуттям вибудувати логіку їх художнього життя. При цьому відбувається внутрішньо доцільне поєднання всезагального (ідеї) та особливого (індивідуальна неповторність). Потреба творчого духу втілитися у матерії формування, здобути реальне життя, набуває для митця характеру *необхідності*, що є "*свобідною необхідністю*". Жодна інша мета: життєвий успіх, слава, оскільки вони є позадуховними чинниками, не визначаються як організуючі стимули процесу.

Отже, в основу художньо-творчої діяльності покладено об'єктивні фактори. Перший — це прагнення об'єктивації духу в матерії формування, причому воно набуває характеру *мети*. Другий — це здатність суб'єкта творчих умінь заглиблюватися у сутність явищ та формувати образи їх життєвості як ідеальну реальність у матеріалі конкретного виду мистецтва. Зрештою, це вміння у художньо-творчому процесі досягати адекватності втілення образів, що живуть у свідомості митця, у матеріалі мистецтва.

На цих закономірностях необхідно наголосити, оскільки в нинішню епоху розуміння мети формуючих зусиль пов'язується переважно з позадуховними чинниками. Це одна з вагомих причин руйнації художності у сучасному світі. Матеріальний інтерес та життєвий успіх, постаючи визначальними стимулами у художньому формуванні, виводять сам процес за межі творчості. Дух,

що послуговується матеріальними спонуканими, є рабський, а не творчий. Саме тому художній процес втратив якісну визначеність, а його наслідки не відповідають поняттям “творчість”, “духовність”. Те, що нині претендує на статус мистецтва, позбавлене початкової й вихідної основи: ставлення до предмета небайдужості як *до мети*, а отже, і потреба увічнити образи, що живуть у свідомості, надавши їм переконливого внутрішнього життя (незалежно від якостей предмета зображення). Загубилися й естетичні критерії художності, внаслідок чого у світі особистості постмодерну культура укорінює потворне, позаморальне та позаестетичне як норму художньої творчості.

Оскільки основною спонуканою до творчості є внутрішня потреба митця надати реального життя образам, що живуть в уяві та утримуються пам'яттю, вона зосереджує на собі, народжуючи велику творчу наснагу. Тому формуючий процес у мистецтві має на меті закріплення *відношення* у його найбільш повному, цілісному, художньо-переконливому виявленні. Внутрішня правда образів, що живуть у свідомості митця, дозволяє йому поглиблювати, вдосконалювати, наповнювати їх усе новими рисами життєвої повноти, аж поки вони не набудуть внутрішньої завершеності. Внутрішнє відчуття правди твору — джерело творчої наснаги на подальшу художню діяльність.

Необхідною умовою результативності художнього процесу є також досконале *володіння* митця *художньою “технікою”*. Твір набуває внутрішньої переконливості за умови майстерного втілення образів у матеріалі конкретного виду мистецтва. Адже саме завдяки формуючим умінням митця образи сповнюються *свобідної внутрішньо визначеної життєвості*. Тобто, творча діяльність — це процес, що розгортається у формах *внутрішньої потреби*, яка набуває характеру *необхідності* та реалізує себе у наслідках як *свобідна внутрішня життєвість духу* в досконалих художніх образах.

Оскільки творчий процес у мистецтві — це творення *ідеального способу буття*, піднесеного над повсякденним у проявах дійсності, правомірно говорити, що він відображає *закономірності духовного досвіду* цілих історичних епох як у плані їх змістовного наповнення, так і у характері та способах художнього втілення. Доцільно виокремити *чотири типи* художнього формування, що визначаються також як *історичні етапи* відображення ставлення людини до світу та людства до себе самого. *Перший* — це *наївне*, або *народне*, мистецтво, що відображає *неіндивідуалізований* образ світу — наслідок неіндивідуалізованого способу ставлення до нього. Нерозчленованість думки і почуття (“акордність”) відображається у *нерозгорнутості* образної мови народної художності. Їй властиве поєднання у нерозчленоване ціле радісного і сумного, трагічного і комічного, ствердного і заперечного тощо. Цю закономірність народної художності М. Бахтін характеризує як феномен амбівалентності та “карнавальності” народної культури. Традиція її добре простежується у Давній Греції у феномені діонісійної культури; у середньовічних обрядових діях та ритуалах, що поєднують елементи міфологічного, релігійного та практично-досвідного ставлення до світу (карнавальні дієства).

Витоки народної художності сягають глибокої давнини, відображаючи згорнутий у наївних формах духовний досвід, апробований у складних стосунках з життям упродовж століть і тисячоліть. Те, що цей тип художності характерний для всіх етносів на певному етапі їх історії й зберігається, хоча б частково, у розвинутих культурах, засвідчує об'єктивну його необхідність для самоідентифікації етносів, народів і націй.

Другий якісний етап становлення та розгортання духовного досвіду, а відтак і тип художності, зумовлений *індивідуалізацією відношення до предметів*, що визначилися *всезагальною* цінністю і зумовлюють потребу стійкого спілкування з ними. Відношення до них постає своєрідною концентрацією переживаючих умінь, відображаючи духовну єдність індивіда і спільноти щодо розуміння цінностей та переживання їх якостей. Спільно здобутий досвід бачення та переживання зумовлює і особливий спосіб об'єктивації предметів усезагальної небайдужості: у формах *канонізації їх образів*.

Індивідуальні уміння покликані закріпити предмети небайдужості засобами, що утверджують цінність якостей у наданих їм рисах не як випадковість, а як *сталість відношення*. Тому канон — не лише система правил формування, але і *синтез досвіду розуміння* якостей предметів усезагальної небайдужості. *Індивідуалізація* досвіду відношення на цьому етапі постає у вигляді *здатності* надати чуттєво сприйманого образу предметам усезагальної небайдужості для живлення почуттів загалу. *Індивідуалізовані* образи, тобто образи, сповнені цілісної виразної життєвості, *конкретизують почуття*, надаючи їм виразної внутрішньої життєвості. Тому вони сприймаються і переживаються спільнотами як безумовно цінні. Всезагальність бачення цінностей конкретизує себе, з одного боку, в об'єкті: він здобуває переконливу життєвість завдяки чуттєво сприйманим її виявам, що постають як творчі уміння суб'єкта формування. Суб'єкт формуючих умінь утверджує досвід всезагальності відношення, надаючи його об'єктам виразних ідеальних форм життєвості. Завдяки цьому вони набувають якісної визначеності саме як *духовні феномени*, а отже, сприймаються як безумовно цінні. П. Флоренський слушно наголошує, що “іконописці свідчать не свою іконописну майстерність, тобто не себе, а святих, свідків Господа, або ж — і самого Господа” [15, с. 54].

З іншого боку, об'єктивований у художньому образі предмет всезагальної небайдужості формує якісну визначеність ставлення до себе: усвідомленого індивідуально визначеного переживання його образу. Саме *індивідуалізований образ* усезагальної небайдужості є підставою для *індивідуалізації відношення* до нього. Тут діалектика індивідуального і всезагального у відношенні зумовлена сталістю якостей предмета, що конкретизовані у його образі. При цьому має місце діалектичний зв'язок спільності реагування на образ небайдужості при зростанні *індивідуалізованості* способу його переживання конкретним суб'єктом сприймання. Тому *канонічна образність* — необхідний етап об'єктивації духовного досвіду в єдності всезагального й особливого. На боці суб'єкта художнього формування — це спосіб надати індивідуалізованого

образу предметам всезагальної небайдужості. На боці суб'єкта сприймання (спільноти) — це джерело формування діалектичного зв'язку *осмислюючого переживання* всезагальності змісту досвіду в індивідуалізованих способах його вияву. Саме такий тип досвіду уособлюють канонічні образи.

Третій тип духовного досвіду, а відтак і закономірності його художнього втілення, пов'язані з *індивідуалізованим образом* світу, носієм якого постає художньо обдарована особистість. У межах твору (творів) вона формує ідеальний простір, наповнюючи його багатством вияву життєвості людського духу. Тобто, ідеальний художній світ *олюднюється*, сповнюється *багатством* виявів життєвості людського духу в її *індивідуальній неповторності*. Мистецтво відкриває самоцінний зміст виявів духовного життя *творчої особистості*. На цьому етапі художня творчість розгортається у величезне багатство індивідуалізованих виявів життєвості духу. Він об'єктивує себе у матерії мистецтва через *неповторність світу героїв* та багатство їх індивідуально визначеного самовиявлення. Це відбувається завдяки неповторності й *досконалості художніх форм*, в які втілюється ідеальна життєвість у різних видах та жанрах мистецтва. На цьому етапі художня творчість перебуває у *центрі* духовного досвіду суспільства і людства, а митець усвідомлюється як виразник його ціннісних уявлень та творчих можливостей. Для європейської культури історичні межі цього етапу — кінець XIII ст. (початки доби Відродження) і до кінця XIX ст. Мистецтво відкриває особі її власний внутрішній світ як предмет рефлексивного відношення, формуючи культуру *самоусвідомлення*. Діалектична єдність у художньому творі індивідуалізованого світу людських почувань при всезагальності предметів переживання відображає самоцінність здатності відношення. Багатство індивідуального досвіду художнього осмислення світу митцями виявляє відкритість людини як доброї, так і злої, єдність розумного і спонтанного в діяльності та ставленні до світу. Зрештою, мистецтво як феномен відкриває людству невичерпність свого образу. Митці постають виразниками совісті суспільства, а їх твори — джерелом самопізнання для цілих історичних епох. Отже, індивідуалізація людського духу в його виразній неповторності — це передусім здобуток художньої культури.

Зрештою, *четвертий* тип духовного досвіду, а відтак і тип художнього формування — це відображення ситуації зростання відчуження особи від суспільства. Знеособлення внутрішнього світу людини спричинило втрату естетичної визначеності її образу в мистецтві. Образ втратив неповторність, виразність вияву, набувши або банальних форм, або розчинився у безформності. Це тип досвіду, що закріплений культурою постмодерну, ширше — посткласичною художньою культурою. Г. Гегель передбачив закономірний характер названого процесу. Він наголошував, що досвід окремої особи, набуваючи все більше суб'єктивного характеру, не здатний досягнути закономірне та надати йому виразних індивідуалізованих форм життєвості. Тобто, процес знеособлення набуває *тотального* характеру, досягаючи собою як світ суб'єкта художнього формування, так і предмети, що стають об'єктом формуючих зусиль. Вони втрачають можливість набутти визначеності образу, а відтак — постати

ідеальними художніми феноменами. Тому мета формування тут — не образ предмета небайдужості й не потреба надати йому адекватних форм художнього буття. Щоразу — це позахудожні та позадуховні спонуки. Адже жоден з предметів формування у мистецтві постмодерну не відповідає законам життєвості предмета як такого та закономірностям його художнього втілення. Деформація, руйнування постають як самоцінний зміст діяльності. Це своєрідне художнє передбачення (чи провокування) есхатології духу.

Було б несправедливим покладати відповідальність за ситуацію лише на митців. Сучасний раціоналізований світ звужує життєвість духу до функціонального рівня, не створюючи об'єктивних передумов до творення естетичного багатства його виявів. Відтак, усезагальність образу може поставати лише як знеособленість його. Г. Гегель доводить, що індивідуалізація духовного досвіду, набуваючи форм суб'єктивізму, призводить до вичерпаності художньої образності мистецтва. Названу закономірність як моральну проблему глибоко осмислює О. Лосев на основі аналізу оперних творів Р. Вагнера ("Кільце Нібелунгів"). Характеризуючи основний мотив тетралогії композитора, він пише: "Вагнер у якомусь екстазі сповіщав про всесвітню пожежу, про загибель богів і героїв, про даремність і приреченість будь-якого індивідуалізму, заснованого на неймовірному піднесенні ізольованих особистостей, і про єдиний вихід з цього світового безладу — про відмову від будь-якого ізольованого існування і про зречення всіх індивідуалістичних захоплень" [8, с. 258]. Ситуація відношення, художньо осмислена в операх Р. Вагнера, відображає початки духовного розбрату в умовах раннього середньовіччя, що постає провісником майбутнього в житті європейського суспільства. Нинішня ситуація відображає такий етап процесу: руйнівні тенденції не лише проникли у духовний світ людини, але закарбувалися як норма, про що свідчить втрата мистецтвом визначеності людського образу.

Іншу функцію мистецтва, що спричинилося до руйнування художньої форми та ідеї, прагнув утвердити К. Юнг. У праці "Сучасність і майбутнє" (1953) він висуває думку, що сучасне мистецтво "під виглядом вирішення естетичних проблем виконує виховну психологічну роботу, яка полягає у руйнуванні панівних до цього часу поглядів, понять формально красивого й усвідомлено змістовного". Відмову від "романтичної чуттєвості" мистецтва попередніх епох та спрямування сучасного мистецтва на виявлення темних і хаотичних передумов суб'єктивності він вважає явищем зміни парадигм [7, с. 137—138]. З К. Юнгом важко погодитись, адже у мистецтві, сповненому руйнівного пафосу та утвердження руйнації як цінності, саме внаслідок особливостей художньо-образної його мови, потворне постає кінцевим наслідком "формуючих умінь", а отже, і метою, що суперечить самій його природі.

Таким чином, художньо-творча діяльність митця — це відображення у світі окремої творчо-обдарованої особистості загальних закономірностей суспільних відносин та цінності людини, що об'єктивовані в індивідуально-неповторній їх життєвості художньо-образною мовою мистецтва. Художня творчість є відображенням свободи людського духу в його істині: розгортання досконалого образу життєвості як самоцінної реальності.

15.2. Природа художньо-формууючої здатності: талант і геніальність

Художньо-формууюча здатність склалася з поступом історії як об'єктивна потреба свідомості *упорядкувати* плинність вражень про вияви життя, надавши їм ідеального буття в художньо досконалих формах. Це творення образу світу за законами краси, адже поза цією якісною визначеністю художня діяльність втрачає сенс.

Цінність формууючих умінь як джерело і засіб “упорядкування життя”, надання його виявам цілісного і досконалого образу, людство усвідомило в глибоку давнину. У біблійній міфології весь світ постає наслідком творчо-формууючої здатності абсолюта — Бога. Формуюча здатність розкривається у міфі як поетапний процес, спрямований на творення порядку з хаосу. В ньому відбувається поступовий перехід від загального до конкретного, до зростання індивідуальної визначеності образу предметів формування та поглиблення змісту їх життєвості, аж до “творення людини за власним образом та подобою”. У чому, згідно з Біблією, полягає сенс творення? По-перше, у духовній потребі надати визначеності та оформленості “безвидному” світу, тобто позбавленому образу. По-друге, у внутрішній доцільності витворів, що завдяки майстерності Творця набувають внутрішньої життєвості. Майстерність формування — поштовх до саморозвитку явищ на власній основі. По-третє, сенс творчості у суб'єктивному плані постає як потреба майстра-Творця у самоздійсненні, а відтак, у духовному задоволенні від результативності творчих зусиль. Формуючи все нові природні об'єкти та види життя, Бог щоразу переконувався, що “добре воно”. Усю безліч реальних виявів життєвості світу Біблія бачить виявом божественної сутності, адже у реальних наслідках формування відтворюється чинне буття деміурга (від грец. *demiurgos* — майстер, ремісник, творець).

У класичній культурі поняття художньої творчості усвідомлюється як тожне поняттю “творення життя”, оскільки останнє є дійсним, передусім, як життя *творчо-формууючого духу*. Слушність такого розуміння стане очевидною, якщо трактувати життя як процес *формування людством власного образу*. Так, реальність життя етносів, народів, націй визначається образом, якого вони набули як деяке духовне ціле. Відомо, що кожен народ усвідомлює себе на основі образу, в який оформились реальні вияви його життєвості, його надії та ціннісні уявлення, об'єктивовані в художньо-образній мові мистецтва.

Естетична теорія вважає образне мислення найдавнішою формою свідомості, а художників — *учителями* людства. Ф. Ніцше зазначає, що саме митці навчили людей “цінувати героя, прихованого у кожній звичайній людині”, а їх мистецтво дозволило “спрощено і просвітлено” подивитися на себе самого як на героя, “інсценувати себе перед самим собою” [13, с. 559].

Особливе суспільне призначення митця зумовлює необхідність осмислення витоків властивої йому *особливої* художньо-формууючої здатності. Це рівень,

де творчі зусилля подолані досконалістю образної мови творів, які уособлюють вищі формуючі можливості людини. Щоразу вони *унікальні й неперевершені* у кожному дійсно художньому творі. Це рівень, де відбувається проникнення у сутність явищ світу завдяки здатності творчого духу осягнути його глибини. Погоджуючись з відомою думкою Арістотеля щодо відмінності наукового знання та художньої творчості, А. Шопенгауер пише: “Поет схоплює ідею, сутність людства, поза всяким відношенням, поза всяким часом — адекватну об’єктивність у собі на її вищому ступені... Істинне розкриття ідеї виявляється значно точнішим і яскравішим у поезії, ніж в історії, і тому, як не парадоксально, значно більш справжнім...” [19, с. 355].

Особливий інтерес до розкриття таємниць художньо-формууючої здатності, характерний для періоду *індивідуалізації* духовного досвіду, що об’єктивує себе у творчості митців Відродження, хоча вже з часів Давнього світу (Єгипет, Давня Греція, Рим) людство пам’ятає імена визначних архітекторів, скульпторів, живописців, поетів, музикантів. Дослідження витоків та закономірностей художньої здатності — одна з центральних проблем естетики Просвітництва, романтизму, німецької класичної естетики. Вольтер у праці “Геній” вирізняє талант та геній як *рівні* творчої здатності. Художник, на його думку, якої б майстерності він не досяг у своєму мистецтві, не вважається генієм, якщо не винайде нічого нового, не виявить оригінальності [3, с. 263]. Ідею *художнього генія* розробляють представники “Бурі й натиску”. Німецькі романтики утверджують культ “божественної геніальності”. А. Шлегель говорить про цінність “духовної інтуїції” митця як просвітлюючого начала людського духу; про роль творчої фантазії як організуючої сили художньої творчості, притому, що вона є одночасно вільною і закономірною, а тому в ній не може бути жодного свавілля [12, с. 179].

В естетиці класиків німецької філософії І. Канта, Ф. Шіллера, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля розглядаються питання природи художньої здатності, духовні підстави творчості, рівні творчих умінь. Значну увагу проблемі геніальності приділяє І. Кант, наголошуючи, що *геній* — це *вроджена* продуктивна здатність: “Геній — це вроджені задатки душі (*ingenium*), через які природа дає мистецтву правило” [6, с. 1169]. Сферою самоздійснення генія є *мистецтво*, тобто сфера “відображення естетичних ідей”. Вирізняючи талант і геніальність, філософ наголошує на якісній відмінності названої творчої здатності. Геніальність у творчості визначається “*оригінальністю ідей*”. Йдеться не про оригінальність як таку, адже вона може бути і безглуздою, а про оригінальність, здатну поставати *взірцем, мірилом чи правилом* оцінки. “Природа дає через генія правило не науці, а *мистецтву* (курсив авт. — В. М.), і то лише у тому випадку, якщо воно є вишуканим мистецтвом” [6, с. 1176]. Генію від природи властива здатність до творення *досконалих* форм, причому, на відміну від краси природи, що є не чим іншим, як *прекрасною річчю, краса у мистецтві є прекрасним уявленням про речі*.

Геній — це *вроджена* здатність до досконалого художнього формування, що як така не піддається логічному обґрунтуванню, а отже, не може бути

передана іншим. Для генія властиво створювати те, чого навчитися не можна. Первинною ознакою *здібної* особи є *налаштованість до навчання*. Творчість без геніальності — це праця. Геніальність вимагає натхнення, а праця — дисципліни. Майстерність художніх зображень, властива генію, зумовлена *даною від природи* здатністю проникати в глибини життєвості явищ і досягати їх істинну сутність та відобразити її з особливою глибиною й переконливістю не лише тоді, коли йдеться про прекрасне у виявах життя, але і тоді, коли предметом зображення є низьке. Переконливе його художнє зображення здатне викликати естетичне задоволення. Однак низьке, що спричинює відразу, не може бути предметом мистецтва, оскільки знищує будь-яке естетичне задоволення. В основі діяльності генія, на підставі сказаного, поєднані в гармонійне ціле *свобідна “гра душевних сил” та особливі формуючі уміння*.

Дух в естетичному значенні — це, згідно з І. Кантом, особливий “оживлюючий принцип” в душі: це *уява* як продуктивна здатність пізнання. Їй властива виняткова здатність формувати нову — “*другу природу, з матеріалу, який дає йому дійсна природа*” [6, с. 1176]. Нагадаємо, що формуючою основою творчості постає *художня ідея*. Вона здобуває повноту життя завдяки адекватній життєвості образів, у які вклалася. Якісною ознакою специфічно художньої здатності, що її уособлює творчий суб'єкт, є здатність “зібрати” світ у художньо визначену *цілісність*. І. Кант наголошує, що “геніальність у творчості визначається оригінальністю ідеї”. Художній геній, згідно з І. Кантом, *концентрує* творчі можливості людської природи загалом у вільному застосуванні своєї пізнавальної здатності. Філософ наголошує, що *уява генія* не підпорядкована розсудку, не тлумачить понять, а *творить* їх.

В естетиці Ф. Шеллінга важливим аспектом розуміння природи художньої здатності є акцент на способі поєднання *уяви та фантазії*, а також співвідношенні між *розумом та інтелектуальним спогляданням*. В уяві “продукти” мистецтва зароджуються і формуються, а фантазія ніби “видобуває” їх звідти і оформляє у *цілісність*. Так само у розумі утворюються ідеї, а інтелектуальне споглядання надає їм образу. Отже, фантазія у мистецтві — це “інтелектуальне споглядання” [17, с. 95].

Розгорнутий аналіз художньої здатності та рівнів творчих умінь, а відтак і якісної визначеності їх наслідків містить естетика Г. Гегеля. Філософ диференціює поняття “художня здатність”, “талант”, “геніальність”. Загальними ознаками *художньої здатності* він називає: по-перше, фантазію, вирізняючи *творчу фантазію* від уяви як пасивного чинника свідомості; по-друге, *здатність (дар) схоплювати дійсність* та її форми до найменших; по-третє, *міцну пам'ять*, що стійко утримує сприйняті явища в їх реальному вигляді. Не менш важливими є і такі загальні творчі уміння, як здатність за зовнішніми виявами життєвих явищ досягати і розуміти їх *внутрішнє* життя. Це особливе знання характеру прояву “внутрішнього життя духу в реальному світі з тим, як воно просвічує через зовнішнє” [4, с. 292].

Важливими складовими художньої здатності є уміння митця *втїлити* творчий задум, “зібравши” у *цілісність* увесь досвід бачення, осмислення та

переживання дійсності. Необхідними передумовами ефективності процесу постають: по-перше, вміння сформулювати задум у цілісність змістом ідеї, що надає їм внутрішнього життя; по-друге, майстерність втілення задуму в мові того виду мистецтва, де він здобуде найбільш відповідну собі життєвість. Важливим організуючим началом творчого процесу є *почуття*, оскільки вони пронизують і одушевлюють собою твір як художнє ціле.

Філософ говорить про *продуктивну діяльність фантазії*, засобами якої художник виробляє реальний образ для розумного у собі й для себе змісту. Саме таку здатність він називає геніальністю і талантом. Особливістю *генія* є “всезагальна здатність до творення дійсно художніх творів”. *Універсальністю*, тобто *надзвичайно широкими* формуючими уміннями та їх *досконалістю*, геній різниться від *таланту*, якому властиво реалізувати себе в якійсь *конкретній сфері* художнього формування.

Полемізуючи з І. Кантом щодо особливих *вроджених* здібностей генія, Г. Гегель не заперечує, однак, що мистецтво потребує *специфічних задатків*, суттєвим аспектом яких є “природна обдарованість”. Вона пов’язана зі здатністю митця втілити свій зміст не в логічно-понятійних формах, а в деякому “чуттєвому матеріалі”. Саме у *способах формування* — вмінні надавати художнім образам життєвої повноти та довершеності — філософ бачить вроджену здатність як необхідну передумову власне художньої творчості. *Суб’єктивною* умовою розвитку природних задатків є внутрішня енергія, наполегливість, з якою суб’єкт розвиває і вправляє природну обдарованість. Водночас *специфічно художня* здатність сприймається “лише як дещо суб’єктивне, адже духовно виробляти може лише самосвідомий суб’єкт, що ставить собі за мету створення такого твору” [4, с. 294]. Особливістю генія Г. Гегель вважає також *легкість*, з якою він опановує внутрішній зміст, та зовнішню вправність у певних видах мистецтва. Організуючою силою для актуалізації художньої здатності та втілення творчого задуму в матеріалі мистецтва він називає *творче натхнення*. Воно завжди предметно визначене, тобто покликане до життя предметом, що збудив небайдужість і стійко утримує увагу на собі, живлячи собою формуючі уміння.

Цікаве розмежування здібності, таланту та геніальності у влучному образному порівнянні дає А. Шопенгауер. Він уподібнює митців до небесних тіл: здібних порівнює з метеоритами, талановитих — із планетами, а геніїв — із нерухомими зірками. Перші створюють швидкоплинний ефект і назавжди зникають; другі здатні до більш тривалого та стабільного існування і навіть блищать, але “запозиченим світлом”; і лише треті виблискують власним світлом і належать не якійсь одній системі, а всьому світові [18, с. 246].

Наприкінці ХІХ ст. на теорію художньої творчості впливає теорія психоаналізу З. Фрейда. Згідно з нею психічний апарат людини є енергетичною системою, основу динаміки якої становить конфлікт між свідомістю і безсвідомими потягами. Вчення З. Фрейда про психічні структури особистості неправомірно поширювало ідеї психоаналізу в сферу творчих здібностей людини. Застосовуючи поняття “сублімація”, тобто переключення частини

психічної енергії з низьких, соціально не сприйнятних потягів, на культурно сприйнятні, З. Фройд саме у цій царині бачить витoki художніх умінь. Позасвідомі душевні процеси він вважає першоосновою психічного життя людини. Витoki мистецтва він розглядає як наслідок потреби суб'єкта реалізувати “невдоволені бажання”. За допомогою фантазії митець прагне створити “штучний світ”, в якому реалізуються позасвідомі душевні потяги.

Попри критичність підходу естетичної теорії до ідей З. Фройда, зокрема щодо витоків та передумов художньої здатності, стала очевидною неможливість досліджувати проблеми художньої творчості без урахування особливостей психічного життя особистості. Зокрема, з певною корекцією дослідження природи художньої здатності одержують продовження у працях О. Ранка та К. Юнга (останній — засновник теорії “колективного безсвідомого”). У праці “Про відношення аналітичної психології до мистецтва” (лекції, прочитані у травні 1922 р. у Цюріху) К. Юнг критично оцінює теорію сублимації З. Фройда. Він звертає увагу на некоректність обґрунтування витоків мистецтва невротами, хоча психологічні умови, в яких формуються художні твори, приблизно ті самі, що і за невроту [20, с. 359]. Йдеться про ту *духовну напругу*, що її переживає поет, інтелектуал у творчому процесі та, зрештою, може переживати і будь-яка людина.

Важливу роль у поглибленні розуміння природи художньої здатності відіграє висунута К. Юнгом ідея “архетипу”. Психоаналітик розкриває художню здатність як складний синтез свідомого та безсвідомого у суб'єкті творчості. При цьому йдеться про два типи безсвідомого: *безсвідоме особистості* та *колективне безсвідоме*. Безсвідоме особистості характеризується як загальна сума психічних процесів та змістів, що здатні стати усвідомленими. *Колективне безсвідоме* — це специфічні “мнемонічні образи” (архетипи). На думку вченого, “вони успадковані в анатомічній структурі мозку”. К. Юнг характеризує їх як “деякі апріорні ідеї”. Вони виявляються лише у художньому матеріалі, що набув оформленості, як регулюючі принципи, що визначають цю форму. Художньо-творчий процес “полягає у безсвідомій адаптації архетипічного образу та його подальшій обробці й оформленні у завершений твір” [20, с. 377].

Щодо митців та творчих імпульсів, що стимулюють процес художнього формування, то їх К. Юнг поділяє на два типи: на інтровертів та екстравертів відповідно. За процесом та наслідками формування перший тип творчості (інтроверти) — це *свідоме* творення художнього “продукту”, ретельно сформованого і розробленого для досягнення певного ефекту. Другий тип творчості (екстраверти) має свої витoki у безсвідомій природі. Тому часто здається, що творчий процес відбувається без участі свідомості. Якщо наслідки першого типу формування не виходять за межі розуміння, а вкладаються у *звичне*, то наслідки другого — *надособистісні*. Вони розширяють наше сприймання до тих меж, яких досяг автор своїм твором. Зрештою, ми можемо констатувати, що у першому випадку йдеться про талант, а у другому — про геніальність. Щоправда, К. Юнг припускає можливість поєднання у суб'єкті обох типів,

але у різних видах творчості. Скажімо, Шіллер-поет — інтроверт, Шіллер — теоретик естетики — екстраверт.

Акцентуючи увагу на психологічних аспектах художньої творчості, І. Франко (“З секретів поетичної творчості”) характеризує формуючі уміння митців як наслідок здатності видобувати з глибин душі захований багатий досвід і надавати йому образного життя [16, с. 62—63].

Ідеї психології художньої творчості набули розвитку також у працях учених Харківського університету (Потебня, Овсянико-Куликовський). Виходячи з думки В. Гумбольдта про нерозривність мови і мислення, О. Потебня створює струнку теорію, в якій мовознавство пов’язане з поетичною теорією слова, теорією літератури та теорією мистецтва загалом. Факти мови та факти мистецтва постають у ній наслідком глибокої внутрішньої діяльності *розуму та душі*. Д. Овсянико-Куликовський, дослідивши зв’язок причин та наслідків духовної діяльності, розгортає проблему в суто психологічному напрямі. Він зосереджується на питаннях психології мови, думки і творчості, аналізуючи переважно творчість видатних художників і поетів. Предмет його дослідницької уваги — зв’язки *свідомості та безсвідомого* у духовних структурах людини, посередником яких є *слово*.

Підставою для розмежування понять “талант” та “геніальність” він вважає надто розвинуту *інтуїцію* генія [14, с. 350]. Характерні її ознаки: особлива якість безсвідомої сфери та її відношення до свідомості. Безсвідоме розуму вирізняється у генія не лише винятковим *багатством ідей*, а й *надзвичайною “працездатністю”*, спрямованою на творення загальних ідей. Йому властива також виняткова здатність сприймання і спостережливості: достатньо випадкового враження, щоб збудити живу роботу в глибинах безсвідомого. Вчений вважає, що безсвідоме постачає свідомості переважно *загальні ідеї*, категорії, форми мислення. Свідомість узагальнює явища дійсності або у загальних формах думки, що властиво для вченого та філософа, або образів — для митця. *Активність поєднувальних форм думки* характеризується як те, що зазвичай називають *“інтуїцією генія”*. Зокрема, цікавим є аналіз творчості та особистості М. Гоголя.

Отже, аналіз природи художньої здатності свідчить, що найбільш яскравим і безпосереднім виявом духовності людського життя є мистецтво. Формуючи ідеальні образи буття, воно надає йому естетичної визначеності. Художня здатність у її вищому розумінні — це концентрована у суб’єкті здатність створення досконалих художніх образів. Вона є специфічною творчою здатністю, що виявляється у суб’єкті як органічне поєднання свідомого та безсвідомого. Вони конкретизуються у формуючу єдність образної пам’яті, творчої уяви та фантазії, логічного мислення, інтуїції та художньо-формуючих умінь. Реальність та повнота життя творчого духу найяскравіше відображаються саме у художній творчості. Рівні художньої здатності в їх якісній результативності визначаються через поняття талант і геніальність. Оригінальність художніх ідей та неповторна досконалість їх утілення у мові мистецтва становить специфіку художнього генія. Свобода творчого самоздійснення особистості найбільш виразно виявляє себе у досконалих художніх творах.

15.3. Особистість митця

Утвердження цінності неповторного духовного світу творчої особистості — великий здобуток культури людства. У міфі про Орфея давні греки уславили художні вміння як вищу цінність. Навіть Аїд — неблаганний бог підземного царства — був розчулений співом Орфея та його грою на золотій арфі. Особлива влада митця над душами людей визнавалася як чарівна, навіть чаклунська. В. Даль визначає поняття “художник” як тотожне у народному розумінні слову “чаклун”, “чародій”. Україномовне поняття “митець” походить від слова “міт” (міф) і означає майстерність творення образу як предмета поклоніння, чарування. Щодо особистості митця віддавна склалася думка, що його вустами промовляють вищі сили — боги. Йому надана чарівна сила перетворювати людські страждання та біль на красу. Його серце повниться болем за світ, а з вуст злітають не крики чи стогін, а чарівні мелодії. В особі митця слухно вбачали генія, здатного творити світ більш досконалий, ніж він є насправді. Діячі доби Відродження, а згодом романтики вважали, що “митець має творити так, як Бог творив світ і навіть краще за нього” [9, с. 58].

Здатність творити досконалі образи зумовила особливе місце митця в досвіді людства. Давні греки прирівнювали його до героя. Щоправда, Платон не знаходить місця для художників у ідеальній державі (“Держава”) на тій підставі, що вони зображують мінливу красу реального світу, а не абсолютну красу ідей. Не знаходиться в ній місця і для поетів, навіть для Гомера, та музикантів тому, що вони виховують “ніжні почуття”. У часи раннього християнства праця художника була досить небезпечним заняттям, оскільки ідеологи християнства, воюючи з античною культурою, переслідували митців, що створювали статуї своїх богів. Так, Тертуліан, віддаючи належне майстерності скульпторів, застерігав від поклоніння статуям, які вони створюють [2, с. 173].

Художній талант постав в історії людства вирішальним чинником утвердження нового погляду на людину, що яскраво засвідчує епоха Відродження. З цього періоду цінність особи почала визначатися не за знатністю походження, родовитістю чи маєтностями, а за *творчими здібностями*. Можновладці, сильні світу цього усвідомлювали, що можуть залишити власний образ для майбутніх поколінь лише завдяки формуючим умінням митців. Це сприяло зміні погляду на призначення мистецтва та на особистість творців мистецьких шедеврів. Переконливим доказом такої зміни суспільної думки є, скажімо, епізод з біографії Тиціана. Уславлений італійський портретист, запрошений до іспанського королівського двору, писав портрет короля цієї країни Карла V. Під час роботи з рук художника випали пензлі. Нахилившись, король підняв їх з підлоги і подав Тиціану. У відповідь на обурений гомін придворної знаті з приводу нечуваного для королівської особи вчинку, король зауважив, що герцогів і графів він може зробити скільки завгодно. Тиціана ж не може зробити ніхто.

Митцям вибачали навіть нестриманість у поведінці при спілкуванні з високими особами. Скажімо, Папа Юлій II пристав до вимоги Мікеланджело, який заборонив будь-кому відвідувати Сикстинську Капелу до завершення роботи над фрескою “Страшний суд”. Коли ж Папа спробував порушити вимогу, художник застосував фізичну силу до священної особи, виштовхнувши його за плечі з Капели. Біографи великого Мікеланджело наводять багато епізодів його незалежної поведінки у спілкуванні зі сильними світу цього. Зазначимо, що ця незалежність зумовлена повагою до таланту в собі, який митець сприймає не як власність, а як дар, наданий йому для загального душевного добробуту людей. Цікаві думки Мікеланджело з цього приводу наведені Франсіско де Ольянда у праці “Чотири діалоги про живопис”. Великий Мікеланджело зокрема зауважує: “Видатні митці аж ніяк не через гонор недоступні, а... тому, що вони зустрічають лише небагатьох, котрі розуміються на мистецтві, або тому, що вони не хочуть пустопорожніми балачками відволікати увагу від тих високих думок, які постійно приходять до них, і не бажають бути втягнутими у дріб’язкові буденні інтереси” [11, т. 2, с. 194].

Масштабність духу талановитої особистості зумовлює специфіку її життєвості. У двовимірності людського життя — сфері реального та ідеального — життя звичайної людини зосереджене на реаліях повсякденності. Талановита особистість у реаліях життя почувається чужою і пристає до вимог необхідності вкрай складно. Справжня царина, де вона є дійсно свobodною, де обов’язок не є тягарем, а насолодою для неї — це творчість. Творчість — істинне життя тому, що дух прагне самоздійснення, а творчі уміння дають йому можливість реалізуватися з належною повнотою. Усі духовні структури суб’єкта цілеспрямовано взаємодіють, зосереджуючись на поглибленні та вдосконаленні образів, що постійно живуть в уяві і потребують матеріалізації у діяльності художнього формування. Творчий процес — це діяльність творення *нової* реальності, яка у свідомості митця набуває характеру необхідності, цілком зосереджуючи його на собі. Жодні труднощі не сприймаються як обтяжливі, адже їм супутня величезна духовна насолода від результату.

Якщо, звернувшись до ідей К. Юнга, проаналізувати два типи художньої здатності з огляду їх відношення до життя, стосунків зі світом та “відносин” зі своїм покликанням, то вибудовується така тенденція. Митець, що розсудком регулює творчий процес, корегує задум та засоби його досягнення, цілком вписується своїм баченням цінностей у реальності життя. Він бачить його принади не лише у творчості, а й поза нею. Його творчість *сприймається* оточенням, оскільки вона *зрозуміла*, не містить у собі нічого, що потребувало б особливого зосередження, роздумів, духовної напруги. А відтак, його винагороджують увагою, публіка прихильно ставиться до його особи. Не потерпає він і від матеріальних нестатків. Таких зазвичай називають улюбленицями долі.

Цінність творчості митців згаданого типу в тому, що вони укорінюють *наявний* досвід художнього осмислення життя у свідомості публіки, суспіль-

ства, закріплюють його цінність майстерністю художнього виконання вже апробованих тем, сюжетів, мотивів та естетично-художніх засобів їх втілення. Чим глибше проникає їх досвід у свідомість суспільства, тим більше він впливає на формування естетичних смаків, закріплюючи їх. Тобто, такі митці засвоюють і розгортають можливі межі естетичного досвіду свого часу, свого типу культури.

Якщо стосовно митців першого типу ми можемо говорити про *свідоме управління* творчим процесом, то у другому — митець ніби *підпорядковує себе* творчому процесу. Він *живе творчістю*. Це не образний вислів, а об'єктивна характеристика творчої особистості, талант якої настільки концентрований, а потреба творчості настільки нагальна, що поза нею вона не бачить сенсу життя. Як влучно зауважив Й. Гете, “творчість — це самообмеження”.

Особистість, що несе у собі величезне багатство образів, сповнених життєвої виразності та духовної глибини, неминуче відходить від буденності з її плинністю, випадковим перебігом подій, тобто всього, прямо не пов'язаного з творчістю. Образи живуть в її уяві настільки реально, сповнені такої виразної життєвості, що “мучать” митця собою, вимагаючи втілення у матеріалі мистецтва. До того ж вони настільки внутрішньо виразні, глибокі, що жодні повсякденні враження не можуть порівнятися з ними. “Вони виникли, ніби були вже завершеними для появи в світі, як Афіна Паллада, що вийшла з голови Зевса”, — образно характеризує цей процес К. Юнг. Процес творчості дає митцеві величезну духовну насолоду, адже образи “оволоділи” ним і ніби водять його рукою, так що він зі здивуванням дивиться на те, що виходить з-під його пера. (Для характеристики художньо-формуючого процесу К. Юнг звертається до літератури — прозової та поетичної, але така сама закономірність притаманна творчості генія у будь-якій сфері мистецтва). Відповідно жодна інша сфера самореалізації не сприймається митцем гідною уваги. Характерно, що поета, який творить у стані натхнення, називають *пророком*.

Геніальні митці своєю творчістю виходять за межі звичних уявлень про сенс досконалості, що склалися попередньою художньою традицією й усталилися як еталон краси. Генії торують нові шляхи розгортання духовного досвіду. Їх твори, будучи довершеними, надихаються не традицією, не звичними прийомами формування, а внутрішньою логікою розгортання художньої думки. Кожен твір уже в собі має свою форму, так що прагнення автора щось змінити у ньому виглядає штучним і зайвим. Видається, що процес має неконтрольований характер, адже “свідоме мислення стоїть осторонь, вражене цим феноменом, автора поглинає потік думок і образів, які він ніколи не мав наміру створювати і які за його доброї волі ніколи не могли б здобути існування” [20, с. 366].

Творчий імпульс, керуючи митцем, впливає у тому числі й на його характер, який, за визначенням К. Юнга, є “примхливий і свавільний”. Оскільки такі звинувачення звучать доволі часто, звернемося знову до думок Мікеланджело, який переконливо пояснює, чому митець не пристав до усталеного способу життя чи ціннісних уявлень, що вкорінені у середовищі: “Чи не відомо

вам, що існують науки, які цілком захоплюють людину, не залишаючи вільного місця для вашого дозвілля... я вважаю, що не є видатною людиною, яка догоджає дурням охочіше, ніж власному покликанню..." [11, т. 2, с. 195]. У словах геніального художника ми вбачаємо повагу до таланту в собі та усвідомлену *відповідальність* за нього.

Біографії видатних митців, спогади про них чи їх власні свідчення переконують у постійній зосередженості на творчості. Це сповнена відповідальності потреба повідомити людям те, що відкрилось митцеві, й зробити це так, щоб сказане було справді переконливим, а отже, поєднувало людей спільністю почувань та усвідомленням їх творчих можливостей. Митці відчують відповідальність перед суспільним цілим, тим загалом, у середовищі якого укорінені й задля якого прагнуть відкрити красу світу ідей у їх чуттєвому втіленні. Звернімось до творчості Великого Каменяра — Івана Франка, який бачив обов'язок перед своїм народом як *працю всього життя*, називаючи себе "робітником", а своє прагнення відкрити народу цінності гідного людини життя визначав як "почуття собачого обов'язку". Звідси, за його власним зізнанням, — "сверблячка до писання".

Масштабність творчих здобутків геніальних митців часто усвідомлюється лише з плином часу, коли людство доходить розуміння їх творчого доробку. Відтак, зроблене ними для людства засвідчується тим, що історичні епохи визначаються іменами геніїв мистецтва: епоха Фідія (період високої класики у Давній Греції), епоха Леонардо (період Високого Відродження в Італії), доба Гете (німецьке Просвітництво) тощо. І. Франко слушно зазначив щодо цінності мистецтва для людства: "Поет розширює зміст нашого "Я", зворушуючи його до більшої або меншої глибини" [16, с. 46]. Невизнаність генія сучасниками засвідчує, наскільки далеко він випередив свій час. Щоб зрозуміти, у чому причина такого неадекватного ставлення до геніальних митців, варто мати на увазі, що глибини духовного досвіду, вкладені ними у символічні образи (символи зв'язків, символи відносин тощо), — це образи-архетипи, повнота та глибина змісту яких стає зрозумілою лише з плином часу.

Отже, особистість митця концентрує в собі *універсальність* формуючих умінь людини, метою яких є досконалість у її чуттєвих виявах — у цілісній її життєвості. Діяльність митця — це свобода вияву творчого духу, що торує шлях до усвідомлення краси як вищої цінності суб'єктами спілкування з нею.

15.4. Митець і художня школа

Поняття "художня школа" з'явилося в естетичній теорії на означення закономірностей художнього формування образів усезагальної небайдужості, збереження та передачі його досвіду, виробленого певним історичним часом, національними та регіональними культурами. Художні школи — це творчі об'єднання однодумців, що надають уявленням про красу виразного образу в конкретних видах мистецтва. Цей досвід стає джерелом самоідентифікації

етносів, народів, історичних епох, культурних регіонів, зрештою, людства. Знаменно, що за всіх відмінностей певних засобів творення образності простежується *спільність* ціннісних уявлень людства про красу в їх суттєвому: вона постає як індивідуалізований у предметах небайдужості вияв досконалої життєвості в усьому її неповторному багатстві.

Художня школа у мистецтві є джерелом формування творчих умінь суб'єктів художньої діяльності. *Здібності* до художньої творчості — це вроджена здатність. Однак, формуючі уміння не виникають самі по собі. Вони формуються впродовж тривалої історії художнього розвитку, характеризуються поступовим якісним зростанням, так що людство концентрує цей досвід як загальний свій здобуток. Конкретизація досвіду, передання умінь для подальшого поглиблення виразності образної мови та її символічної навантаженості — це завдання *художніх шкіл*, подібно до того, як у науці розвиток і вдосконалення знань про світ можливі лише завдяки науковим школам. Вони зосереджуються на конкретній проблематиці певних сфер природничо-наукового чи гуманітарного знання.

Правомірно виділяти деякі важливі аспекти цінності художньої школи для розвитку мистецтва. По-перше, вона — незамінне джерело становлення *фахової майстерності* митця, оскільки дає знання технічних засобів творення образності у конкретному виді мистецтва, забезпечуючи належний її рівень, як першу і необхідну умову художньої діяльності. З цього приводу І. Кант зауважує: “Геній може дати лише багатий матеріал для творів високого мистецтва; образи його і форма вимагають *вихованого школою* таланту”. Без навичок “ремесла” художня діяльність як, зрештою, і будь-яка інша, не має змоги реалізувати природою закладені у суб'єкті здібності чи талант, не дозволяє виявити їх з належною повнотою. І. Кант наголошує, що правила мистецтву дає *геній*. Його ідеї народжують подібні ідеї у його учня, якщо він має відповідні здібності душі. “Взірці вишуканого мистецтва слугують тому єдиним засобом передання цих ідей нащадкам” [6, с. 1171—1172].

По-друге, художня школа виробляє *естетичні принципи* відбору явищ та їх відображення відповідно до розуміння сенсу і завдань мистецтва. Вони не довільні, а містять у собі досвід всезагального у розумінні краси як ідеї та способів її художнього втілення. Єдність естетичних принципів, вироблених художньою школою, засвідчує спорідненість ставлення митців до явищ: збіг ціннісних уявлень щодо сутності краси та засобів її художнього відображення. Йдеться не про тотожність бачення, а саме про *спорідненість*. Принцип суголосності становить підґрунтя існування художньої школи. Скажімо, класицизм як стиль, що почав формуватися в італійському мистецтві з другої половини XVI ст., набув теоретичного обґрунтування, сформувавшись у цілісну художню систему в Франції. Лише згодом він постав загальноєвропейським феноменом, виробивши *загальноестетичні* критерії бачення та відображення явищ. В основу його естетичних принципів, на відміну від ідеалу гармонійного образу світу та гармонійності світу людини, характерних для ренесансного мистецтва, покладено принцип *раціоналістичної* побудови ідеального образу досконалості.

Ідеї філософського раціоналізму були засадничими при формулюванні естетичних принципів мистецтва класицизму. Класицизм утверджувався в усіх європейських художніх академіях і реалізувався у живописному мистецтві таких майстрів, як Н. Пуссен, Ж.-Л. Давид (Франція), О. Іванов, К. Брюллов (Росія); у скульптурі — А. Канова (Італія), Б. Торвальдсен (Данія); в архітектурі — К. Шинкель (Німеччина), А. Вороніхін (Росія) тощо. Він знайшов відображення у поезії, драматургії, музиці тощо. До речі, саме на основі естетичного ідеалу класицизму сформувалися *національні музичні школи*, визначні представники яких: Ж. Люллі, К. Глюк (французька), Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен (віденська). Риси класицизму простежуються також в українській та російській музиці (Березовський, Бортнянський, Фомін та ін.). Художні академії європейських країн XVII — першої половини XIX ст. дотримуються естетичних принципів академічного мистецтва.

По-третє, художня школа забезпечує *традицію* досконалого володіння технікою певного виду мистецтва, художніми прийомами зображення та утримання ідеалу краси. Важливу роль в опануванні досягнень художньої школи відіграє моральний фактор: не зашкодити репутації школи, бути гідним її послідовником, а за можливості, перевершити здобутки попередників, примножуючи славу школи. Діяльність художніх шкіл забезпечує *безперервність* художнього розвитку. Без художньої школи жоден талановитий митець не може набути справжнього професіоналізму. Він приречений залишатися аматором. Ігнорування школи небезпечно тим, що гальмує загальний художній розвиток, не даючи змоги розгорнутися художнім талантам. Бути долученим до певної художньої школи — означає бути носієм культурної традиції й утверджувати її можливості власним талантом.

По-четверте, художня школа — це необхідна *початкова* сходинка до справжньої *свободи творчості* митця. Вона відкриває “секрети ремесла” та уміння бачити явища і формувати образи, укладаючи їх у твір як цілісне буття образів. Оволодівши майстерністю, долучившись до традицій школи, митець звільняється від залежності перед “технікою” творчого процесу. Перебуваючи на рівні особистісно-неповторного бачення предмета відображення та способів його художнього втілення, він розширює межі вже наявного досвіду, поглиблює та вдосконалює його. Тобто, творча свобода митця можлива лише як рух від загального (школа) до індивідуально-неповторного у творчому процесі.

Роль художньої школи у розвитку талантів геніально окреслила мовою поезії Леся Українка:

*...Кажда мертва форма,
яку я (учитель. — В. М.) викладаю перед ним,
присвоївшись йому, вмить оживає
і геній молодий в правдивій формі
шумує та іскриться самоцвітом... (“Оргія”).*

Генія *зсередини* спонукає на самоздійснення масштаб його творчих можливостей, хоча і він без художньої школи не зможе сповна розкритися різ-

нобічністю таланту. Можна твердити, що художня школа, об'єднуючи однодумців у поглядах на естетичну сутність та призначення мистецтва, сприяє творенню особливої *духовної атмосфери* налаштованості на служіння своєму покликанию, а відтак, і на славу своєї країни.

Першими мистецькими об'єднаннями за професійною ознакою були ремісничі цехи. Становлення професійного мистецтва, його видова спеціалізація розпочиналися саме у цехових об'єднаннях. Початки їх простежуються у Давньому Єгипті, Індії, Давній Греції, Римі, середньовічній Європі, зокрема в Україні. Цехові об'єднання приховували секрети ремесла, що однак не заважало розповсюдженню набутих знань та вмій. Відомо, наприклад, що у Київській Русі працювали архітектори та іконописці з Візантії, а у Володимиро-Суздальських землях — галицькі майстри. Аматорські вертепні вистави українських братчиків набули розповсюдження на теренах Московської держави. Поняття цехового об'єднання за таких умов означало, що художні ремесла об'єднувалися залежно від їх виду і розвивалися широким загальним майстрів, передаючись з покоління у покоління.

Починаючи з XVI ст., поряд з традиційними ремісничими цеховими школами, з'являються *художні школи* у власному сенсі слова: приватні навчальні заклади з вивчення мистецтв. У XVII—XVIII ст. створюються *художні академії*, що надають *професійну освіту* (Франція). Навички ремесла стають лише одним з компонентів опанування фахом. Водночас поширюються загальноосвітні знання, у тому числі знання законів мистецтва, естетичних принципів художнього зображення, закономірностей історичного розвитку мистецтва. Згодом за взірцем французької відкриваються численні академії при королівських дворах у Берліні, Лондоні, Відні та ін.

Найбільш загальне поняття мистецької школи — це *національна художня школа*. Воно не пов'язане з діяльністю конкретних художніх інституцій (академії мистецтв, мистецькі школи, художні майстерні тощо). Це художній доробок *усіх творчих сил нації* як певного духовного цілого. Назване поняття охоплює не якийсь певний вид мистецтва, а мистецтво в усіх його видах та жанрах. З огляду на художній процес як цілісність можна визначити, чим одна національна школа різниться від іншої. Отже, *національна художня школа* в її найбільш загальному тлумаченні — це явище синтезу художнього життя конкретної нації у властивих їй рисах, у наявній неповторності, що формувалася впродовж тривалого історичного періоду. Естетично цінне та своєрідне у доробку нації входить у світове мистецтво як здобуток саме даної національної культури. У цьому сенсі поняття “художня школа” певним чином споріднене з поняттям “національний стиль”. Школа конкретизує процес національного стилетворення, фіксує його риси як деякого духовного цілого. Національна художня школа творить цілісний образ часу та образ народу у властивій йому своєрідній життєвості.

Потреба творення національної художньої традиції усвідомлюється з достатньо давніх часів. Японський живописець Суkenобу (1671—1751) нарікав, що японські художники, навчаючись мистецтву малювання у китайських

майстрів, не вміють зобразити національне життя японців: "...Навіть коли вони зображують японця, все ж картина "відганяє" Китаєм, дух не вловлено" [11, т. 1, с. 127].

Світоглядні уявлення про духовні цінності та їх ідеальне буття у мистецтві відображаються в їх закономірностях також через художньо-естетичне поняття *канон* (від грец. *κανν* — правило, мірило). Хоча поняття канону та слідування його принципам склалося ще у країнах Давнього світу (Індія, Китай, Єгипет), цікаві його естетичні особливості характерні для доби християнського середньовіччя: візантійського та західноєвропейського. Характеризуючи канони візантійського іконописання (канон пропорцій, кольоровий канон), В. Бичков наголошує на підпорядкованості його законам творення образу архетипу (символи віри). "Якщо образ у цілому служив передусім для збудження психіки, то канон всередині нього був знаком архетипу, носієм переказу, і знаком не простим, але знаком-моделлю умоосяжного духовного світу..." [1, с. 149]. Тобто канон поставав як закон формування образу-архетипу — "неподібної подоби" і водночас виконував функцію художнього канону загалом. Інакше кажучи, канонізована образність — це всезагальна сутність у відповідному, максимально неіндивідуалізованому способі втілення. Митець утверджує тут не особистісне бачення життя, а *всезагальне* у досвіді відношення до всезагальних предметів небайдужості (символи віри).

В міру ускладнення художнього життя формується багатство естетичних принципів художнього відображення, а отже, змінюється поняття художньої школи. Крайньою стала позиція заперечення її цінності. Відомий французький художник Е. Делакруа у "Трактаті про живопис" пише: "...Слово школа нічого не означає. В мистецтві існує своя істина для кожного, хто пише, малює, творить будь-що у будь-якій галузі. Правда, яку я бачу в природі, не та правда, яку побачить інший художник, навіть мій учень. Тому не можна навчити почувати красу й істину; вислів: належить до школи — безглуздий" [11, т. 4, с. 135]. Заперечна позиція митця зумовлена зміною естетичного ідеалу епохи. Чільне місце у культурі романтизму посідає не спільність бачення і відображення, а індивідуальна неповторність *художньо досконалого* образу.

Однак, у подальшому ігнорування естетично-художніх принципів, якими озброювали художні школи, зокрема відмова від опанування технікою творення художнього образу, спричинило втрату художньої традиції. У свою чергу, це зумовило руйнацію національних художніх шкіл з властивою їм неповторністю національного образу світу. Ця закономірність — реальність мистецтва постмодерну.

Отже, художня школа — це явище закріплення неповторності власного образу народами та націями у формах неповторності й досконалості художньої образності мистецтва.

15.5. Митець і суспільство

Проблема ролі митця у суспільстві — це, з одного боку, проблема *творення* генієм повноти і цілісності образу національного буття; з іншого боку — проблема *усвідомлення* народом *власного образу* завдяки творам геніальних митців. Якщо звернутися до історії національних культур, то виявляється, що мистецтво в усі його періоди поставало ефективним формуючим чинником національного духу. *Народна художність* розгортала образ буття етносів на рівні практично-духовних здобутків і, відповідно, ціннісних уявлень про досконалість. Вони пов'язані з потребою виживання народу, самозбереження, творення злагоди з природним світом усередині суспільного цілого.

Професійне мистецтво геніальних представників народу концентрує зміст ціннісних уявлень, “збираючи” їх в образи краси, в яких відсвічує дух народу, його прагнення волі, його богатирські змагання з природними стихіями та соціальними негараздами. Саме воно творить розгорнуті у глибину характери народних героїв, моральність стосунків між людьми, так само, як і проблемність, що виникає у відносинах. Відомо, що грекам їх богів “створили” Гомер і Гесіод, а в поетичності їх образів втілена поетичність сприйняття світу цілим народом. Тут діє закон, свого часу влучно сформульований К. Марксом: “Предмет мистецтва — щось подібне відбувається з усяким іншим продуктом — створює публіку, яка розуміється на мистецтві й здатна насолоджуватися красою. Виробництво виробляє тому не лише предмет для суб'єкта, але і суб'єкт для предмета” [10, с. 718].

Духовність ставлення віруючих до християнських богів формували *митці середньовіччя*, що, як ми зазначали у попередніх параграфах, зумовлено розробкою іконописного канону образів віри. Завдяки світловій та кольоровій символіці, виразному моделюванню фігур формувалася культура відношення до символів віри. Символ слугував також “оболонкою” та надійним захистом “невимовної істини” від очей і слуху “першого ліпшого”, не гідного пізнання істини. Символ, що містить у собі “красу, приховану всередині”, дозволяє осягнути надсутнє, духовне світло [1, с. 124]. Як наголошував Псевдо-Діонісій — теоретик естетики християнства, ідеї якого формувалися під впливом візантійських живописців, необхідно *вчити людей* “баченню” символу. Цей приклад підтверджує, що символи віри засвоювалися християнським світом завдяки виробленим іконографічним символам зображень, що своєю художньою виразністю та змістовним навантаженням формували *культуру сприймання та переживання* внутрішньої глибини зображень.

Зауважимо, що суспільне життя, яке у добу Середньовіччя характеризується складною ієрархічною структурованістю, у християнській вірі мало ефективніший чинник демократизації. Вона, по-перше, проголошує рівність усіх перед Богом, тобто словесно-знакова наповненість образу віри та його живописно-символічна явленість *відкрита для всіх віруючих* і об'єктивно спрямована на об'єднання людей. Об'єктивною підставою їх споріднення є те,

що всі — “діти Бога”. По-друге, саме *митці* (будівничі, живописці, іконописці, переписувачі Святих книг, творці музики та її виконавці) створюють духовну атмосферу наповнення життя надбуденним смислом.

У візантійській естетиці на матеріалі літературних творів, живопису та архітектури починає активно розроблятися питання духовних чинників, здатних “*підносити душу*”. Збереглися твори візантійських учених-богословів, риторів, істориків, що фіксували й описували *психологічний вплив мистецтва* на свідомість суб’єкта сприймання. Вони вчать культурі чуттєвого переживання краси символів віри та заглибленню у зміст віри, яку уособлюють ці символи. Цим самим мистецтво реалізує потребу піднесення людини над одиничністю буття і надання йому всезагально цінного змісту, долучаючи до трансцендентного.

Творці художніх шедеврів, зазвичай вихідці з демократичних прошарків суспільства, вдало сполучають народне світовідношення до предметів віри та всезагальність досвіду творення її символів завдяки набутим знанням і передачі традиції. Тому вони постають активною силою об’єднання суспільства у певну духовно споріднену цілісність. Саме митці впродовж століть мали величезний авторитет у суспільстві. Принаймні, таким він був до останніх десятиліть ХХ ст., коли митці самі відмовилися від того, щоби виконувати цю благородну місію: живучи духом, творячи красу, об’єднувати навколо неї почуття і розум суспільства, а у нинішніх умовах — і глобалізоване людство.

На всіх етапах історичного розвитку мистецтва простежується його духовно-формулюючий вплив на суспільство. Леонардо да Вінчі у “Трактаті про живопис” міркує про важливість для митців формувати у глядача *відповідність* переживань змісту зображеного. Йдеться про важливість такої дії творів, зокрема історичних сюжетів, на почуття та свідомість, за якої вони “покликані спонукати глядачів, спостерігачів до тієї ж самої дії, як і та, заради якої цей історичний сюжет був зображений” [11, т. 2, с. 136]. Митець має *викликати* в душах сприймаючих той психічний стан, який зображений у творі. При цьому сила почуття має бути такою, що “*душі тих, хто спостерігає, мають привести члени їх тіла* (курсив авт. — В. М.) в такий рух, щоб здавалось, ніби вони самі беруть участь у тій же події, що представлена з допомогою фігур в історичному сюжеті. Якщо ж вони цього не роблять, то талант такого художника нікчемний” [11, т. 2, с. 136]. Ця думка актуальна у зв’язку з питанням можливості мистецтва впливати на духовні структури особистості: формувати адекватність реагування не лише на *художню виразність* творів, але і вчити настільки глибоко перейматися *змістом* зображеного, щоби почуття і розум могли жити ним.

Численні міркування геніального Леонардо про засоби творення митцем виразної довершеності живописних творів мають на меті формування у глядача глибинних психічних станів, викликаних їх сприйманням. Варто наголосити, що характер художніх зображень *не лише відображає* духовну атмосферу життя, але і *впливає на неї*, формуючи психічні структури людини. Скажімо, ідея непорушності часу, характерна для давньоєгипетського мистецтва,

що втілювало в художніх формах ідею вічності влади фараонів, відповідним чином формувала психічні структури людини того часу: налаштованість на бачення світу як незмінного, як вічно повторюваного. У міркуваннях Леонардо да Вінчі утверджується інша — *рухлива* парадигма життя. Мистецтво нового історичного часу формує образ світу як субстанцію, сповнену внутрішньої життєвості у багатстві її виявів. Розгортаючи невичерпне багатство форм життя, мистецтво Відродження зумовлює об'єктивний процес рознюансування духовних структур людини при сприйманні художнього зображення явищ світу. Тут же простежується ще одна особливість, на яку орієнтує суб'єкта мистецтво цієї епохи: акцент *на красі*, на виразній і багатій життєвості природного світу та виразній красі природних якостей людини та її духовній красі, тобто обертає інтерес людини *всередину себе* самої. На цій особливості необхідно акцентувати увагу саме тому, що *світоглядний переворот*, характерний для доби Відродження, здійснило, передусім, мистецтво і лише відтак його розширювали наукові знання, що також активно розвивалися, а закріпила, у вигляді світоглядної системи, філософія.

Не менш вагомим кроком у духовному поступі європейського суспільства був рух у напрямку *секуляризації* свідомості, функцію якої активно виконувала у масовій свідомості *література*. Твори У. фон Гуттена, Е. Роттердамського торували шлях до світоглядного плюралізму, відображаючи новий погляд на цінності віри. Особлива роль у цьому процесі належить Мартіну Лютеру. Талановитий літератор, освічена, ерудована особистість, що належала до вищих кіл духовенства, він став першим перекладачем Біблії на нову європейську мову, очоливши Реформаційний рух. Зрештою, цей вчинок започаткував процес розколу Католицької церкви і виникнення Протестантської церкви. Г. Гейне, аналізуючи історичний доробок М. Лютера у духовне звільнення європейських народів, зазначає, що великою мірою цьому сприяв *літературний талант* цього велетня волі й сили духу. Німецькомовним перекладом Біблії М. Лютер створив для свого народу єдину *літературну мову*, адже, як пише Г. Гейне, “я щиросердно визнаю, що не знаю, як постала та мова, що... досі панує в Німеччині, надаючи літературної єдності роздробленій політикою і релігією країні” [5, с. 72].

Не менш важливим у духовному доробку М. Лютера в розвиток німецької нації Г. Гейне вважає *секуляризацію свідомості* широких кіл німецького суспільства завдяки “лютеранській Біблії”. Тисячі її примірників, виготовлені юним на ті часи друкарством, не лише піднесли “лютеранську мову” до рангу загальної писемної. Щодо значення цього перекладу в духовному розвитку німецького народу Г. Гейне зауважує: “Усі вирази та звороти, що містяться у Лютеровій Біблії, — німецькі, і письменник може і нині (стаття написана Г. Гейне 1834 р. — *В. М.*) їх уживати, а що книга перебуває в руках найубогіших людей, то їм зовсім не потрібен якийсь особливий науковий посібник, щоб навчитися літературно висловлюватися” [5, с. 73]. Звернемо увагу на завершальну думку поета: Лютерів переклад Біблії він бачить джерелом *розвитку свідомості та культури* широких кіл німецького суспільства, у тому числі “найубогіших людей”.

Не менш вагомий доробок в осмислення закономірностей суспільного життя та розвиток ціннісних уявлень широких кіл суспільства характерний для митців доби Просвітництва. Провідними в цю добу постають два найбільш філософські види мистецтв: *література* і *театр*. Розгортання життєвих суперечностей, пронизуючи світ особистості, стає основним предметом художнього відображення у мистецтві. У повістях, романах, драмах цієї доби через долі героїв митці простежують закономірності вияву характерів у системі обставин та взаємодію випадковості й необхідності у діяльності й стосунках людей. Мету мистецтва просвітителі бачать у тому, щоб, апелюючи до *розумної природи людини*, сприяти становленню *розумності стосунків*. Водночас саме у художніх творах просвітителів (Вольтер, Дідро, Лессінг, Шіллер, Гете) глибоко осмислена суперечливість людської природи, в якій природність виявляє себе нерозумною, а розумність — жорстокою. Розмірковуючи над духовною ситуацією свого часу, над естетичними уподобаннями суспільства, Вольтер з гіркотою пише: “Натовп не шукає правильних, благородних, строгих красот... епічну поему читають менше, ніж непристойні епіграми... Кабінети оздоблюють позолотою і лаком, а шляхетною архітектурою нехтують, — тобто в усіх жанрах облудність бере гору над істинною гідністю” [3, с. 105].

Мистецтво просвітителів показало, що в світ увійшли чинники, які набули провідного значення у людському житті й перед якими слухні міркування щодо цінності моральних чеснот виявилися безсилими: це *багатство*, здобуте безвідносно до засобів. “Той, хто багатший, той сильніший, той, хто бідніший, той слабший”, — така логіка міркувань, характерна для “героя” буржуазії, що активно утверджується у житті європейського суспільства у XVII—XVIII ст. Мистецтво тим самим слугувало *розвитку свідомості* суспільства, формуючи розуміння складності людської природи та людських стосунків. Спрямовуючи свідомість людини всередину себе самої та відкриваючи закономірне у суспільних стосунках через безпосередні їх вияви у суб’єктах, митці формують усвідомлене ставлення до соціального життя.

Наголосимо ще на одній важливій особливості досвіду, що його уособлює творчість геніального митця: народ промовляє до світу досконалою мовою, народженою генієм. Тільки така мова та висловлений нею зміст досвіду цікаві людству: кожному без винятку народу і кожній особистості. Тому митці — це “речники” народу, єдина його ланка з людством. У середині свого народу вони — виразники його сумління і його таланту. В українській культурі такими “речниками” є його визначні митці: Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка. У творчості Т. Шевченка наріжною темою поетичної творчості є ідея волі. Воля усвідомлюється як рівна долі, адже досягає собою все життя людини. У відомому циклі “Думка” образ волі пов’язується з життям у рідному краю, тоді як життя на чужині — з неволею. Ідея свободи як ідеал людського життя — провідна тема соціально-філософської та художньої творчості І. Франка.

Особливе місце з-поміж геніїв національного мистецтва посідає постать великої Лесі. Її геній уособлює вищі духовні здобутки європейської культури.

Їй чужі етно-ментальна вузькість розуміння духовних цінностей та національно обмежені ідеї поділу суспільства на “еліту” і “маси”, згідно з якими “еліта” є “рятівником” мас. Вона стоїть на позиціях європейської особистості, що бачить у кожній людині рівного собі суб'єкта життєвості. Назване бачення, вкладене у геніальну довершеність поетичного мислення, відкриває безмежність духовного світу людської особистості та утверджує людину як вищу цінність життя.

Отже, митець у суспільному житті постає особистістю, якій належить особлива місія. Він покликаний формувати свідомість кожної людини, апелюючи до її розуму та почуттів. Духовний досвід, сконцентрований в особливій художньо переконливій формі у творах мистецтва, сприяє проникненню його у свідомість та глибини людської душі. Цінність мистецтва також у специфічному змісті досвіду: це внутрішнє життя людини, її почуття і переживання, роздуми над життям, що відкриваються для безпосереднього спілкування з ними кожного суб'єкта художнього сприймання. Лише мистецтво створює такі можливості, а отже, лише воно, завдяки генію митців, дає можливість творчого розгортання внутрішнього світу кожного суб'єкта спілкування.

Список літератури

1. Бычков В. Византийская эстетика. — М.: Искусство, 1977.
2. Бычков В. Эстетика поздней античности. — М.: Наука, 1981.
3. Вольтер. Эстетика. — М.: Искусство, 1974.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969. — Т. 1.
5. Гейне Г. Про художню творчість. — К.: Мистецтво, 1988.
6. Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Основы метафизики нравственности. — М.: Мысль, 1999.
7. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. — К.: Либідь, 2002.
8. Лосев А. Дерзание духа. — М.: Политиздат, 1988.
9. Лосев А. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978.
10. Маркс К. Вступ з економічних рукописів 1857—1858 рр. // К. Маркс, Ф. Енгельс. Твори: У 30 т. — К.: Держполітвидав, 1963. — Т. 12.
11. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. — М.: Искусство, 1965—1970.
12. Мислителі німецького романтизму / Упор. Л. Рудницький та О. Фешовець. — Івано-Франківськ, 2003.
13. Ницше Ф. Веселая наука // Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1.
14. Овсянко-Куликовский Д. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Худ. лит., 1989. — Т. 1.
15. Флоренский П. Иконостас. — М.: АСТ, 2000.
16. Франко І. Я. З секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 31.

17. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.
18. Шопенгауэр А. Афоризмы и максимы. — Л.: ИЛУ, 1991.
19. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3.
20. Юнг К. Избранное. — Мн.: Попурри, 1998.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте зв'язок художнього задуму та етапи його реалізації у творчому процесі.
2. Визначте відмінності практичного і художнього формування з огляду їх кінцевої мети та призначення.
3. Розкрийте зв'язок потреби митця надати твору внутрішньо довершеного життя з рівнем його художніх умінь.
4. Охарактеризуйте чотири типи художнього формування.
5. Визначте природу художньо-формуючої здатності.
6. Поясніть, чому процес художнього формування є діяльністю творення людством власного образу?
7. Розкрийте основні відмінності таланту та генія, визначені німецькою класичною естетикою.
8. Розкрийте духовні чинники формуючої здатності генія.
9. Проаналізуйте концепцію К. Юнга щодо психічних підстав художньої творчості у контексті поняття "архетип".
10. Розкрийте історію уявлень людства про роль митця у житті суспільства.
11. Розкрийте відмінне у ставленні таланту та генія до свого покликання.
12. Визначте роль мистецьких шкіл у розвитку національних художніх талантів.
13. Розкрийте місце і роль митця у розвитку суспільних уявлень про цінності життя.

Тема 16

ЗАКОНОМІРНОСТІ ІСТОРИЧНОГО ЖИТТЯ МИСТЕЦТВА

16.1. *Методологія аналізу історії мистецтва*

16.2. *Художні стилі — найзагальніше поняття системи “мистецтво”*

16.3. *Художні напрями та течії: закономірності становлення та вияву*

16.4. *Методи у мистецтві. Реалізм як художній метод*

16.5. *Поняття прогресу мистецтва*

16.1. Методологія аналізу історії мистецтва

Поняття “історичне життя мистецтва” відображає найзагальніші закономірності розгортання багатства духовного досвіду людства у специфічних, цілісних, художньо-образних формах. Відмінності, спричинені зміною ціннісних уявлень про світ у поступі історії, зумовлюють відмінності у предметі відображення та способах закріплення його мовою мистецтва. При цьому мова мистецтва як засіб творення цілісного, художньо переконливого образу реальності є діалектичною єдністю сталого та змінного в ній. У сутнісних ознаках вона залишається незмінною, засвідчуючи, що мистецтво — *особливий тип* духовного досвіду в *особливому художньо-образному способі* його втілення. Водночас, у міру поглиблення досвіду відношення до зовнішнього світу та зростання багатства духовного світу людини поглиблюється предмет мистецтва та вдосконалюється його художня мова.

Поступ мистецтва засвідчують такі закономірності його історичного життя. По-перше, в міру поглиблення досвіду небайдужого ставлення до світу, вдосконалення знань про нього та творчих взаємодій з ним розгортається та ускладнюється образ його ідеальної життєвості в мистецтві. По-друге, індивідуалізація духовного досвіду зумовлює зростання психологізму творчості, проникнення у глибинність переживань, у внутрішні конфлікти у світі суб'єкта життєвості. По-третє, відбувається розширення засобів художнього відображення предметів небайдужості завдяки вдосконаленню мови мистецтва, його видової та жанрової різноманітності. По-четверте, всередині естетичного образу світу, в який вкладається певна історична епоха, виробляються свої засоби вираження, що утворюють неповторний естетично-художній образ часу. По-п'яте, національний образ світу, що відкривається своєю неповторністю

в художній мові мистецтва, визначає багатство естетично-художнього досвіду людства як сукупного цілого.

Підходи до осмислення закономірностей художньої творчості вперше сформулював Арістотель, визначивши способи відображення світу митцем з допомогою поняття “мімесіс” (наслідування). Інтерес до осмислення закономірностей історичного життя мистецтва особливо загострюється у науці з XVIII ст. Завдяки розвитку історичних досліджень суспільного життя історичний вимір здобуває також мистецтво. Це час усвідомлення процесів руйнування стильової єдності мистецтва попередніх епох і прагнення розкрити тенденції його подальшого розвитку. Особливий інтерес до цієї проблеми характерний для німецької філософії доби Просвітництва (Вінкельман; Гердер; Шіллер). І. Вінкельман у праці “Історія мистецтва давнини” (1764) прагне дослідити походження, розвиток, зміну, занепад мистецтва та різні стилі народів, епох і художників. Важливим є доробок визначного німецького естетика та теоретика мовознавства В. Гумбольдта; представників німецького романтизму Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля, А. Шлегеля, Новалиса. Дослідження історичного життя мистецтва розпочинається з ідей Й. Гете, що визначив закономірне у його розвитку з допомогою диференціації понять “стиль” та “манера”.

Аналіз історії мистецтва показав, що немає народів, які не мали б мистецтва. З’ясувалося також, що мистецтво як *продукт історичного життя* людства характеризується внутрішньою рухливістю: змінюється його мова у пряму вдосконалення та поглиблення художньої виразності, повноти та переконливості зображень тощо. Й. Гердер у праці “Ідеї до філософії історії людства” показав об’єктивні передумови становлення мистецтва, зміст духовного досвіду, закріпленій у ньому, своєрідність художньої мови різних історичних епох та різних культурних регіонів. Спираючись на відомий на той час достатньо багатий матеріал історії людства, філософ привносить в естетику *дух історизму*. Він доводить, що мистецтво виникло і розвинулось уже на ранніх етапах життя народів (наївні культури) як необхідне джерело самоусвідомлення та закріплення досвіду відносин зі світом. Учений слушно наголошує, що людина не є незалежною субстанцією, а пов’язана з усіма природними стихіями, що впливають на її свідомість, розуміння краси та доцільності природних форм, спричиняють потребу їх увічнення (утримання свідомістю їх виразного життя). “Людина — це гармонія... жива самість, на яку впливає гармонія всіх оточуючих сил”, — зазначає філософ [5, с. 176]. Й. Гердер наголошує, що всі художні уміння людини склалися у процесі активної взаємодії народів з природним світом, а творчий характер цих взаємодій став джерелом удосконалення людської природи: становлення людини як мислячої й творчої сили. Особливе місце у цьому процесі посіла *мова* та закріплення творчих умінь у художньому формуванні. Людину філософ характеризує як “творця форм”. Слух та зір визначаються як “найбільш благородні органи почуттів”.

Художні уміння Й. Гердер пов’язує не лише зі здатністю продукувати форми (тобто наслідування), але також зі здатністю *бачити ціле і одухотво-*

ривати зображення: “Статуї древніх покажуть нам, що пропорцію, чи симетрію, як називали вони це явище, вони бачили не лише у розмірах членів тіла, але і в їх гармонійному поєднанні, що відповідає душі цілого... У кожній фігурі живе геній конкретного індивіда, і він обіймає усе тіло своїм диханням, ніби тіло — лише оболонка духу...” [5, с. 186]. Отже, художність має свої закономірності як об’єктивно визначений тип духовного досвіду. В мистецтві, на думку вченого, найбільш яскраво виявляються глибини народного характеру. Зокрема, важливими у цьому сенсі є міфологія, музика, пісенна творчість (Й. Гердеру належить поняття “народна пісня”). Вчений показав відмінності літератури як мистецтва, що базується на умовних знаках (символічна природа мови), порівняно з живописом, знаки якого взяті безпосередньо з природи. Він дослідив також історію розвитку мистецтва у різних культурних регіонах, вбачаючи його витoki, так само, як і витoki наукових знань, у Азії та Єгипті, що збігається зі сучасними теоріями генези художності.

Ідею систематизації мистецтва з огляду особливостей художнього бачення світу та своєрідності образної мови подає Й. Гете у літературних творах та статтях з історії естетики (“Просте наслідування природи, манера, стиль”, “Про правду і правдоподібність у мистецтві”, “Шекспір і немає йому кінця” та ін.). Він акцентує увагу не лише на історичності мистецтва як духовного феномену, але виявляє *сутність* його історичного життя, застосовуючи поняття “манера” та “стиль”. Уточнюється зміст духовного досвіду, закріпленого у них. *Манера* розглядається як втілення своєрідною художньою мовою, *знайденою митцем*, його вражень про явища, що глибоко зворушили душу. *Стиль* характеризується як явище творення *загальної* мови мистецтва завдяки більш точному пізнанню властивостей речей та вмінню передавати їх виразні вияви і стани, тобто найбільш *характерне* у них. *Стиль* Й. Гете характеризує як “вищу сходинку, якої мистецтво може досягнути, — сходинку, рівну вищим людським зусиллям” [9, с. 85—86].

Видове багатство мистецтва він вважає здобутком історії, у поступі якої ускладнюється художня мова, а також відбувається синтез мистецтв. Як яскравий приклад такого синтезу Й. Гете наводить оперу. Попри умовність художньої мови опера має “внутрішню правду”, що впливає з послідовності твору. Майже афористично звучить вислів: “Досконалий твір мистецтва є продукт людського духу”. Історичність художніх форм Й. Гете пов’язує з особливостями відношення до світу народів у різні періоди їх життя. Мистецтво найбільш яскраво відображає своєрідність різних етапів історії народу. Стала класичною така думка: “Всі епохи, що рухаються назад і охоплені розпадом, сповнені суб’єктивізму, натомість усі епохи, що крокують уперед, мають об’єктивне спрямування. Наш теперішній час реакційний, тому що він суб’єктивний. Ви бачите це не лише в поезії, але також у живопису та багато у чому іншому” [9, с. 107]. Погодьмося, що вона актуальна і нині, особливо коли порівняти сучасне та високо розвинуте в історичному минулому європейське мистецтво.

В. Гумбольдт під впливом ідей Й. Гердера та Й. Гете досліджує мистецтво як явище реалізації ідеалу в конкретній, у тому числі *національній* формі

(“Естетичні досвіди”). Вчений доводить, що *дух* народу відображається у *творчій природі його мови* та в *образній природі мистецтва*. Тим самим він торує шлях до розуміння стилевих відмінностей *національного мистецтва*. Для осмислення історичної своєрідності мистецтва, зокрема національних художніх стилів, В. Гумбольдт аналізує відмінності *епічною поезією* та *романною формою* творчості. При цьому виявляється якісна відмінність *змісту* мистецтва та художніх *засобів* його втілення: в *епічній поезії* розгортається багатство *зовнішнього світу*, повнота життя у його виразній, чуттєво даній життєвості. Навпаки, *романна* форма зосереджена на розробці *внутрішнього світу* героїв [9, с. 143—144]. Це *типологічні* характеристики історичних форм мистецтва.

У процесі дослідження його історії естетична теорія віднаходить два важливі чинники, що дозволяють простежувати закономірності художнього розвитку. По-перше, це особливості *відношення ідеї та форми* у творах мистецтва; по-друге, *відношення об'єктивного і суб'єктивного* у його змісті.

Естетична теорія просвітницького реалізму та романтизму виявляє діалектичний зв'язок двох типів відношення реальності та ідеалу, що обґрунтують поняття *методу* в мистецтві. Перший тип, визначений у працях Й. Гете, розкриває *способи* художнього зображення. А саме: відношення ідеалу та реальності у формах *піднесення* чуттєво сприйманої дійсності до рівня ідеалу шляхом творення нової, надприродної, ідеальної реальності, що об'єднана *логікою* досконалого *художнього формування*. Й. Гете формулює поняття *класичного реалізму* як художнього методу.

Ф. Шіллер (“Про наївну та сентиментальну поезію”) розкриває закономірності історичного життя мистецтва щодо *предмета* художнього зображення. На основі порівняння поезії Давнього світу, зокрема античної та Нового часу, він виявляє, що митці Давнього світу прагнули *найбільш повно* передати *дійсність* образною мовою мистецтва. Таку поезію Ф. Шіллер визначає за допомогою поняття *“наївна”*. Інший тип — це *“сентиментальна”* поезія. Предметом її є відображення безпосереднього *враження* від предметів, якими надихалися почуття. Це мистецтво дає *безпосереднє* зображення *ідеалу*. Зауважимо, що позиція В. Гумбольдта перегукується з ідеями Ф. Шіллера.

Ф. Шлегель простежує закономірності розвитку мистецтва через його *видові* особливості. *Романтичну поезію* він вважає важливим особливим здобутком мистецтва, прирівнюючи її до *епосу* за можливостями відображення епохи. При цьому, на відміну від інших мистецтв, які, на думку філософа, вже вичерпали себе, романтична поезія перебуває у *“постійному становленні”*, адже це свобідна творчість художнього генія [11, с. 173]. У праці “Епохи світової поезії” Ф. Шлегель виходить з позицій *порівняльного аналізу* мистецтва різних історичних епох, починаючи від античності й до творчості великого Й. Гете. Близькі ідеї висловлює А. Шлегель (“Читання про драматичну літературу та мистецтво”). Він характеризує художній поступ людства на основі аналізу нової та давньої поезії й мистецтва загалом. Порівнюючи античне (класичне) та сучасне йому (романтичне) мистецтво, філософ наголошує

на своєрідності кожного, зумовленого духом часу. Ці відмінності вибудовуються так: “внутрішній характер усього античного мистецтва і поезії *пластичний*, сучасного ж — *живописний*” [11, с. 214]. Віддаючи належне досконалості *античного* мистецтва, що відображає гармонію всіх природних і душевних сил народу, А. Шлегель змушений констатувати, що антична культура не змогла піднятися вище “просвітленої та облагородженої *чуттєвості*”. Він наголошує, що пластична образність античного мистецтва породжена духом свого часу і не може бути механічно перенесена в інший історичний час, в інший зміст культури, зрештою, в інші географічні та кліматичні умови.

Романтичне мистецтво, наголошує вчений, виростає на ідеалі християнства, який протиставляє земне і небесне, минуле і вічне, “перетворюючи життя на нічний світ тіней”. Порівнюючи два типи ідеалу, філософ говорить про грецький ідеал людяності як гармонійну врівноваженість усіх сил, тобто про “природну гармонію”. Новітній час дійшов усвідомлення недосяжності такого ідеалу. “Звідси прагнення поезії змирити, злити разом ці два світи — духовний і чуттєвий, між якими ми коливаємося” [11, с. 219]. Наведена думка плідна щодо розуміння підстав заміни естетичного мислення та художнього втілення його мовою мистецтва. А. Шлегель доводить, що художній образ світу як духовна цілісність народжений *духом свого часу*. Останній є синтезом усіх відносин конкретних народів зі світом у певні історичні епохи. Щодо *художньої образності* ця своєрідність простежена на основі порівняння давньогрецького та романтичного мистецтв. Відтак, у грецькому мистецтві й поезії наявна початкова неусвідомлена *єдність форми і змісту*. Новітня поезія, що залишається відданою своєму роздвоєному духу, прагне до тісного *взаємопроникнення* обох протилежностей.

Характеристика двох типів духовного досвіду, що зумовлюють два *типи естетичного ідеалу* та реалізуються в якісній відмінності художньої образності класичного та романтичного типів мистецтва, слугує *методологічною основою* для аналізу закономірностей художнього розвитку: всіх видів та жанрів мистецтва.

У постромантичній естетиці урізноманітнюються підходи до виявлення багатства історичного життя мистецтва. Відповідно розширюється понятійний апарат науки, покликаний досягнути його. Поряд з поняттями “*стиль*” та “*манера*” застосовуються поняття “*напрямок*”, “*течія*”, “*метод*”. Виявляється, що змістовне їх наповнення різне у різні історичні епохи, оскільки зумовлене відмінностями духовного досвіду. Вони досягають видове та жанрове багатство мистецтва, специфіку відношення ідеалу і реальності у різних його видах, своєрідність образної мови, а також діалектичну єдність закономірного, типового та індивідуально-неповторного як на рівні окремого твору мистецтва, так і на рівні цілих історичних епох, зрештою історії мистецтва як сукупного духовного здобутку людства.

16.2. Художні стилі — найзагальніше поняття системи “мистецтво”

Об’єктивна діалектика саморозвитку суспільства у багатстві тенденцій духовного життя знаходить всебічне відображення у системі понять: “стиль”, “напря́м”, “течі́я”, “метод”, “манера”.

Сучасна естетична теорія за вихідне обирає поняття “напря́м”, вбачаючи у ньому ефективний засіб систематизації мистецтва. Воно здатне розкрити діалектику типового та індивідуального, всезагального та особливого переважно у мистецтві Нового часу — період, коли індивідуалізація духовного досвіду людства надзвичайно поглиблюється, створюючи багатство напрямів, течій, стильових манер у різних видах мистецтва. Дослідження проблеми відбувається переважно на матеріалі літератури.

Якщо розглядати закономірності художнього розвитку впродовж його тривалої історії, то більш плідним є підхід, запропонований свого часу Г. Гегелем. Для *систематизації* закономірностей історичного життя мистецтва Г. Гегель застосовує поняття *стиль*. *Стиль як категорія художньої творчості* відображає внутрішню єдність образної системи та засобів художнього вираження, породжених художньою ідеєю і практикою її чуттєвого втілення у матеріалі мистецтва. Г. Гегель доводить, що стиль у мистецтві — це “об’ємне” поняття. Воно охоплює специфіку мистецтва як чуттєвого втілення ідеї, тобто сутнісну його ознаку. Поняття “стиль” можна поширити також на певні *закони художнього зображення*, що випливають з природи того виду мистецтва, в якому подається зображення. Скажімо, у музиці є церковний і оперний стилі, у живопису — стиль історичних картин і жанрових творів тощо. Поняття “стиль” осягає також *тип* художнього мислення.

Система понять, що відображає історичне життя суспільства, втілена у мові мистецтва, почала складатися у XVIII ст. Щоправда, поняття “стиль” відоме в європейській культурі ще з часів античності. Спочатку воно вживалось у суто філологічному значенні — для пояснення особливостей побудови речень при мовленні та писанні. У цьому сенсі воно було укорінене у поетиках та риториках античності й середньовіччя. Мета стилю полягала у дотриманні належних фразеологічних зворотів та лексики залежно від виду словесності (античне вчення про три стилі зберігалось до доби класицизму). І. Вінкельман застосував його у більш широкому сенсі: для означення закономірностей художнього розвитку загалом. Ф. Шіллер (“Прекрасне в мистецтві”), йдучи за Вінкельманом, пов’язує красу художності з наявністю *стилю*, тобто розглядає стиль як *тип* художньої творчості. Цим поняттям осягаються особливості художньої мови, виражальних засобів, зумовлених матеріалом мистецтва та предметом зображення. На противагу суб’єктивізму митця (манері) *стиль* розглядається як найвища незалежність зображення від усіх суб’єктивних і об’єктивно-випадкових визначень [22, с. 57—58].

Романтики свідомо прагнуть створити стильову єдність мистецтва, спираючись, з одного боку, на досвід *класичної Греції*, а з іншого — на *народне мистецтво*. В їх творчості стиль усвідомлюється як основа художності. Стиль пов'язується з індивідуальною творчістю митця, але таким індивідуальним у ній, у якому втілена співпричетність митця безконечному, божественному. В поетах романтики бачать пророків, що віщують звільнення людства від гнітючої реальності шляхом творення “поетичного світу” (Новаліс, Шлегель).

Г. Гегель відкриває *закономірне* у розвитку мистецтва на основі *стильової єдності* його видів. Він розглядає стиль як художність зображення, що відповідає *природі зображеного* та *природі певного виду мистецтва*. Поняття стилю у цьому значенні протиставляється манері. На думку філософа, *манера* виникає завдяки тому, що митець виходить з власних забаганок, замість того, щоб дотримуватись законів художнього формування. Спираючись на історію художнього розвитку людства, він об'єднує все багатство *мистецтва* у певну систему творення художніх форм. Відтак, їх стильові риси вкладаються у *символічну, класичну, романтичну* форми [4, т. 2, с. 7—10].

У подальшому саме на основі ідей Г. Гегеля дослідження закономірностей художнього розвитку здійснюється також відомими мистецтвознавцями (А. Ригль “Виникнення мистецтва бароко в Римі”; Г. Вельфлін “Ренесанс і бароко”, “Основні поняття історії мистецтва. Проблема еволюції стилю у новому мистецтві”; В. Вейдле “Вмирання мистецтва” та ін.). У праці “Ренесанс і бароко” Г. Вельфлін аналізує стилі епох як історико-типологічні утворення, що послідовно змінюють одне одного. В. Вейдле пов'язує особливо *плідні періоди* художнього розвитку суспільства зі стильовою єдністю мистецтва. Витоки спільного у художньому формуванні він бачить у “психології епохи”. Д. Ліхачов конкретизує цю ідею, вважаючи, що поняття “стилі епох” характеризує ті періоди художнього розвитку, коли ще немає окремих напрямів у мистецтві та індивідуальних стилів художників, тобто стилі формуються на основі художніх канонів [12, с. 166]. Український дослідник Д. Наливайко характеризує стиль як універсальну категорію художньої творчості, наголошуючи, що це не власне форма, не синтез форм, а “формоутворююче начало, що пронизує структуру твору” [16, с. 26]. М. Каган наголошує на *об'єктивній визначеності* естетично-художніх якостей стилю: він зумовлений певним змістом, але сам є якістю форми, законом її будови [10, с. 727].

Всеохопність мистецтва поняттям “стиль” виявляє себе на декількох рівнях: по-перше, на рівні історичного життя мистецтва (Великі стилі); по-друге, на рівні національної своєрідності художнього життя; по-третє, на рівні стильових особливостей художніх напрямів та течій; по-четверте, на рівні індивідуальних художніх стилів. Зрештою, можна говорити про стиль окремого літературного твору.

Великі стилі у мистецтві. Стиль як структурна єдність образної системи та способів художнього зображення, застосований для характеристики своєрідності мистецтва *історичних епох*, визначається поняттям *Великі стилі*. *Цілісність життя історичних епох*, зосереджених навколо символів

всезагальної небайдужості, є *основою* творення Великих стилів. У символічній образності мистецтва Великих стилів віддзеркалюється *найсуттєвіше* у духовному досвіді, тобто те, “що саме свідомість уважала абсолютним” (Г. Гегель). Оскільки зміст досвіду втілюється у символах всезагальної небайдужості, вони містять у собі принцип свого формування.

З огляду на закономірності художнього формотворення історію людства можна поділити на три *етапи*. Історично найбільш ранній і найбільш тривалий — етап *синкретичної художності*. Він розпочався близько 10 тис. років до н. е. і тривав до III—II тис. до н. е. у районах Північної Африки, Малої Азії, Індії, Китаю, Причорномор'я (райони найбільш раннього розвитку культури). *Елементи художності* на цьому етапі не відокремлені від практичного життєтворення і не набули специфічного виду діяльності, яким є мистецтво. Характерним для цього етапу є проникнення елементів образності у різні види практичної діяльності. Це явище символізації змісту діяльності та її наслідків, період *міфосвідомості з елементами художності*.

Другий етап в історії художності — *епоха власне художнього розвитку*. Історичний час її — від становлення перших держав (III—II тис. до н. е.) до кінця XIX ст. Це епоха, в яку художність досягає *вершин* свого розквіту, вирізняється багатством видів, жанрів, стильовим розмаїттям, різноманітністю течій, напрямів, методів. Мистецтво трактується у цей період як провідний вид духовного досвіду, воно закріплює знання, практичні уміння, уявлення про світ у цілісній, чуттєво сприйманій формі. Художність розвивається у межах Великих стилів. Згідно з характеристикою Г. Гегеля, це символічна, класична, романтична *форми мистецтва*. Мистецтво в межах цього етапу визначається як *провідна* форма суспільної свідомості, під впливом якої перебувають усі інші (релігійна, моральна, філософська, політична тощо).

Третій етап — це етап *постхудожності*. Він розпочинається наприкінці XIX ст. і характеризується руйнуванням цілісності образу світу, втратою духовної визначеності змісту та художньо-образної мови мистецтва, домінуванням суб'єктивізму стильових манер. Тобто втрачається сутнісна визначеність мистецтва як певного типу духовного досвіду, втіленого в особливу, цілісну, художньо-образну мову. Відтак, мистецтво втрачає своє значення виразника та формуючої сили духовного досвіду суспільства й окремої особистості. Пізнавальні функції від мистецтва переходять до науки. Зникає зв'язок мистецтва з практичним формотворенням. (Його місце посідає естетичне формування: конструювання предметних форм). Мистецтво втрачає також зв'язок із мораллю, оскільки духовне життя особистості перестає бути основним предметом художньої творчості. Духовність, що в усі часи історичного розквіту була основним змістом мистецтва, замінює розважальність як таку. Вона апелює не до почуттів, а до емоційної сфери суб'єкта, адже не містить потреби осмислюючого переживання предмета небайдужості. У цей період мистецтво остаточно втрачає свою сутнісну визначеність — художньо-образну природу.

Як уже зазначалось, найбільш плідним етапом історії художнього розвитку людства є епоха Великих стилів, що вкладалися у три основні художні

форми: *символічне* (мистецтво ранніх цивілізацій Близького Сходу); *класичне* (Давньогрецьке та Давньоримське мистецтво); *романтичне* (мистецтво європейських країн від доби Середньовіччя до XIX ст. включно). *Стилетворювальними* чинниками у них є *своєрідність зв'язку ідеї* (зміст мистецтва) та *форми* (чуттєво-образне втілення ідеї). Це проблема внутрішньої доцільності форми, що організує розгортання ідеї твору в усій її життєвій повноті. Художня форма покликана розкрити духовність змісту, його виразну внутрішню життєвість — доцільність саме такого способу його художнього буття. З огляду на сказане *художня форма — основний елемент творення стилю*. Вона є стійким утворенням, що осягає собою дух часу, атмосферу історичних епох, закріплюючи повторюване у художніх образах. Амплітуда розгортання форми у межах стилю відбувається переважно у напрямі між більш досконалим і менш досконалим, тобто має місце проблема *рівня майстерності*, а не способу бачення.

Своєрідність форми зумовлена своїм часом: стилем життя епохи. Скажімо, висока антична трагедія в особі її визначних представників Есхіла, Софокла, Еврипіда відображає розуміння греками людини як “смертного бога”. Міщанська драма XVIII ст. передає не лише демократизацію життя, але і звуження масштабу людського характеру. Конфлікт набуває локального змісту, пов'язуючись з повсякденним перебігом подій. Внутрішній світ особи-міщанина протилежний високим духовним пориванням, героїчному та трагічному пафосу, що характерні для античного героя.

Духовною основою творення стилю є *всезагальна надособистісна ідея*. Завдяки естетичній визначеності свого вияву вона укладається в цілісні *образи-символи*. Це ідея, що здатна набути життєвої повноти, втілившись у виразні, чуттєво сприймані, художньо досконалі способи вияву. Внутрішня цілісність художності у добу Великих стилів зумовлена цілісністю світобачення на ґрунті міфології (у межах символічної та класичної форм мистецтва) і релігії (романтична форма мистецтва). Образ світу та людського буття у них “заданий” — визначений змістом віри. Тому Великі стилі — це культурні твори, що є наслідком емоційно-небайдужого, естетично визначеного відношення великих людських спільнот до всезагальних образів небайдужості (боги міфології та боги монотеїстичних релігій). Дійсність постає у них не стільки предметом логічного пізнання та рефлексії (форми відношення, що відчужують предмет небайдужості від чуттєвої повноти його буття), скільки предметом *почуттів*.

Характер зображень, що “заданий” міфом або релігійним канонам, зумовлює *канонічність* художньої форми. Зусилля митця спрямовуються на творення образу, узгодженого зі взірцем. Канон як естетичний спосіб художнього формотворення є органічним для Великих стилів. Він покликаний утверджувати “вічний” характер надособистісних ідей, що живлять дух спільноти. Формотворення у межах канону залишає незмінною духовну сутність образу. Урізноманітнення здійснюється переважно завдяки окремим деталям, що поглиблюють нюанси відношення, не змінюючи їх сутності. Образи, в які

вкладені символи віри, усвідомлюються як натхненні вищими силами, підказані ними.

Великі стилі — цілісна система, здатна до *саморозвитку*. Г. Гегель розкриває закономірний характер розвитку стилів на основі діалектичного зв'язку ідеї та образу, виявляючи *три типи* відношення між ідеєю та її формотворенням. У *символічному мистецтві ідея* ще не набула *змістовної визначеності у собі самій*. Її абстрактність зумовлює *випадковість* образності художньої мови. Яскравим її прикладом є мистецтво Давнього Єгипту. Скажімо, фігури сфінксів (істота з тілом лева і головою людини), постаючи уособленням царської влади, яскраво засвідчують умовність такого символу, абстрактність форми втілення ідеї.

Друга форма — *класичний* художній стиль — усуває умовність символічної образності. Йому властива *відповідність ідеї* та способу її художнього втілення, а саме: ідея досконалості набуває виразного, визначеного життя у *людському образі*. Він є *найбільш відповідним* змісту ідеї. На цій підставі Г. Гегель слушно зауважує, що саме класичне мистецтво створює завершений ідеал і дає змогу споглядати його як здійснений. Таким є *давньогрецьке* мистецтво. У ньому ідея здобуває форму природного буття *індивідуальної духовності* [4, т. 1, с. 84]. Це герої трагедій Есхіла, Софокла, Еврипіда; герої скульптурних творів Поліклета, Фідія, Праксителя, Агесандра. У грецькій скульптурі доби класики людське тіло в його одухотвореності — вияв усеосяжності людського духу: він обіймає й *організує матерію* людського життя.

Третя форма — *романтичний* художній стиль — пориває з властивою класичному мистецтву *єдністю ідеї* та її *чуттєвого втілення* в образній мові. Нагадаємо, що у *класичній* формі мистецтва духовне і чуттєве буття постають як ідеальна *відповідність* одне одному. Саме таке бачення зазнає заперечення у романтичній формі мистецтва. Воно виявляє новий тип *невідповідності* художньої ідеї та її чуттєвого втілення. Дух розгортається у ньому як *нескінченна суб'єктивність* ідеї, що не може адекватно втілитися доти, доки *тілесна форма* є єдино визначеним способом її буття. Романтичному стилю властиве *самосвідоме* внутрішнє життя. На відміну від характерних для попередніх типів мистецтва *чуттєвих уявлень* про форми буття духу, романтичне мистецтво заглиблюється у *внутрішнє духовне життя* і робить його своїм *матеріалом* і своїм *змістом*. Романтична форма мистецтва постає найбільш розгорнутим і піднесеним виявом життєвості духу в його невичерпному багатстві. Ця форма характерна тим, що предмет мистецтва становить “свобідна конкретна духовність”. Вона має слугувати предметом для “внутрішнього духовного ока”. Тобто життєвість духу має вкладатися у форму, яка осягає багатство нюансів його вияву [4, т. 1, с. 86].

Отже, діалектика саморозвитку трьох Великих стилів характеризується тим, що художній рух здійснюється через *заперечення заперечення*: заперечення попередніх форм, як таких, що вичерпали себе, для розгортання нового рівня повноти втілення ідеї в образній мові мистецтва. Якщо для символічного мистецтва характерна *незнайденість* образу для втілення ідеї внаслідок

недосконалості самої ідеї, то для класичного мистецтва властива *єдність* ідеї та її чуттєвого втілення в образній мові мистецтва. Ідея духовності набуває тут адекватного чуттєвого втілення у досконалому образі людини у вигляді *одухотвореної тілесності*. Вичерпаність останньої народжує новий рівень діалектичного зв'язку ідеї та образу в романтичному мистецтві. Тут *ідея як дух* (всезагальна сутність) виявляє себе реальним буттям у повноті його *в душевному житті*, здатному до розгортання всередині себе самого і з себе самого. Кожен з названих Великих стилів реалізує повноту своєї ідеї у певному виді мистецтва: у символічній формі — це архітектура; у класичній — скульптура, у романтичній — живопис, музика та поезія.

Кожна з названих історичних форм художності *всередині себе* проходить *три основні етапи*, набуваючи естетично визначених якостей. По-перше, становлення ідеї та форми; по-друге, віднайденість найбільш відповідної образної мови, здатної розгорнути ідею у можливій повноті її життєвості; по-третє, вичерпаність можливостей подальшого розгортання духу в художній мові мистецтва внаслідок смислової вичерпаності самого духу. *Загальним законом історичного життя мистецтва є художньо прекрасне*, що постає *духовністю*, яка *здобула чуттєві форми* свого втілення.

Зупинимось на деяких більш конкретних виявах діалектики ідеї й образу, що характерні для Великих стилів. У *символічному* мистецтві, найбільш яскраве уособлення якого — єгипетське, майже кожна форма символічна. Яскраве її втілення — піраміди — величезні кристали, всередині яких — “внутрішнє ядро” — фігура фараона (піраміда захищає її, виокремлюючи з природності як такої). Більш розвиненою є символіка скульптурних зображень. Колоси Мемнона — масивні скульптурні зображення, нерозгорнутість внутрішнього світу яких виявляє себе не лише у статиці фігур, але і у відсутності будь-якого душевного поруху у виразі облич. Символіка єгипетського мистецтва має таємничий характер, що яскраво виражено в фігурі сфінкса. Г. Гегель зазначає, що образ сфінкса — це “символ самого символізму” [4, т. 2, с. 71]. Людський дух тут прагне вирватися з тваринної міцності тіла, але не досягає бажаної мети.

Класичний стиль сформувався на ґрунті ідеї всезагальності суспільних інтересів та внутрішньої свободи особи давньогрецького суспільства. Відповідність усезагального та особливого у духовному досвіді була підставою гармонійного світосприймання. Гармонійність світобачення простежується в усіх творах, де свобода усвідомлена і набула визначеності щодо своєї сутності. Ідеал класичного мистецтва постає як найвищий вияв краси у формі *пластичної індивідуальності*, духовно визначеної й багатой. Грецький народ “усвідомив у особі богів у чуттєвій, споглядальній, уявній формі свій дух і дав цим богам з допомогою мистецтва існування, цілком співмірне істинному змісту”, — зазначає Г. Гегель [4, т. 2, с. 149]. Це дух, що здобув істинну форму свого буття. *Внутрішній рух* в образі *відсутній*, а отже, відсутній і рух художніх форм, що набули завершеного змістовного наповнення. Саме тому грецька релігія, за Г. Гегелем, — це “релігія самого мистецтва”.

Зростає домінування *ідеї над образом у романтичному* мистецтві зумовлює особливості його стильового розвитку. *Краса* у добу Середньовіччя уявляється *духовною субстанцією*, сутність якої не пізнавана. У предметності вона виявляється лише як відбиток вищої божественної краси. У різних видах мистецтва відбувається конкретизація вищої божественної краси. Відповідно, розгортання її образу має декілька рівнів. *Перший* — це укорінення духу в масивних *архітектурних формах* готичних соборів (XII—XV ст.). У стильових рисах архітектури наявна пряма форма творення образу духовної піднесеності: у вигляді спрямованості готичної споруди на вертикаль. У багатстві її декору відтворюється багатство нюансів почуттів. Вони зумовлені переживаннями власної гріховності, недосконалості, що сповна відкривається людині перед образом абсолютної досконалості боголюдини. *Другий* рівень — це вияв духовності у чуттєво даних *живописних зображеннях* (XIII—XVI ст.). Саме у романтичному мистецтві дух постає в образі єдиного Бога, єдиного духу, як абсолютна суб'єктивність. Якби вона не набула чуттєво сприйманого образу, вона була б доступною лише мисленню. Завдяки чуттєвому втіленню абсолютна у *людському образі* цінність здобуває дійсний *окремий суб'єкт* з його внутрішньою життєвістю. У його внутрішньому світі набувають життя вічні моменти абсолютної істини, що є дійсною саме як *дух*. Ідея духовності, покладена в основу живописного мистецтва, зосереджує його на розкритті багатства духовного світу людини. Особа у неповторності її образу постає основним предметом живопису, розгортаючись невичерпним багатством виявів життєвості духу. Мистецтво Відродження — період найвищого розквіту живопису (фрескового, станкового) з огляду величі, титанізму образів (твори Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Тиціана, Дюрера та ін.).

Третій рівень — це явлення духу в розвинутій *музичній мові* (XVII—XIX ст.). Тут він усе виразніше панує над “матерією” образу. Самоствердження духу як гармонізуючої сили світу здійснюється на цьому етапі засобами ритму, мелодії, гармонії. Музика як мистецтво не лише за змістом, але і за формою має *суб'єктивне* як таке. Звук як об'єктивний спосіб існування музики покликаний відтворювати не предметність, як, скажімо, живопис, а *світ людських почуттів*. Музика — це *спосіб*, у який розгортаються найпотаємніші прояви самобуття духу в ідеальній його самоорганізації у суб'єкті. Своєрідність музики як духовного феномену полягає в тому, що вона здатна *стихійно почувань* перетворити на гармонійні *почуття*, завдяки мелодійній, ритмічно організованій мові звуків. Музика — це душа, що звучить, одухотворюючи звуки, вкладаючи їх у вільну узгоджену єдність, завдяки чому вони набувають духовної наповненості. Подібно до архітектури музика бере свої форми не з природного світу, а з “духовного вимислу”.

З одного боку, музика підпорядкована гармонійним законам звуку, що базується на кількісних відношеннях, а з іншого — завдяки їх розробці та повторюваності такту і ритму вона утворює закономірні й симетричні форми. Загалом же музиці властиве більш вільне розгортання духу через світ гармонійно організованих музичних звуків, ніж, скажімо, це дозволяє скульпту-

ра або живопис. У названому аспекті до музичного мистецтва близька поезія, матеріалом якої також є звуки.

Четвертий рівень романтичного мистецтва — *романтична поезія* (вкладається у ті самі історичні межі, що і романтична музика). Її матеріал — *поетичне слово*. Подібно до музики, що розгортає дух у символічних формах закономірно організованих звуків, утворюючи “душу звуків”, мова поезії суто *символічна*. Предмет поезії — внутрішнє життя духу, зверненого до себе самого. У царині внутрішнього життя у формах уяви, споглядання, почуттів поезія створює широкий об’єктивний світ у єдності подій, настроїв, роздумів тощо. Предметом поезії є *духовність як така*, тобто життя духу самоцінне у собі. У поезії *духовні форми*, тобто внутрішнє уявлення і споглядання, утворюють *матеріал* художнього формування, тоді як, скажімо, у скульптурі — це мармур чи бронза, у живопису — фарби, у музиці — звуки тощо. Універсальність поетичної мови визначена можливостями різних *родів* поезії у їх *жанрі, багатстві*.

Отже, у романтичному художньому стилі, як і у більш ранніх Великих стилях мистецтва наявна *внутрішня субординація* видів. Вона відображає загальну тенденцію художнього розвитку в історичному поступі, а саме: все глибше розгортання духовного начала з огляду його змістовної глибини та одухотвореності форми.

Національний художній стиль — особливий вид стилетворення. Великі стилі до певної міри пов’язані з національним стилем. Це поняття осягає собою і конкретизує своєрідність духовного досвіду окремих народів та культур. Багатством, різноманітністю та неповторністю національних стилів і створюється розмаїття художньої культури людства. Початки становлення національних стилів — це період формування *етнічних* культур. Народи Давнього світу, в яких становлення державності спиралося на релігію та мистецтво, створили Великі стилі, що збігалися з поняттям “національний стиль” (Давній Єгипет, Давня Греція, Китай та ін.). У інших народів, у яких процес художнього формотворення не наклався на міцні засади державності, стиль не набув яскраво визначених рис, оскільки не мав можливості розгорнутися на декількох рівнях духовного досвіду і закріпитися у багатстві художніх форм. Тим не менше, кожна етнонаціональна культура має свої індивідуально-неповторні риси духовного досвіду, що закріплюються у мові мистецтва, утворюючи *національний художній стиль*.

Етнонаціональні стилі мають біля своїх витоків *духовні засади* практичного життєтворення етносів. Вони відображають своєрідність практичного та духовного досвіду стосунків з природою, стосунків усередині спільнот, своєрідність вірувань, обрядів, традицій тощо. Етнонаціональний стиль виявляє себе в усіх видах формотворення, а не лише в художньому формуванні як такому. Етнонаціональний стиль — це спосіб і можливість укласти всі практичні та духовні здобутки народу, “закодувавши” їх символічною художньою мовою у системі *образів-архетипів*. Потаємний їх смисл зрозумілий лише носіям цього типу досвіду і слугує виявом їх духовної спорідненості. Для окремого індивіда він

є вагомим чинником ідентифікації себе з ментальним цілим. Відтак, кожен народ входить у культуру людства своїм *неповторним образом світу*. Етнонаціональний стиль — це початкова (вихідна) форма індивідуалізації образу світу — на рівні етносу як духовно недиференційованого цілого.

Подальший рівень індивідуалізації — це творчість митців з їх *неповторним* художньо-образним мисленням, а відтак, індивідуальним художнім стилем. У їх творчості також наявні риси ціннісних уявлень національно-ментального образу світу. Неповторність естетичного образу народу, нації закріплюються у творчості геніальних митців, які “збирають” ментальний досвід у естетично визначену цілісність і надають йому художньо довершеного способу втілення мовою мистецтва. Поняття “національний стиль” не тотожне поняттю “народне мистецтво”. У сучасній естетичній теорії поняття “народне мистецтво” вживається для означення “залишкових” форм художності (фольклор, декоративно-прикладна творчість), на відміну від розвинутих форм професійного мистецтва. Національний стиль — поняття, що обіймає все багатство художніх явищ як народного, так і професійного мистецтва. *Основою* стильової єдності є народне мистецтво, народні форми художності.

Народна художність базується на міфопоетичному світобаченні. Їй властивий синкретизм форм та повторюваність мотивів. Об’єктивна визначеність їх — у своєрідності практичного досвіду. Тут же закладено підґрунтя неповторності. Скажімо, для народів північних широт білий колір є символом світла, чистоти, небесних сил. Символом злих сил є чорний колір. Для египтян чорний колір, навпаки, уособлює сили добра, адже асоціюється з кольором родючого намуту з річки Ніл, а отже, добробуту і життя.

Насичення життя символічною художньо-образною мовою — спосіб створити психічно зручні умови виживання та розгортання відношень зі зовнішнім світом і упорядкування психічних структур (організацію їх) змістом досвіду всередині соціального цілого. Внутрішня спорідненість суб’єктів досвіду виражає себе у мові характером звукоутворення, ладово-інтонаційним строем у музиці, пластикою рухів у танці тощо. Етнонаціональний духовний досвід задає людині ритм життєвих процесів з перших днів народження. Він визначає спосіб реагування на явища навколишнього світу.

Отже, національний стиль — це *естетична категорія*, що відображає духовно-формуєчі засади народного життя, укладені в чуттєво сприймані предметно-образні форми, що набувають художньої довершеності у творчості професійних митців. Професійне мистецтво і народна художність співвідносяться як особливе і загальне. У народній художності (саме художності, а не лише у народному мистецтві) у згорнутому вигляді наявні духовні джерела творчості професійних митців. У професійній художній діяльності етнічна художність розгортається імпліцитно наявним у ній багатством форм образності. У сталості форм народної художності відображається життєво важлива закономірність: закріплення дістають досвідні знання та художні вміння, що визначилися як *доцільні* щодо якості та *досконалі* щодо форми.

Індивідуальний художній стиль. Стильове багатство мистецтва та його індивідуальна своєрідність визначаються як духовний здобуток людства, передусім, європейського, починаючи з епохи Нового часу. Його становлення — тривалий процес, що заявляє про себе вже у добу Відродження. На становлення стильового багатства мистецтва у межах конкретних історичних епох впливала низка чинників. Зокрема інтерес до мистецтва заможних кіл суспільства та їх смаки певним чином позначилися на художній творчості. З іншого боку, і це був вирішальний чинник, творча особистість, роль та авторитет якої у суспільстві значно зростають, починає усвідомлювати важливість свого таланту, а відтак, цінність власних творчих умінь. Геніальні митці долають художні канони, розгортаючись у творчості багатством тем, ідей та мистецької майстерності.

Творчий пошук окремого митця визнається і заохочується суспільством. Розширюється також тематика художньої творчості. Якщо у добу Середньовіччя мистецтво переважно обслуговує потреби релігійного культу, то у добу Відродження воно набуває *світського* характеру. Навіть у творах, призначених для культових потреб, домінуючими стають світські мотиви. Скажімо, у фресковому живопису визначного італійця Джотто (початок XIV ст.) характерною стає тривимірність зображення простору, наявність пластичної й колористичної гармонії. Його творчість руйнує середньовічний художній канон та візантійсько-італійську традицію. У його творчості художні завдання набувають самоцінного значення. Яскравим прикладом такої гармонії є зокрема падуанський цикл “Оплакування Христа”.

У творчості видатних митців Відродження релігійно-міфологічна тематика стає предметом культурної трансформації. Це додання середньовічного канонічного живопису індивідуальним художнім стилем (італійські, а згодом німецькі, іспанські митці тощо). З другої третини XVI ст. домінуючою сферою творчого інтересу стає неповторний духовний світ особистості, що зумовлює розквіт портретного мистецтва та спричиняє “осучаснення” традиційних міфологічних і релігійних сюжетів, зокрема щодо надання їм життєвої повноти.

В естетичній теорії проблема *індивідуалізації* художньої творчості набуває актуальності з XIX ст., зумовлена розпадом Великих стилів та урізноманітненням *індивідуальних художніх стилів* і манер. Осмислюючи підстави стильового багатства творчості, дослідники виявляють таку закономірність: сутність зображеного має розкривати не лише змістовна тканина твору, але і способи художнього формування. Тобто, логіка внутрішнього життя зображень має вкладатися у зручні форми та способи життєвості. Цю ідею добре окреслив відомий французький художник М.-Ж. Латур (XVIII ст.). Утверджуючи об’єктивні підстави індивідуалізації художнього стилю, він пише: “...Як би я хотів, щоб у картинах манера і живописні прийоми були настільки ж різні, наскільки різні зображені предмети у самій природі; так само я хотів би, щоб наші поети урізноманітнювали свій стиль відповідно до персонажів: піднесений, схвильований вірш — для Гераклів, високопарний — для героїв, величний — для великих людей, настрашуючий — для злодіїв, м’який,

плавний, легкий, ніжний — відповідно до названих жіночих характерів” [14, с. 338]. Отже, М.-К. Латур викладає цілу програму урізноманітнення стильової манери кожного живописця та кожного художнього твору. Послугуватися мовою предмета зображення — вимога мистецтва Нового часу. Вона зумовлена інтересом до об’єктивних якостей явищ та зрослим інтересом мистецтва, зокрема живопису, до натурфілософії та природничих наук.

На іншому аспекті цієї проблеми наголошує Г. Гегель: істинну об’єктивність мистецтва він бачить не у предметності світу, а у *суб’єктивності митця*, що є посередником між дійсністю і естетичним виявленням законів життєвості явищ. Наведені думки не суперечать одна одній. Г. Гегель показав, що неповторність творчої індивідуальності митця виявляє себе у здатності укласти всезагальні закони життєвості явищ світу в індивідуальну неповторність їх втілення в образній мові мистецтва.

Обґрунтування митцями естетичних програм щодо мети художнього відображення, а відтак і підстав стилетворення актуалізуються з другої половини ХІХ ст. У цей період зростає невідповідність задекларованих ідей художності мистецтва, художньої правди, виразності художніх форм і глибинності змісту творів, з одного боку, та реальною художньою практикою — з іншого. Скажімо, французький живописець А. Дерен, презентуючи свою художню програму, наголошує на важливості віднайдення художніх засобів, що надають твору внутрішньої доцільності. Виразно звучать його думки: “Єдино правильний стиль — той, що змушує забути використані прийоми, котрий є таким доречним, що його не помічаєш... Хороший той стиль, котрий поглинається виразністю” [14, т. 5, ч. 1, с. 279]. Як негативне явище у стилетворенні він вважає “маскування банальності під оригінальність”. Водночас постійна зміна художніх течій (пуантилізм, фовізм, кубізм та ін.), у яких працює А. Дерен, засвідчує, що він не в змозі знайти індивідуальний художній стиль.

На початку ХХ ст. виявляє себе інша тенденція у мистецтві: заперечення стилю, відмова від чуттєвої даності образів, тобто *заперечення образності* художньої мови. Такі естетичні принципи декларує кубізм (засновник П. Пікассо, 1908 р.). Критикуючи естетичні позиції та стильові риси кубізму, відомий французький скульптор А. Майоль пише: “Кубісти запевняють, що вони прагнуть мистецтва, очищеного від чуттєвості... Що за маячня! Мистецтво — сама чуттєвість” [14, т. 5, ч. 1, с. 374].

Тип художньої індивідуалізації визначається характером епохи, змістом її естетичного ідеалу. Скажімо, своєрідним є вияв індивідуального начала добра в добу середніх віків. Аналізуючи скульптури Реймського собору, М. Алпатов наголошує, що, з одного боку, в їхніх обличчях виражена глибина переживань та індивідуальна неповторність рис. Однак, попри все розмаїття їх станів, усі зображення позначені “імперсональною виразністю”. Поглиблене душевне життя не розкриває їх особистості, не долучає їх до реального світу. Навпаки, воно втягує їх у трансцендентну спрямованість, якою просякнутий увесь собор. Тобто, зв’язок між фігурами має не безпосередній

життєвий зміст, а перебуває “за межами безпосередньо чуттєвих сприймань” [1, с. 80].

У подальшому розвитку історії явище індивідуалізації виявляє себе у формах суб'єктивізації духовного досвіду. В ньому поширюються тенденції протиставлення індивідуального загальному, аж до ігнорування духовних надбань людства (моральних, естетично-художніх). Уже герої В. Шекспіра опиняються з-поміж безлічі випадкових відносин і умов, у межах яких можна чинити так чи інакше. Тому *конфлікт*, передумовою якого є зовнішні умови, по суті, зосереджується *на характері героя*. Індивіди, охоплені пристрасстю, діють згідно зі своїм характером не з огляду виправданості його цілей, а тому, що “вони є те, що вони є” [4, т. 3, с. 604].

Об'єктивність у цьому контексті означає *здатність митця* віднаходити внутрішню логіку розвитку духовних явищ та надавати їм виразних форм життєвості. Тобто, митець не себе висуває й утверджує у зображенні, а говорить “мовою предмета небайдужості”, надаючи зручних, органічних йому форм явлення. При цьому індивідуальність митця не губиться. Навпаки, предмет відкривається своїми якостями саме йому, його небайдужому ставленню. Отже, у мистецтві з боку *предмета відображення* явище індивідуалізації виявляє себе у неповторності способу розгортання його якостей. З боку *митця* — у наданні форми, що найбільш яскраво виражає неповторну життєвість предмета як він відкрився митцеві. *Індивідуальному стилю*, як і мистецтву загалом, властива підпорядкованість усіх елементів твору логіці *художнього цілого*. *Стиль* — це “деякий закон”, який об'єднує елементи, надає цілому його цілісності, робить необхідним саме такі деталі стильової системи [20, с. 34]. Тому слухним є визначення *стилю* як “втільнення єдності й цілісності всіх компонентів змістовної форми твору” [21, с. 9].

Отже, в умовах індивідуалізації духовного досвіду досконалість можлива не лише як виразні вияви життя, але й як явище естетичної *здатності митця* “зібрати” дійсність у цілісну, виразну життєвість і подати її у межах художнього цілого — конкретного твору мистецтва. *Формуюча сила таланту* є при цьому *джерелом цілісності життя та його художньої досконалості*. Тому мистецтво стає духовною реальністю, що орієнтується на ідеал і формує свідомість загалу, не даючи загубитися образу досконалості. Кожному дійсно великому митцеві властива стильова неповторність творчості. Причому вона простежується навіть тоді, коли предмет зображення вимагає “говорити його мовою”. Скажімо, виражена стильова неповторність вирізняє твори В. Шекспіра і М. Сервантеса; Й. Гете і Ф. Шіллера; О. Бальзака і Г. Флобера; Ф. Достоєвського і Л. Толстого; І. Франка і Лесі Українки.

Складність процесу творення образу цілісності у художньому формуванні виявляє себе у зрослому *суб'єктивізмі* творчості, що характерний для мистецтва модернізму, а надто постмодернізму. Останній свідчить про себе *деформацією* образу, втратою художності мови, а відтак втратою духовної сутності творчості. Руйнація естетичної виразності природних форм, втрата рис духовності людських відносин — не лише вияв творчого безсилля митця. Це

реальність стосунків, у яких втрачено духовні начала, а формалізовані їх вияви постають єдиною істиною життя. Світ утратив для митців багатство барв своєї життєвості й постає у новітній час лише як деяка формальна конструкція, зазвичай позбавлена внутрішньої логіки та випадкова щодо форм свого існування загалом. Суб'єктивізм у формах профанації художності є виявом загальної духовної кризи сучасного людства.

16.3. Художні напрями та течії: закономірності становлення та вияву

Змістовне нашарування різних типів досвіду, зокрема в європейській культурі Нового часу, зумовило багатство підходів до художнього відображення дійсності. Для осмислення закономірностей художнього процесу, що вкладається у межі поняття “романтичний тип творчості”, естетична теорія виробила низку понять. Поряд із поняттям “стиль”, що набуває зростаючої індивідуалізації, формуються поняття “напрямок”, “течія”, “метод”. Для розуміння багатоплановості художнього життя необхідно визначити зміст та обсяг кожного з понять та внутрішню логіку їх взаємодій.

В естетичній теорії існують різні підходи до розуміння понять “напрямок” і “течія” та відношення між ними. Часом вони розглядаються як *тотожні* й визначаються як “історично вироблена спільність художніх позицій, характерна для певних епох та творчості митців, об'єднаних певною спільністю ідейно-естетичних орієнтацій і принципів художнього відтворення дійсності” [23, с. 222]. Деякі дослідники домінантним вважають поняття “напрямок” (Наливайко, Гуляев) і характеризують його як “генеральну категорію діалектики художнього розвитку”. Напрямок відображає *зміну типів* образного опанування світу та типів художньої правди (Борев). Існує також підхід, згідно з яким поняття “напрямок” і “течія” є складовими більш загального поняття “художній метод” (Тимофеев, Каган).

Однак, як зазначено вище, більш широким і всеохопним є поняття “напрямок”. “Течія” характеризується як вужче і підпорядковане поняття. Вочевидь, дослідники виходять з того, що і в досвіді емпіричного суб'єкта поняття “течія” вужче, адже русло ріки може розподілятися на кілька течій, але важливо, що вода тече у річці в одному *напрямку*. Оскільки поняття “художній напрямок” докладно розроблене естетичною теорією, зокрема на матеріалі літератури, визначимо лише найбільш характерні його ознаки. Напрямок, відображаючи ситуацію зростання індивідуальних виявів духу в художньому формуванні, охоплює риси спільного у *світоглядних позиціях* митця та у підході до законів *художнього формування*. Ці позиції важливо окреслювати, позаяк у мистецтві Нового часу характерною є тенденція розширення сфер, які обіймають формуючий дух, аж до поняття “випадкового світу” як такого, що не містить істину життєвості духу.

Отже, категорія “напря́м” відображає складну єдність художнього процесу: багатство світоглядних та естетично-художніх орієнтацій митців у різних видах мистецтва. Основними *художніми напрямками* у мистецтві Нового часу є: *бароко, класицизм, романтизм* (як один із напрямів усередині романтичного типу творчості), *реалізм, натуралізм, модернізм*. Тут важливо зупинитись на питанні щодо *реалізму як художнього напрямку* мистецтва. Наукою воно не досліджене, оскільки естетична теорія радянської доби, виходячи з неточного трактування думок Ф. Енгельса (листи до Каутської, Гаркнесс та ін.), визначала реалізм лише як *творчий метод та систему принципів*, на основі яких характери й обставини у художньому творі пояснюються соціально-історично, а їх закономірні причинні зв'язки розкриваються в якісному і самоцінному розвитку з допомогою типізації [23, с. 290]. При осмисленні думок Ф. Енгельса щодо суті реалізму акцент робився на свідомій, *соціально виваженій* позиції митця. Тенденційне трактування думок філософа задало вузьке розуміння реалізму лише як соціально орієнтованого типу творчості. Однак Ф. Енгельс наголошує на домінуванні у творі *естетичної позиції*, а не суто соціальної. “Чим більше приховані погляди автора, тим краще для твору мистецтва. Реалізм, про який я говорю, може виявитися навіть незалежно від поглядів автора”, — зауважує Ф. Енгельс [7, с. 55]. Для доведення думки він посиляється на “Людську комедію” О. Бальзака, *художня переконливість* творів якого стала для Ф. Енгельса вирішальною в оцінці його як “найкрупнішого майстра реалізму”. Спитаємо себе, чи може митець творити дійсно художні твори, не обравши коло героїв, не осмисливши їх відносини між собою та їх внутрішнє життя, не уявляючи обставин, в яких вони будуть діяти тощо. Тому *реалізм належить до художніх напрямів*, як і будь-який з вищеперелічених.

Поняття “напря́м” — відкрита система, що охоплює нові художні течії та видове багатство мистецтва. Щодо відношення між видами мистецтва у межах напрямів, то для них властива змінність домінантного мистецтва та внутрішніх взаємодій мистецтв.

В основу *багатства художніх напрямів* покладено об'єктивний процес розгортання досвіду суспільного життя, його індивідуалізацію, що містить у собі риси неповторності й своїми якостями спонукає на відповідні своєму образу засоби художнього втілення. На способи втілення явищ реальності у художню мову мистецтва впливають також духовні позиції митців, часом набуваючи характеру крайнього суб'єктивізму. Особливо вираженою є ця тенденція в постмодерну епоху, що зумовлено розпадом цілісності образу світу, випадковістю ціннісних уявлень щодо естетичних якостей речей, явищ та стосунків, а відтак і способу їх художнього втілення.

Звернемося до більш конкретного аналізу названих художніх *направів* та розкриємо їхні внутрішні диференціації, які естетична теорія визначає як течії, для вияву їх найсуттєвіших естетично-художніх особливостей.

Бароко як художній напрям осягає собою тенденції розвитку європейського мистецтва кінця XVI — першої половини XVIII ст., постаючи своєрідним

етапом художнього розвитку на межі між мистецтвом Ренесансу і його пізнім етапом — маньєризмом, з одного боку, та класицизмом як художнім напрямом XVII — початку XIX ст. — з іншого. Бароко — складне художнє явище, що ввібрало у себе суперечливі, аж до відверто протилежних, погляди на суспільні цінності, а відтак, і на їх художнє відображення. З одного боку, воно відображає світські тенденції у художній культурі доби становлення буржуазних відносин. Це *буржуазно-протестантське та буржуазно-міщанське бароко*. З іншого боку, на становлення стильових рис напряму впливали ідеї контрреформації. Це *феодально-аристократичне та католицьке бароко*. Дослідники виділяють також такий його різновид, як “низове”, або “народне бароко”. Це ті “полюси”, між якими розміщувалася вся різноманітність течій і шкіл бароко [16, с. 114]. Зазначимо, що бароко — не лише художнє явище. Воно осягало собою найрізноманітніші сфери духовного життя суспільства. В естетиці бароко знайшли відображення нові післяренесансні уявлення про світ як безмежність космічного простору та відчуття випадковості життя людства, закинутого у цю безмежність.

Для бароко характерне відчуття радості від звільнення перед страхом кари Бога за гріхи людства, тобто виражені світські тенденції у культурі загалом і мистецтві зокрема. У бароко втілені також уявлення нового класу — буржуазії — про сенс і радість життя, пов’язаного з матеріальними багатствами та чуттєвими задоволеннями. Естетика та мистецтво бароко намагаються дати всеохопну картину світу, розкриваючи її не у статичності та завершеності, а, навпаки, у русі та динаміці. Динамізм як характерна риса бароко визначається універсальністю. Це динамізм “тематичний” (тема руху, опис руху); динамізм “зовнішній” (у сюжетотворенні), психологічний динамізм (творення та розгортання відношення до світу, що втрапив завершеність власного образу). З доби бароко розвивається активний інтерес людини до себе самої, до внутрішнього світу та законів життя людського духу. Цим бароко суттєво відмінене від Ренесансу, що втілював радісний образ життєвості людини та природного світу в художньо довершених, сповнених виразної життєвості творах мистецтва.

Мистецтво бароко характеризується великою психологічною напругою та внутрішньою динамікою образів, що виявляє себе в усіх його видах: архітектурі, живопису, скульптурі, літературі, музиці тощо. Найбільш яскраво естетично-художні ідеї бароко втілені в *архітектурі*. Світські та культові споруди бароко пишно оздоблені декором по фасаду та в інтер’єрі, багато декоровані скульптурою, зазвичай поліхромні (російське та українське бароко). Внутрішній стан особи, набуваючи в архітектурі виразних матеріалізованих форм, втілюється у суспільно-громадських та культових спорудах, зносячись над поверхнею життєвого простору. Закономірності цього процесу в понятійно-логічних формах відображені у філософії. Цікаво порівняти у цьому сенсі, скажімо, філософські ідеї Ф. Бекона, що ґрунтувалися на світоглядних засадах доби Відродження, і філософію доби бароко (Гоббс, Спіноза, Паскаль, Ляйбніц). Чуттєво-радісне світосприймання Ф. Бекона, що прони-

зує його філософські праці, пов'язане з ідеалами доби Відродження, яка народжувала віру в творчі можливості людини, а відтак, утверджувала красу і розумні начала у реальному житті. Філософські системи мислителів бароко, як це характерно, скажімо, для Г. Ляйбніца, розкривають універсальну картину світу, сповненого внутрішньої динаміки і суперечностей між кінцевим і нескінченим, чуттєвим та раціональним, закономірним і випадковим тощо.

Становлення стильових рис української національної культури відбувається саме на ґрунті стилю бароко. Професійне мистецтво в Україні також формується на основі ідей та естетичних принципів бароко. Видатні майстри барокового мистецтва: Л. Берніні, В. Растреллі (архітектура), М. Караваджо, П. Рубенс, Я. Йорданс (живопис), А. Вівальді (музика). Класиком барокової творчості був Г. Сковорода. В архітектурі естетично-художнім утіленням барокових ідей було “козацьке бароко”, що, за вдалим висловом А. Макарова, є “ірраціональним образом світу, втіленим у камені” [13, с. 191]. Д. Наливайко зазначає, що бароко “було першим загальноєвропейським художнім напрямом” [16, с. 136].

Класицизм як художній напрям осягає XVII — початок XIX ст. не лише у мистецтві, але й у культурі Європи загалом. Отже, художні напрями, відображаючи зростаюче багатство тенденцій суспільного життя, переважно розвиваються паралельно. Класицизм сформувався в абсолютистській Франції як відображення суспільної потреби становлення міцних *держав* замість розрошених феодальних князівств. У загальному розвитку класицизму вирізняються такі течії: класицизм, що формувався у взаємодії з бароко (XVII ст.); просвітницький класицизм, пов'язаний з передреволюційним рухом у Франції, що впливав на мистецтво інших європейських країн (XVIII ст.); революційний класицизм (XVIII — початок XIX ст.).

Класицизм як тип художнього мислення спирається на античні естетичні принципи, зокрема естетику Арістотеля. Він звертається до античної естетики та античного художнього ідеалу як до довершених виявів внутрішньої гармонії світу героя та твору мистецтва як художнього цілого. Нагадаємо, що Арістотель бачить прекрасне як “величину і порядок”, а головні форми прекрасного — як “порядок у просторі, співмірність і визначеність”. Відповідно, художній твір — це *цілісна структура*, всі компоненти якої тісно пов'язані й взаємозумовлені, так що вилучення одного з них спричиняє руйнацію твору як цілого.

Загальносвітоглядні та загальноестетичні засади класицизму пов'язані з ідеями філософського раціоналізму, зокрема ідеями Р. Декарта. Естетика класицизму виходить з принципу “наслідування природи” згідно з законами розумного, зокрема щодо підпорядкування стихійності людської природи та суб'єктивізму її проявів законам розумного. Якщо мистецтво ренесансу сприяло розкріпаченню всіх духовних сил людини, то у добу класицизму формується новий етап осмислення змісту та сутності відносин людини зі світом та її з собою самою. Розпад єдності особистісної й соціальної сфер, особистого та

суспільного інтересу зумовлює необхідність *вибору вчинків* на основі керівництва законами розумного. *Предметом мистецтва* класицизм бачить *загально-носуспільні моральні* проблеми, які мають надихати героя мистецтва. Скажімо, вихідним естетичним принципом класицизму є утвердження ставлення до життя на засадах вибору “розумно необхідного”, на противагу “хаотичній примхливості” почуттєвих його сприймань. Усвідомлюючи виховне значення мистецтва, класицизм утверджує образ героя — носія громадянських чеснот, витривалого до випробувань долі й непохитного у переконаннях. Тому для естетики класицизму характерна *нормативність* принципів. Їй властива чітка регламентація художніх “правил”, чітка ієрархія жанрів, що поділені на “високі” та “низькі”. У живопису, згідно з естетикою класицизму, до “високих” жанрів належать: історичний, міфологічний, релігійний, а до “низьких” — пейзажний, портретний, натюрморт; у драматургії та театрі трагедія — “високий” жанр, а комедія — “низький”. Кожен жанр має змістовні межі та чіткі формальні ознаки. Принципи художнього формотворення у класицизмі чітко підпорядковані художній ідеї, а саме: утвердженню цінності життя, побудованого на логічно виважених засадах. За ознакою *процесу творення* художніх форм відповідно до естетичних принципів раціоналізму класицизм укладається у поняття “художній метод”. Якщо ж виходити з *наслідків* творчого процесу, то класицизм визначається поняттям “художній стиль”. Щодо романтизму, реалізму, модернізму, то їм властиві ті самі закономірності функціонування у сфері естетично-художнього процесу.

Естетика класицизму спирається також на ідею “наперед встановленої гармонії” Г.-В. Ляйбніца. Пафос утвердження надособистісного образу досконалості зумовлений загальною світоглядною позицією напряму: ідеал розумності та гармонійності буття, опора на ідею єдиного, всезагального порядку, що управляє світом. Отже, твір мистецтва як художнє ціле має підпорядковуватися внутрішній гармонії, відповідати його жанровій специфіці та виражально-зображальним засобам. Тобто, мистецтво має виходити з розуміння буття як упорядкованого та утверджувати названий ідеал засобами художньої мови. Художні принципи класицизму *започатковані* у живопису (Пуссен), *розвинуті* у літературі (Корнель), а *естетичне обґрунтування* здобули у трактаті О. Буало “Поетичне мистецтво”.

Класицизм як художній напрям з його ідеєю розумно-доцільної краси в явищах був відображенням потреби становлення *громадянської свідомості* європейського суспільства. У центрі творчості митців класицизму в літературі, живопису, музичному та театральному мистецтві — образ людини-громадянина, що утверджує державницькі ідеали, долаючи особистісні пристрасті та уподобання. Найяскравіше громадянські ідеали втілені у творчості визначного представника французького класицизму доби розквіту абсолютизму — П. Корнеля (трагедії “Сід”, “Торацій” та ін.). Його герої у вчинках завжди виходять з велінь розуму і в ньому бачать справжнє мірило власних намірів і дій. У живопису ідеал громадянського служіння знайшов переконливе художнє втілення у творчості видатного представника французького революційного класицизму Ж.-Л. Давида.

Водночас образи мистецтва класицизму *не індивідуалізовані*, у них відсутні конкретно-індивідуальні особливості переживання дійсності та стосунків героя зі світом. Названі особливості зумовлені домінуючим естетичним принципом як законом художньо-творчого процесу: *підпорядкування* почуттів героя вимогам розумного. Особистий інтерес мав поступатися вимогам і потребам більш загального цілого: інтересам держави. Нормативність естетики класицизму спиралась на античний ідеал гармонійної людської особистості. Однак, на відміну від античності, що утверджувала досконалість як пластично завершену у собі і виявлену в досконалих скульптурних формах, ідеал класицизму отримав найбільш переконливе втілення в архітектурі та музиці. Найвищі здобутки класицизму в літературі — веймарський класицизм (творчість Гете і Шіллера).

Класицизму властивий *також* розквіт архітектури, зумовлений тим, що монументальність і величність форм суспільно-громадського і палацового типів споруд утверджувала громадянські ідеали. Досконалі архітектурні форми, укорінюючись у просторі, підтверджують духовну цілісність суспільства спільністю образу краси, відкритої у безмежність природного світу. Основним елементом в архітектурі класицизму став *ордер*, близький за формою та пропорціями до античного. Залежно від національної своєрідності культури, архітектура різнилась не лише декором, але і кольором. Так, поліхромні споруди класицизму, характерні для Росії та України, успадковані від стилю бароко, створюють особливу гармонійність з природним простором та надають йому святковість, народжуючи радісне світовідчуття. Західноєвропейський класицизм — переважно монохромні споруди. Класицизм в архітектурі вирізняється ідеєю естетичної організації простору: творення архітектурних ансамблів на основі принципу регулярної забудови та поєднання архітектури з природним простором (площі, сквери, парки).

У добу класицизму відбувається становлення національних музичних, образотворчих, літературних шкіл тощо. Особливого значення набула в XVIII—XIX ст. віденська класична школа, з творчістю видатних представників якої (Гайдн, Моцарт, Бетховен) пов'язано становлення провідних жанрів інструментальної музики: симфонії, сонати, квартету. В період класицизму створюються вищі навчальні заклади мистецького спрямування — національні художні академії. Зокрема, одна з перших в Європі Королівська академія живопису та скульптури, а також архітектури у Парижі (XVII ст.).

Романтизм як художній напрям формувався в європейському мистецтві та естетиці кінця XVIII — початку XIX ст., тобто розвивався певний час паралельно з мистецтвом класицизму, відображаючи нові тенденції у розумінні цінностей життя. Романтизм — художньо-естетичний напрям, що відображає світовідчуття неповторної людської особистості та утверджує цінність її духовного світу. Зауважимо, що *романтизм як художній напрям* відображає лише одну з тенденцій у розвитку мистецтва всередині романтизму як типу творчості (Г. Гегель). Нагадаємо, що романтичний тип мистецтва відображає *зростання духовного начала*, що відбувається в історії художнього розвитку,

починаючи з доби Середньовіччя. Від одного напрямку до іншого поглиблюється індивідуалізація духовного досвіду. Він відображається у діалектичній цілісності художньої образності, що є єдністю ідеї абсолютного добра та руху до набуття досконалості через внутрішні суперечності. Проходячи через свідомість і почуття романтичного героя, названа діалектична цілісність світу стає передумовою внутрішнього розколу особистості, спричинює суперечливість, що обертається, з одного боку, трагізмом світовідношення, а з іншого — іронічним світосприйманням. Цими суперечливими почуттями пронизана свідомість романтичного героя і свідомість романтичного мистецтва, зумовлена трагізмом світопочувань романтичного митця.

Особистість, що ввібрала у себе світ як ціле та сформувала його образ, здатна глибше осягати його закономірні виявлення. Тому естетика і художня практика романтизму утверджують *вищість людської особистості* порівняно з усіма системами організації відносин з огляду рівня їх духовності. Романтизм опозиціонує прагненню надособистісних структур поглинути особистість і нівелювати її. Романтичне мистецтво здійснює прорив у сфері духовного досвіду, які відображають глибинність та індивідуальну неповторність світу особистості. Водночас романтизм сповідує ідею досконалості людини, ідеал якої “заданий” образом боголюдини, і показує складність життя ідеалом, оскільки у світі особистості не віднаходяться ті самі моральні спонуки та той же рівень людяності, що різнить моральний абсолют. Тому іронія постає одним з провідних естетично-художніх принципів мистецтва романтизму.

Як художній напрям романтизм склався наприкінці XVIII ст. на основі ідеалу свобідного самоздійснення суб'єкта творчості, заявивши про себе багатством течій і тенденцій, що засвідчували зростання духовного досвіду особистості. Романтичне мистецтво відображає неповторність людської особистості, масштабність почувань та роздумів романтичного героя над цінностями життя, що виводить його за межі буденності існування у світ високих і сильних людських почуттів. Пафос романтизму виростає на несприйнятті реальності, що прагне уніфікувати особистість. Реалізація творчих можливостей суб'єкта є справжнім призначенням мистецтва.

Зародившись у Німеччині (Єнські романтики), романтизм згодом поширився в Англії (Вордсворт, Кольрідж, Байрон), Франції (Шатобріан, Гюго), Польщі (Міцкевич), Україні (ранній Шевченко), Росії (Жуковський, Лермонтов) та в інших країнах. У межах естетичних принципів романтизму розвивалися всі види мистецтва: література, музика, театр, живопис, пластичні мистецтва. Щоправда, на відміну від класицизму, романтизм не набув офіційно-державних форм виявлення (цей статус закріплювали переважно в архітектурі). Романтизм не сформувався як архітектурний стиль.

У музиці ідеальний образ почувань романтичної особистості отримав найповніше виявлення у творчості видатних представників віденської школи: Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Ліста (глава веймарської школи); у живопису виразниками романтичного ідеалу були Т. Жеріко, Е. Делакруа (Франція), Ф. Рунге, К. Фрідріх (Німеччина), Дж. Констебль, У. Тернер (Англія), О. Кіпрен-

ський, В. Тропінін, І. Айвазовський (Росія), Т. Шевченко у ранній період творчості (Україна). Зрештою, романтизм як художній напрям знайшов відображення в усіх основних видах мистецтва, а найбільш яскраво — у поезії та музиці.

Естетичні принципи романтизму сформувалися на основі домінування *вираження над зображенням*, тобто домінування експресивного начала над наслідувальним. Форма художнього узагальнення у романтизмі — *символізація*, а не *типізація* як, скажімо, у реалістичному мистецтві. Це означає, що романтики бачать образ не деякою у собі завершеною цілісністю, яка відображає таку саму завершену цілісність матеріально-чуттєвого світу, а розглядають його як вияв у матеріально-чуттєвій формі чогось значно більшого, субстанційно іншого, що не обмежується адекватним чи ідеалізованим зображенням [16, с. 51]. Така система принципів у межах романтизму характерна як для консервативної його течії, так і для прогресивної.

Романтизм виходить з ідеї історичного поступу, сутнісні виміри якого сприймаються як зростання *духовного* начала. Духовність розкривається як всезагальність, що у мистецтві конкретизує себе неповторністю духовного світу особистості. У класицизмі цей світ ще не розгорнутий у нюанси вияву, а постає як світ внутрішньо протилежних відношень між розумною та чуттєвою сферами духовного досвіду героїв. Герої романтизму як художнього напрям у свідомлюють відмінності ідеально-прекрасного і реальності.

Класицизм, як ми зазначали вище, вбачає можливість гармонії людського буття на підставі розумної організації духовного світу людини законами прекрасного та організації суспільних відносин на основі утвердження розумно організованих державних структур. Романтизм бере за вихідне начало організації духовного світу особистості ідею морального абсолюта, активно залучаючи уяву, фантазію до творення істинної життєвості ідеалу, що відкривається внутрішній уяві та не підлягає досягненню “бездуховного ока розсудку”. З неспівмірності ідеалу досконалості й реальності життя постають трагізм світопочувань романтичного героя, невіднайденість ним себе у світі життєвих реалій, спрямованість у світ ідеальних сутностей, досконалих людських стосунків, сильних характерів та великих людських пристрастей. Справжньою сферою творчої реалізації особистості романтизм бачить *художню творчість*. Активізуючи уяву та фантазію, творче натхнення спонукає митця на формування ідеального образу стосунків. Романтичне узагальнення, на підставі викладеного, тяжіє до *образу-символу*.

Загальною тенденцією романтичного світовідношення постає протиставлення духовного світу особистості реальності як такої, що чужа духовності, оскільки дух не знаходить підстав для розгортання своїх творчих можливостей у просторі людських стосунків.

В умовах зростання відчуженості свобода визначається, з одного боку, як реальність у ситуації звільнення від традиційних норм відносин з їх розгалуженою системою залежностей: соціальних, правових, моральних, релігійних тощо. Водночас втрата духовної цілісності життя спричиняє “автономізацію”

духу. Усвідомлюючи себе суб'єктом творчості, особа не знаходить належних способів реалізації творчих потенціалів. Тому вираженою позицією у стосунках зі соціумом є *іронічне* ставлення до життя. Іронія пронизує творчість усіх представників романтичного напрямку як художньо-естетичного і світоглядного цілого (німецький, англійський, французький, російський романтизм тощо). Лише у країнах, що перебувають у ситуації втрати державності (скажімо, Польща, Україна), творчий дух організується ідеалом історичного минулого і створює засобами мистецтва образи його ідеальної життєвості (творчість Міцкевича, Шевченка).

Загалом важливою особливістю романтизму (всіх його течій) є інтерес до *історичного минулого* народів. Чи не найвагомим доробком романтизму було відкриття героїчної історії європейських народів. Запропоноване романтиками нове бачення доби Середньовіччя як доби єднання духу європейських народів та героїчного обстоювання етнічного простору від експансії інших етносів активно впливало на розвиток національної свідомості у Новий час. А. Міцкевич говорить про середньовічний світ як романтичний ("Про поезію романтичну"). Звертання до історичного минулого набувало характеру прямої апеляції до історичних прецедентів з метою пробудження національного духу, спрямування його на виборювання свободи (Міцкевич — поеми "Гражина", "Конрад Валенрод"; Шевченко — "Іван Підкова", "Гайдамаки", "Тарасова ніч").

Переважна позиція романтичного митця та героїв романтичного мистецтва, як було зазначено, це *іронічне* ставлення до дійсності. У таких формах і в такий спосіб вони оприлюднюють реальність власного духу, на противагу дріб'язковості виявів людського життя, зануреного у повсякденність. Відсторонене ставлення — явище піднесення духу особистості над знеособлюючою його соціальністю. Романтичний напрям засвідчує, що можливість розгортання духу — не у заперечних формах, а у творчих — можливе лише у спілкуванні з *природою*. Могутність її стихійних виявів розкриває потенційні можливості людської природи: масштабність утілення особистості у художній творчості.

Розгортання творчих потенцій людського духу через утвердження *моральності* відносин — одна з тенденцій романтичного мистецтва. Вона виростає на ґрунті виборювання європейськими народами демократичних засад людських взаємин. Скажімо, у творчості В. Гюго (роман "Собор Паризької богоматері", драми "Ернані", "Рюї Блаз" та ін.) герої — вихідці з низів суспільства — виявляють шляхетність характерів, тоді як його верхівка — носії аморальних схильностей та відповідного стилю відносин. У душі романтичного світорозуміння В. Гюго протиставляв прозі буденного життя створену уявою романтизовану дійсність, а історичній правді — "правду-справедливість". Там, де усталеність форм суспільного життя не дозволяла духу реалізуватися у творенні нових форм відносин, герою властивий трагізм світовідчуття, усвідомлення неможливості здійснитися у повноті творчих сил. Мистецтво романтизму визначається як бунт суспільної людини проти обмеженості соціальних

умов життя. Ідеалом у романтизмі постає геній як уособлення вищої здатності реалізувати повноту можливостей людської особистості.

Декаданс (франц. *decadence* — занепад), або модерн — означення низки напрямів європейського мистецтва другої половини XIX ст.: *натуралізм, імпресіонізм, символізм*. Вони були своєрідним перехідним етапом від класичного мистецтва до модернізму та постмодернізму. *Натуралізм як художній напрям та метод мистецтва* заявив про себе у Франції, реалізувавши свої естетичні принципи переважно у літературі. Виразниками естетичних ідей цього напрямку були: Е. Золя, брати Гонкури, певною мірою Г. Флобер, Г. Мопассан, Г. Гауптманн, Г. Ібсен. Метод натуралізму спирався на філософію та естетику позитивізму. Принципи його були сформульовані І. Теном, який поширив позитивістську методологію зі сфери природничо-наукових досліджень на філософію мистецтва. *Художні принципи* натуралізму сформулював Е. Золя у праці “Експериментальний роман” (1880). В основу програми була покладена ідея природничо-наукового матеріалізму (Геккель, Спенсер) та позитивізму (Конт). Вихідним у предметі мистецтва бачиться не соціальне, а біологічне начало в людині. Е. Золя зазначає, що романіст — це “спостерігач і експериментатор”. Як спостерігач він подає факти такими, якими їх побачив, а як “експериментатор — ставить дослід”, тобто “приводить у рух” персонажі оповідання, відтворює послідовність подій тощо. По суті, митець розглядається як особа, покликана констатувати факти та події, не долучаючи до творчого процесу уяву, фантазію, ставлення до зображеного тощо.

Натуралізм як художній метод мав і певну мистецьку цінність. Так, творчість Е. Золя була відкриттям раніше не знаних мистецтвом тем: це біологічні аспекти людського життя, спадковість та її вплив на самовияви особи (романи про історію родини Ругон-Маккарів). Не менш важливим було відкриття соціальної проблематики як предмета мистецтва: вкрай злиденне життя міських соціальних низів, тяжкі умови праці тощо (“Жерміналь”).

У творчості Г. Флобера елементи натуралізму виконують естетичну функцію: художньо досконалий твір покликаний *долати* низьке і потворне у реальних виявах життя. Працюючи над романом “Мадам Боварі”, письменник прагне з належною естетичною виразністю показати дріб’язковість, обмеженість своїх героїв, при цьому прямо не демонструючи відразу до них. Брати Гонкури сприймали творчість як своєрідні “клінічні дослідження”, цінуючи у мистецтві точність фактів, що характеризують певне середовище, його звичаї та повсякденне життя. Художній конфлікт трактувався як конфлікт людини і природи, зокрема власної. Звідси інтерес до відображення патологічних виявів особи, зумовлених спадковістю. Тяжіння натуралізму до фактологізму справедливо було піддане критиці як представниками естетики реалізму (Герцен), так й ірраціоналізму (Бергсон).

Імпресіонізм — напрям, що склався наприкінці XIX — початку XX ст., переважно у живопису та музиці, для відображення мінливості вражень, навіяних різноманітністю виявів життя у його постійній змінюваності. Видатні його представники у живопису: К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега, А. Сіслей;

у музиці — М. Равель, К. Дебюссі, О. Скрейбін; у літературі — П. Альтенберг. У ХХ ст. риси імпресіоністичного світобачення характерні для творів М. Пруста.

Імпресіонізм протиставив офіційному академічному мистецтву творче бачення предмета зображення. Митці вийшли на пленер (відкрите повітря) і показали невичерпне багатство вияву природою її станів залежно від освітлення, пори року тощо. Митцям поталанило розгледіти красу у найскромніших і найпростіших предметах: Людина в їх пейзажних, портретних творах гармонійно вписана у світ природи. Водночас у творах імпресіоністів змінюваність станів, особливо у кризовий для напряму період 80-х років ХІХ ст., набуває самоцінного характеру, призводячи навіть до втрати визначеності предметів зображення, що ніби розчиняються у повітряному просторі.

Має місце і протилежна тенденція: тяжіння до декоративізму. Характерним стає зрослий суб'єктивізм творчості. Тобто імпресіонізм як напрям втрачає свої стильові риси, а фрагменти його стильових особливостей згодом у довільний спосіб переходять до інших напрямів, що формуються у ХХ ст. Для останніх типовими стають невизначеність форм, несформованість образності, випадковість сполучення компонентів, довільність композиції тощо. Це вияв волюнтаризму в ставленні до світу, що руйнує саму ідею доцільного у собі буття форм світу та розумно-переживаючого відношення до нього. В імпресіонізмі лише віддалено проглядається світоглядна позиція неусталеності, постійної змінюваності, а отже, певної невизначеності образу світу. Згодом така позиція постає як типова для всіх напрямів мистецтва. Почуття безвиході пронизує творчість символістів, а згодом футуристів, імажиністів, акмеїстів, експресіоністів (течії початку ХХ ст.). Водночас у перехідний період своєї історії декаданс прагне протистояти настроям безвиході й “кінця історії”. Митці уникають настроїв душевного спустошення, заглиблюючись у творчі пошуки. Джерело протистояння буденності та аморальності життя вони вбачають у красі мистецтва. Таким напрямом перехідного періоду був, зокрема, символізм.

Символізм, зародившись у 70-ті роки ХІХ ст. у Франції (поезія Рембо, Верлена, Малларме), згодом поширився в усіх країнах Європи, зокрема у Німеччині (Гауптман), Англії (Уайльд), Росії (Белый, Мережковський, Блок та ін.). В основу творчості символісти покладають ідею домінування *символу* замість конкретики образу. Це своєрідний протест проти фактологічності мистецтва, утверджуваної натуралізмом, і повернення до ідеалу класичної художності. Цікаво, що багато митців, які розпочинали художню творчість у межах натуралістичної естетично-художньої програми, пристають до художнього символізму (Ібсен, Гауптман). За характеристикою М. Бердяєва, символізм знаменував собою, з одного боку, культурний ренесанс, заглиблення у зміст буття з його невичерпним багатством, що може бути досягнуте лише завдяки символічній мові мистецтва, що бачить буття як “усе в усьому”. З іншого боку, символізм відображав передчуття суспільних і духовних катастроф. Джерелом трагізму, що звучить у творчості символістів, є баналізація змісту

життя. Андрій Белий влучно сформулював суть цієї духовної ситуації: “Фетишизм товарного виробництва, творчість ідолів і форм мистецтва, насильство над героєм, — усе це уособлення одного лише згасання ритму життя”. Творче індивідуальне “Я” є центром естетики символізму і визначає пафос мистецтва цієї течії.

Отже, стиль *модерн* був своєрідним *перехідним етапом* між класичним мистецтвом та модернізмом. Суперечливий образ світу та спричинена ним невизначеність художнього життя торували шлях мистецтву модернізму та постмодернізму.

Модернізм як художній напрям — поняття, що обіймає низку художніх *напрямів та течій* від початку 70-х років ХХ ст., аж до періоду становлення постмодернізму. Модернізм як *загальна тенденція* у мистецтві відображає відмову від класичної художньої образності та естетичного ідеалу класичного мистецтва. Пошуки нових ідей та засобів їх вираження, до яких долучилася нова генерація митців, зумовили становлення значної кількості напрямів та течій під загальною назвою *модернізм*: це, зокрема, *фовізм, експресіонізм, примітивізм, кубізм, футуризм, акмеїзм, імажинізм* (перші десятиліття ХХ ст.); *дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм, супрематизм, конструктивізм* (20—30-ті роки ХХ ст.); *театр абсурду* (40—50-ті роки ХХ ст.); зрештою, *поп-арт* (70-ті роки ХХ ст.) — мистецтво постмодернізму. На протигагу класичній художній традиції, що виходила з ідеї довершеності змісту та образної мови твору як художнього цілого, модернізм висуває ідею фрагментарності, незавершеності, випадковості форми і змісту творів. Це спроба через невизначеність форм показати їх випадковість щодо змісту, а відтак і відсутність потреби у пізнанні.

У названих естетичних позиціях модернізму знайшла відображення також інша тенденція: прагнення розірвати “зовнішню оболонку” речей і явищ, щоб спробувати відкрити закономірне у них. Тобто виникає бажання перенести методи наукового пізнання у сферу художнього формування. Форма, відчужена від конкретності буття явищ реального світу, виведена поза межі переживаючого відношення її конкретної життєвості, зумовлює феномен *елітарного мистецтва*. Виразники його ідеї Х. Ортега-і-Гасет “Дегуманізація мистецтва” (20-ті роки ХХ ст.), Й. Хейзінга “Номо ludens. В тіні завітраннього дня” (30-ті роки ХХ ст.) та ін. утверджують елітарне мистецтво як цілком відчужене від життя, жодним чином не пов’язане з переживанням художньої виразності проявів людських відносин. Вони бачать його далеким від усього, що є виявом людського у змісті мистецтва і що бачиться “традиційним”, або “масовим”. Скажімо, Ортега-і-Гасет у міркуваннях щодо художньої цінності твору розмежовує як несумісні поняття “стурбованість власне людським” та “суто естетичне задоволення”. Можливість останнього філософ пов’язує з “чистим мистецтвом”, яке бачить реальним за умови “очищення”, “витіснення елементів людського, надто людського”. Оптимальною у цьому сенсі є ситуація, коли “людський зміст твору стане настільки нікчемним, що зробиться майже непомітним” [17, с. 236].

Проблема естетичного сприймання мистецтва дійсно складна. Але розв'язання її лежить не у площині, пропонованій філософом, тобто не у дегуманізації мистецтва. Вирішення її полягає в такому рівні духовного досвіду особистості, сформованого красою мистецтва, за якого суб'єкт підноситься над непосредністю сприймання сюжетної канви твору до естетичного переживання способів творення митцем краси художнього цілого. Окрім того, цілком безпідставне, як це робить Ортега-і-Гасет, віднесення до явищ "масового мистецтва" творів митців романтичного напрямку, адже саме романтизм утверджує неповторність духовного світу особистості і як творчу, і як світоглядну позиції. Утвердження ідей "масового" та "елітарного" мистецтва на позаморальних та позаестетичних підставах спричинило втрату духовності "елітарним" його видом та баналізацію форм масового мистецтва, що мало трагічні наслідки. Саме цим певною мірою була спровокована загальна криза мистецтва ХХ ст.: модернізм зумовив ситуацію виведення мистецтва з-поза меж вагомих джерел творення духовного досвіду і перетворення його на гру. Причому, зведене лише до гри, забави, воно постало позбавленим естетичної визначеності, тобто поза художньою реальністю як щодо "елітарного", так і "масового" видів. Для них характерні чи то відсутність форми і змісту (абстракціонізм, супрематизм тощо), чи то остання межа банальності змісту в мистецтві (кіч, поп-арт) тощо.

Звернемося до деяких аспектів історії становлення та руху до вичерпаності модернізму як напрямку мистецтва. Загальною тенденцією названих вище напрямів є розрив з класичною художньою традицією. Крайній суб'єктивізм відносин зі світом, продиктований суспільними тенденціями, зумовлює випадковість у підході митців до явищ, аж до деформації їх визначеної у собі життєвості. Сваюля митця постає домінантою у відношенні до предмета небайдужості.

Перші хвилі авангардизму з'явилися 1905 р. у Франції (фовізм) та Німеччині (експресіонізм). Метою творчості експресіоністи бачать утілення засобами мистецтва почуттів людини, тому для них важить не предмет зображення у його виразній життєвості, а суб'єктивні враження митця від предмета. У цей період відбувається становлення примітивізму (Руссо) — течії, що безпосередньою наївністю своїх творів протистоїть "ученому" мистецтву. З примітивізму розпочинав свою творчість М. Шагал. Як уже зазначалось, модернізм відходить від творчо-естетичних засад класичної художньої творчості. Так, П. Пікассо, переживаючи на початку ХХ ст. творчу кризу, доходить висновку, що призначенням живопису є творення пластичних форм як самоцінних. У низці творів природні форми предметності він піддає геометричним деформаціям: "Авіньйонські дівчата" (1906); "Три жінки" (1908) та ін. Постійний пошук нових шляхів творчості зумовлює абсолютизацію форми як самоцінної, навіть якщо вона руйнує предмет зображення або цілком відходить від нього (абстракціонізм). Ця тенденція характеризує також інші напрями. Водночас художній талант найбільш визначних творців нових течій, як це характерно, скажімо, для П. Пікассо, дозволяє знаходити оптимальне втілення художньої

ідеї у віднайдених формах. Переконливим прикладом може бути “Портрет Воллара” (1909—1910) роботи художника. З незчисленної кількості фрагментів матеріалу, що нагадують шматочки скла різного розміру, форми та відтінків кольору, проглядає образ людини. Вона постає з глибини задзеркалля, зберігаючи його відстань і одночасно вириваючись з невизначеної його глибини у реальний світ: виходить на “авансцену” — передній план картини. П. Пікассо неодноразово повертався до цієї манери: “Портрет Вільгельма Уде” (1910); “Нага” (1910); “Автопортрет” (1911) та ін.

У ці самі роки починається поширення у різних європейських країнах таких течій модернізму, як примітивізм, експресіонізм, кубізм та ін. “Паризька школа” — один з центрів художнього життя Європи у 10-х роках ХХ ст. — “стихийний конгломерат”, члени якого, як зазначають дослідники, були пов’язані не так спільністю художніх програм, як спільністю умонастроїв [19, с. 92]. З-поміж учасників цієї “школи”, що залишили помітний слід у мистецтві, були М. Шагал (Росія), П. Пікассо (Іспанія), Модільяні (Італія), Д. Рівера (Мексика). Членами мюнхенського об’єднання живописців (другий центр європейського мистецтва) були В. Кандінський (Росія), П. Клеє (Швейцарія) та ін.

Вираженою при цьому є тенденція декларування високих ідеалів мистецтва за невідповідності засобів утілення образу проголошеним естетичним програмам. Характерним є прагнення *навмисного* епатажу публіки. Так, російські футуристи назвали збірник своїх творів “Ляпас суспільному смаку” (1912). Прагнення вишукувати нові шляхи художнього формування, вивести мистецтво поза межі образності його мови у бік *конструювання форм* як самоцінних, незалежно від їх естетично-художніх якостей, — типова риса мистецтва модернізму. Тобто відбувається *формалізація* образності. Можна говорити про прагнення виразників мистецтва авангарду вкласти невичерпне багатство форм предметного світу в деякі всезагальні *абстрактні*, геометризовані форми, надавши йому чистоті умовності.

Не можна, однак, уважати, що за деформацією образу світу стоїть лише зла воля митців, прагнення шокувати суспільство. У формалізованому середовищі обставини спричиняють перетворення людини з суб’єкта життєтворення на функціонуючий “механізм”. Формалізація відносин спричиняє втрату здатності однієї людини бачити в іншій своє-інше, а отже, сприймати її як цілісне у собі визначене буття, цікаве своєю іншістю. Світ відкривається своєю сутністю як світ *зруйнованих духовних засад життя*. Звідси зрозуміла наведена вище естетична позиція Ортеги-і-Гасета, який не визнає естетичної цінності людських відносин, не бачить їх предметом естетичного переживання, зводячи їх лише до ситуативних. Відтак, за основний принцип творчості обрано *експериментування* з формою, у тому числі предметом експериментування стає і людина. Вона сприймається лише як чуттєво осяжна “форма”.

Руйнуючи форму як зовнішню оболонку предмета небайдужості, митці, принаймні найбільш талановиті з них, прагнуть, розклавши його на фрагменти,

зі зруйнованих форм спробувати створити новий образ. Тобто, деконструкція може сприйматися і як спроба віднайти “душу” предмета, досягнути закони його внутрішнього життя. Однак у деконструкції домінує тенденція бачити світ таким, що втратив визначеність свого образу, постає випадковим і щодо своїх форм, і щодо сутності. Невизначеність естетичних програм численних напрямів спричиняє у 40-х роках ХХ ст. цілковиту відмову (“тотальне звільнення”) від об’єкта та використання методів “чистого психічного механізму” (абстрактний експресіонізм, абстрактний каліграфізм). Абстракціонізм визначається в Європі, а особливо у США, як найбільш широка течія мистецтва.

У 70-ті роки ХХ ст. — період становлення постмодернізму — *поп-арт* декларує “повернення до предмета”, під яким розуміє не художньо-творче формування, а komponування наявної предметності, муляжі тощо. Поп-арт змінює “*концептуальне мистецтво*”, яке підміняє художню образність суто умоглядними концепціями. З’являються також різні напрями, що відроджують попередні форми, але під модернізованою назвою: *неокубізм*, *неоекспресіонізм*, *неоабстракціонізм* тощо. У 70-х роках ХХ ст. формується течія *гіперреалізму*, що, по суті, є фотографізмом, адже прагне точно імітувати фотографічні, кіно- та телезображення. Внутрішня криза модернізму засвідчила нездатність до художньо-образного бачення світу та адекватного втілення у художній мові. Зрештою відбувається парадоксальна ситуація: модерністи, естетичні маніфести яких проголошували право митця на “незрозумілість”, на самоцінність “мистецтва для мистецтва”, починають апелювати до масової свідомості. “Пародії на банальність втрачали відмінність від самої банальності”, — зазначають дослідники [8, с. 304]. Вони також констатують, що “модерністські течії цілком поривають з правдоподібністю образів. У них переважного значення набувають різного ґатунку умовні форми, у яких несхожість із життям стає самодостатньою” [15, с. 17].

Розкривши духовне безсилля численних напрямів модернізму, наголосимо, що це не єдине явище у мистецтві ХХ ст. Процес художнього розвитку знаменували геніальні митці, що у своїй творчості синтезували кращі здобутки людського духу в бурхливому житті епохи. ХХ ст. — це час діяльності таких письменників, як Е. Хемінґуей, У. Фолкнер, Ф. Моріак, Г. Грін, А. Міллер, Г. Белль, твори яких сповнені філософської глибини та психологізму. Деякі визнані представники цього виду мистецтва зазнали впливу ідей модернізму як, скажімо, Д. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст. Вони відкрили нові грані внутрішнього світу людини та глибини переживання митцем буття світу. У їх творчості відбувається своєрідне повернення до міфопоетичного світобачення. Однак, на відміну від класичної форми епосу, їх твори збагачені трагічним переживанням складності людського буття у суперечливому світі.

В образотворчому мистецтві — це визначні майстри П. Пікассо, С. Далі, Е. Неізнестний, що вийшли поза межі характерних для естетики модернізму та постмодернізму формалізованих способів творчості, збагативши художню культуру глибинністю символічної мови та філософською повнотою змісту.

16.4. Методи у мистецтві. Реалізм як художній метод

Художні методи мистецтва — одна з актуальних проблем естетичної теорії Нового часу, хоча теорії творчого методу в мистецтві розроблялися впродовж усієї історії естетичної думки, від часів Арістотеля. Метод визначається як категорія художньої творчості, що відображає *свідому* духовну позицію митця, реалізовану в системі *принципів* художнього формування та засобів, здатних найбільш повно і художньо переконливо розкрити внутрішню життєвість естетичних явищ. *Метод* — це універсальна *категорія художньої творчості*, що осягає собою принципи: а) відбору; б) узагальнення; в) відображення дійсності з позицій певного естетичного ідеалу. Водночас *метод* — *естетична категорія*, що відображає *закономірності* процесу творення художніх цінностей, на відміну від *стилю*, що розкриває *результативність* наслідків — закономірності структури художніх творів [10, с. 726—727].

Час становлення художніх методів — період формування націй, а відтак національно-стильових рис художньої творчості. Категорія “метод” закріпила за мистецтвом статус *історичного* утвору. Методи у мистецтві пов’язані зі *свідомим* пошуком способів художнього втілення естетичної ідеї, що становить пафос творчості митця. Вони відображають *пізнавальну* властивість мистецтва. У методі розкривається “принцип бачення світу” [3, с. 31].

Обґрунтування *теорії художнього методу* пов’язане, передусім, з *реалізмом*, що сформувався як напрям мистецтва у 20—30-х роках XIX ст. (Уперше поняття “реалізм” було застосовано щодо образотворчого мистецтва у французькій естетиці XIX ст.). Творчий *метод* мистецтва визначається в естетиці як система принципів, що управляють процесом створення художнього твору [23, с. 342]. Художні методи покликані відображати розвиток самої дійсності та розвиток суспільної свідомості у специфічній — естетичній формі [18, с. 22]. Складність естетичної характеристики методів полягає в тому, що найчастіше їх особливості розглядаються з пізнавального боку поза художньо-естетичними особливостями мистецтва. Однак саме з періоду становлення художніх методів утверджується естетичне ставлення митця до світу. Метод є синтезом світогляду митця та своєрідності його художнього мислення.

Отже, метод — це, передусім, *світоглядне* поняття. Тому названі вище художні *напрями* (бароко, класицизм, романтизм) є водночас і *методами* мистецтва. Характерно, що поняття “творчість” визначається як естетична категорія саме з часу становлення художніх методів, тобто свідомого відбору митцем предмета відношення та засобів його художнього відображення. Залежно від способу бачення світу митець віднаходить засоби втілення задуму в матеріалі мистецтва. Отже, поняття *напряму, течія, метод* характеризуються взаємопроникним змістом.

Сучасні дослідники розподіляють методи на *два типи*. Перший тип — це методи, налаштовані на пізнання *життєвої реальності*; другий тип — методи,

що базуються на *ідеалізації реальності* [10, с. 710—711]. Зауважимо, що наведена класифікація не має абсолютного характеру. Йдеться про провідну тенденцію творчості. З огляду на це, до методів першого типу належить реалізм; до другого — класицизм, бароко та романтизм.

Реалізм естетична теорія визначає як художній *метод*, що дає *правдиве, історично-конкретне відображення дійсності з позицій певного естетичного ідеалу*. Це *художній метод*, якому властива система *принципів*, що дають можливість *історично конкретного* втілення художнього задуму в творі як художньому цілому. Коли ж йдеться про реалізм як *принцип* підходу до осмислення та відображення явищ, то йому властиві *правдивість, історична конкретність* відображення типових характерів у типових обставинах. Естетичний ідеал у реалізмі як художньому методі є наслідком творчих зусиль митця, а не вихідною позицією творчості, як це характерно для методів, що ґрунтуються на принципі ідеалізації реальності (класицизм, романтизм). Зрештою, як історично вироблена спільність художніх засобів він визначається через поняття *напрям* мистецтва. Як *своєрідна структурна єдність образної системи та художніх засобів* відображення реалізм являє собою *стиль*.

В естетичній теорії змістовний обсяг поняття “реалізм” залишається дискусійним. Одні теоретики схиляються до думки щодо всепроникності реалізму в художньому зображенні (“реалізм без берегів”). Початки реалізму вони вбачають у художності часів палеоліту, а згодом визнають його притаманним мистецтву кожної історичної епохи. Справді, *елементи* реалістичного світобачення присутні у художньому відображенні завжди. Коли йдеться про *свідому* творчу позицію митця, тобто про реалізм як *художній метод* мистецтва, то його *становлення* цілком правомірно пов’язується з періодом кінця XVI — XVII ст. Це час становлення наукового природознавства, початків творення наукової картини світу, філософського обґрунтування наукових методів пізнання дійсності. Зрештою, це доба секуляризації свідомості, зростання активності суб’єкта, що визначається у своїх стосунках зі світом, виходячи з особистісних ціннісних уявлень. Поняття “реалізм” власне і відображає орієнтацію мистецтва на естетично-художній аналіз дійсності засобами художньо-образної мови мистецтва.

У визначених історичних межах реалізму (XVI—XX ст.) передусім пропонується розмежовувати реалізм XIX—XX ст., тобто реалізм у “вузькому сенсі” (для означення творчих принципів реалістичної літератури), та власне реалізм, що охоплює історію мистецтва, починаючи від доби Відродження [2, с. 83]. Підстави розглядати витоки реалізму як художнього методу саме з доби Відродження закладені у самому змісті мистецтва цієї епохи. Воно відображає глибоку *правду* життя свого часу, *правду* людських характерів та зумовлену ними спрямованість діяльності особи. Стихія волі суб’єктів активності, сповнених потреби самоздійснення, визначає масштабність конфліктів та амбівалентність наслідків діяльності: здатність добра переходити у зло, і навпаки, що особливо переконливо відображено у творчості В. Шекспіра.

Залежно від історично-конкретного розуміння суті художньої правди та засобів її втілення у мистецтві простежуються *історичні різновиди реалізму*, а саме: *ренесансний* (XVI—XVII ст.), *просвітницький* (XVIII ст.), *критичний* (XIX ст.), *соціалістичний* (XX ст.). У кожний період розвитку реалізм набуває нових рис, поглиблюючи художній аналіз духовного світу особистості та характер її відносин зі світом.

Реалізм утверджується у своїх естетичних принципах як мистецтво, що *послугується мовою самого предмета*. Воно формує образ дійсності, виходячи з *логіки її саморозвитку*. Тому естетичними якостями реалізму є *правдивість, історична конкретність*, а відтак — *художня переконливість* зображення. У реалізмі талант митця визначається вмінням сприймати найбільш суттєве, закономірне та надавати життєвої переконливості їх виявам у світі суб'єктів життєвості. Тобто, реалізм узгоджує свої принципи з методами наукового пізнання. Для класичних творів реалістичного мистецтва характерною є наявність *естетичної міри* відображення правди характерів та обставин.

Ренесансний реалізм як художній напрям творчості, як зазначалося вище, набув свого розквіту в добу *Відродження* у літературі. Його видатними представниками були: Ф. Рабле (Франція), В. Шекспір (Англія), М. Сервантес (Іспанія). Дослідники, спираючись переважно на літературу, зазначають, що мистецтво Відродження є *універсальним*, оскільки відтворює сучасні йому характери як прояв всезагальної, “одвічно існуючої” природи людини. Воно універсальне ще і тому, що створило на цій основі всебічні характери героїв. Його універсальність полягає також у тому, що Відродження *синтезує* художню правду про своїх сучасників та про людське життя загалом, вбачаючи характер відносин таким, що “заданий” *природністю* людини. (У цьому його відмінність від класичного реалізму XIX—XX ст., що трактує діяльність та стосунки між людьми як зумовлені *соціальними* відносинами). Зрештою, універсалізм мистецтва Відродження характерний тим, що він спирався на вже готові образи та сюжети попередньої історії розвитку мистецтва. Поняття “універсальність” у цьому контексті означає розуміння митцями внутрішньої єдиної *універсальної природи людини*. Образотворче мистецтво Відродження набуває виразних рис реалістичного методу в творчості Рембрандта, Ф. Гальса (Голландія), Д. Веласкеса (Іспанія).

Реалізм Просвітництва визначається низкою відмінностей, порівняно з класицизмом та ренесансним реалізмом. На відміну від класицизму, що розмежовував чуттєве і логічне начала особистості, реалізм утверджує *природну цілісність* людини. Порівняно з ренесансним реалізмом, що запозичував сюжети з історичного минулого, мистецтво просвітництва бере персонажів з самої дійсності. Для нього властива “вірність деталям”: таке бачення розглядається як необхідна умова правдивості художнього зображення. Тобто, мистецтво послугується не готовими художніми формами та прийомами зображення, а наповнює їх історично-конкретними деталями. Д. Дідро, обґрунтовуючи теорію драми, визначає її як “драму положень”, тобто сповненою реальних,

історично-конкретних деталей соціального буття людини, становища героїв у суспільстві. Відтак, митці просвітницького реалізму були активними дослідниками складностей соціального життя. Мовою мистецтва вони повідомляли суспільству про суперечності життя, наводили історично-конкретні виразні деталі таких суперечностей. Реалізму епохи Просвітництва властивий *демократизм*: просвітителі виходять з ідеї природної доброчесності героя, а середовище розглядають як джерело поширення невігластва та обмеженості, що прагне чинити насильство над морально доброчесною особою — героєм мистецтва. Діалектика характеру та обставин у просвітницькому реалізмі має *гуманістичне* спрямування, оскільки особа несе у собі позитивні моральні начала і здатна протистояти негативному впливу соціального середовища.

Просвітницький реалізм як художній напрям широко заявив про себе в усіх європейських країнах переважно у літературі та театральному мистецтві. В Англії — це творчість Д. Дефо, А. Стерна, Дж. Свіфта, Г. Філдінга, Р. Бернса; у Франції — Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтера, Бомарше (П.-О. Карон); у Німеччині — І. Лессінга, Й. Гете, Ф. Шіллера. Універсальні начала у духовному світі особистості, започатковані ренесансним реалізмом, визначаються як типові для героїв просвітницького реалізму. В образотворчому мистецтві виразниками просвітницьких ідей були переважно представники “третього стану”. Демократизм творчості властивий Ж.-Б. Шардену, Ж. Гудону (Франція), У. Хогарту (Англія), Д. Гойї (Іспанія). Ідеали просвітницького реалізму відображені у творчості Ж.-Л. Давида, що мовою живопису відтворив величні та трагічні події Великої французької революції (“Клятва в залі для гри у м’яч”, “Смерть Марата”). Просвітницький реалізм — духовне явище, що характеризується багатством тенденцій художнього розвитку. В середині нього вирізняються течії: інтелектуальна (Свіфт, Дідро, Лессінг, Хогарт, Глюк), сентиментальна (Стерн, Руссо, ранній Гете, Пуччині, Гайдн, Моцарт), соціально критична (Лессінг, Гете, Шіллер).

Просвітницький реалізм певний період (кінець XVIII ст.) розвивався паралельно з революційним класицизмом, що збагачувало обидва напрями більш глибоким розумінням зв’язку характеру та обставин, відкриваючи історичні витоки суспільної природи людини. Просвітницький реалізм поглиблює ренесансний “універсалізм” мистецтва Відродження, привносить у нього риси історизму [2, с. 127].

Критичний реалізм — етап художнього розвитку реалізму, що формується у 20—30-ті роки XIX ст. Засновниками критичного реалізму були визначні представники національних культур, передусім літератури: О. де Бальзак, Стендаль (Франція), Ч. Діккенс (Англія), Джек Лондон, Т. Драйзер (США), М. Гоголь, Ф. Достоевський, Л. Толстой (Росія), Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний (Україна).

Критичний реалізм визначається *свідомою позицією* митців щодо аналізу зрослих суперечностей життя, що зумовлені зміною типу суспільних відносин. За допомогою творів мистецтва всебічно змальовано руйнівний для людини характер буржуазних відносин, що утвердилися як панівний тип суспільного

життя. Поняття “типові характери” та “типові обставини” набули естетичної визначеності саме щодо тематики та художньої практики ХІХ ст. — періоду зміни змісту суспільних відносин. Представники критичного реалізму показали, що буржуазія, утверджуючись як панівна суспільна верства, нищить вироблені попередньою культурою уявлення про моральні та естетичні начала людського життя, підміняючи їх суто меркантильними. Буржуазні ідеали та суспільна практика постали як руйнівні для духовного світу людини: жадоба багатства духовно спустошує її, підпорядковуючи всі життєві цінності владі грошей. Митці довели, що сімейні, родинні, дружні стосунки, почуття любові та довіри, повага людини до людини відступають перед прагненням наживи, нівелюються ним.

Видатні представники мистецтва критичного реалізму зображали процес руйнування людської особистості на прикладі долі конкретних особистостей. Так, герой творів О. де Бальзака Растиньяк (цикл романів “Людська комедія”) сповнений шляхетних намірів, які однак відступають перед реаліями життя, роблячи його рабом обставин. Характер втрачає свою самоцінність і “переходить в обставини”, стає їх індивідуальним виявом. Зрештою залежний у своєму русі від середовища, характер “розпадається на елементи середовища” [6, с. 242]. Саме критичний реалізм досягає справжньої філософської глибини в естетичному осмисленні соціальних стосунків та долі особистості у відчуженому світі (творчість Достоевського, Толстого, Франса, Манна, Хемінгуей).

Особливістю критичного реалізму є широке відтворення загальної атмосфери життя, глибоке художнє осмислення його тенденцій. Демократизм тематики творів, коло героїв та історична переконливість творчості характерні також для образотворчого мистецтва, зокрема такої його течії у межах реалістичного напрямку ХІХ ст., як передвижництво. Особливого розквіту вона досягає у творчості російських та українських митців: І. Крамського, В. Перова, І. Рєпіна, В. Сурікова, М. Ге та ін.

Характерно, що критичний реалізм не виявив себе у таких *виражальних* видах мистецтва, як архітектура, музика, танець. Це зрозуміло, адже самоцінним у цих мистецтвах постає переживаюче відношення до світу поза конкретністю явищ, подій, стосунків, які зумовили саме той, а не інший характер їх виявлення. У змісті переживання відсвічує реальність, але цінною постає не вона, а характер реагування на неї особистості.

Соціалістичний реалізм — творчий метод та художня течія у межах реалізму як художнього напрямку. Він формується на початку ХХ ст. і пов’язаний з широким суспільним рухом за демократизацію соціального життя Росії, зокрема соціалістичною революцією та періодом соціалізму (1917—1991). У межах історії свого розвитку соціалістичний реалізм пройшов два основні етапи. Перший (1917—1934) характеризується великим духовним піднесенням, пов’язаним зі становленням суспільного ладу, що утверджував ідеї народовладдя і реалізував їх, передусім, у вигляді широкого долучення трудящих мас до освіти, наукових знань та художньої творчості. Це було найвищим досягненням соціалізму, оскільки швидкі темпи його економічного зростання,

укріплення оборонної могутності держави базувалися на нечуваному на той час розквіті науки, мистецтва та широкій соціальній активності. Творча активність мас сприяла швидкому збільшенню кількості мистецьких установ та закладів, відбувався масовий прихід у художню діяльність колишніх робітників і селян, найбільш здібні з яких поповнювали лави митців-професіоналів. З іншого боку, не була втрачена класична художня спадщина: значна частина професійної інтелігенції, підтримуючи новий суспільний лад або нейтрально ставлячись до нього, своєю творчістю формували духовну атмосферу інтересу до духовно-мистецького життя. Відтак відбувалося становлення нового, справді *народного* мистецтва. Поняття “народне” набувало трьох вимірів. По-перше, це був мистецький рух, активними творцями якого були широкі народні маси. У містах і містечках створювалися численні мистецькі студії (літературні, театральні, музичні тощо). Широке залучення до мистецької діяльності здійснювалося також завдяки художній самодіяльності. Художнє начало проникало у глибинні шари суспільного життя: відбувалася демократизація жанрів мистецтва, бурхливо розвивалися агітаційно-масові види, плакатна графіка, художньо-оформлювальне мистецтво тощо, тобто спостерігалася широка демократизація художньої творчості. По-друге, демократизується *тематика* мистецтва, героєм якого стає людина праці, широкі соціальні верстви суспільства. Герой мистецтва активно реалізує себе у перетворенні обставин на користь суспільства. По-третє, головним “споживачем” мистецтва стають широкі верстви трудящих. Загальна атмосфера життя налаштована у цей період на творче самоздійснення особи, у тому числі у мистецтві, що позбавлене ідеологічних обмежень.

Визначними митцями цього періоду були: М. Горький, О. Блок, В. Брюсов, С. Єсенін, В. Маяковський, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Д. Вертов, Б. Асаф'єв, І. Соллертинський та ін. У мистецтві та естетичній теорії цього періоду складаються *принципи* історичної конкретності, демократичної спрямованості, масовості мистецтва. Теоретиками мистецтва цього періоду були: А. Луначарський, Г. Плеханов, В. Воровський, О. Блок, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Ю. Тинянов, Л. Виготський, К. Станіславський, В. Мейєрхольд, Є. Вахтангов, С. Ейзенштейн та ін. Предметом дослідницької уваги естетичної теорії 20-х років ХХ ст. були проблеми становлення пролетарського мистецтва та розробка його естетичних принципів, що здійснювалася у широких дискусіях. Коло проблем, досліджуваних естетичною теорією, пов'язане з питаннями природи, сутності, закономірностей історичного розвитку мистецтва, його видової специфіки та соціального призначення. Отже, мистецтво утверджується у згаданий період як одна з найбільш широких сфер духовного життя суспільства. Спостерігається широке розмаїття тенденцій художнього розвитку, що створює атмосферу насиченості мистецтвом та засвідчує багатство духовного досвіду, який воно містить у собі. Це період “накладання” таких художніх методів, як критичний реалізм, романтизм, символізм, авангардизм тощо.

Другий період історії соціалістичного реалізму (1934—1991) пов'язаний з поступовим нарощуванням політичної заангажованості мистецтва, хоча воно і не втрачає свого демократичного та гуманістичного спрямування, а також зорієнтованості на запровадження соціалістичних ідеалів у реальність. У 1934 р. на Першому з'їзді радянських письменників було прийнято Програму і сформульовано суть та принципи нового художнього методу, що отримав назву “соціалістичний реалізм”, який визначався як метод “правдивого, історично-конкретного відображення життя в його революційному розвитку”. Теорія соціалістичного реалізму зорієнтована на класичну художню спадщину як естетичний принцип, а у змістовному плані спирається на соціальний ідеал — художнє втілення ідей соціального оптимізму, віри у майбутнє та відображення можливостей поступу до нього на основі морально визначеної діяльності героя мистецтва. Відтак, соціалістичний реалізм, виходячи з принципу революційного романтизму, розкриває творчий потенціал людської особистості, що виявляє себе у новому — зацікавленому ставленні до загальної справи, яку вважає особистісно важливою (М. Островський “Як гартувалася сталь”, Ф. Гладков “Цемент”, О. Довженко “Арсенал”, “Щорс”). Мистецтво розкриває складність пошуку героєм свого місця у соціальних процесах (М. Шолохов “Тихий Дон”). Романтизм як естетичний принцип методу відображає також реальні підстави дійсного утвердження соціалістичного ідеалу: внутрішньої налаштованості героя на активні зусилля щодо вдосконалення життя.

Зауважимо, що революційна романтика стає однією з провідних тенденцій мистецтва соціалістичного реалізму, відображаючи об'єктивно наявні перспективи у соціалізмі як типі суспільного устрою. Тому герой мистецтва у ньому не мімікрує в обставини, а *створює* їх, вступаючи у конфлікт з силами, що здатні зруйнувати цю систему або загрожують їй. Героїзм радянського народу в роки громадянської війни, під час соціалістичного будівництва та у боротьбі з фашизмом у Велику Вітчизняну війну, стаючи предметом художнього відображення, спирається на реальну історію відносин особи і суспільства. Етапи героїчної історії народу (“радянський народ”) відображені у багатому творчому доробку митців у різних видах художньої творчості: література, театр, кіно тощо. Це, скажімо, твори М. Островського (“Як гартувалася сталь”), М. Шолохова “Тихий Дон”, Д. Фурманова (“Чапаєв”), О. Фадеева (“Молода гвардія”), Ю. Бондарева (“Гарячий сніг”); О. Довженка (“Арсенал”, “Щорс”), Г. Чухрая (“Балада про солдата”), А. Тарковського (“Іванове дитинство”), М. Калатозова (“Летять журавлі”). Мистецтво соціалістичного реалізму засвідчило, що революційний романтизм — не лише принцип естетичної налаштованості митців на художнє відображення дійсності, але і відображення внутрішніх творчих потенціалів, наявних у соціалізмі як суспільному ладі. Саме цим визначається розквіт мистецтва соціалістичного реалізму, в якому герой постає реальним його творцем, засвідчуючи потенційні творчі можливості ладу, часто всупереч обставинам. Знаменно, що названі тенденції виявляють себе через світ особистості в умовах, коли утверджується культ

особи Сталіна та здійснюються політичні репресії. Отже, мистецтво показує усвідомлення суспільством внутрішнього потенціалу соціальної системи попри наявне у ній зростання негативних тенденцій.

У 60-ті роки ХХ ст., коли відбувалося розвінчання культу особи Сталіна, мистецтво знову розгортається багатством романтичної образності, що відображає *бажаний* естетичний образ дійсності (Ахмадуліна, Вознесенський, Коротич, Павличко, Рождественський). Розчарування у можливостях удосконалення соціалізму спричинює у 70-ті роки ХХ ст. дисидентство. У ньому поєднуються ствердні та заперечні тенденції. Ствердні пов'язані з утвердженням цінності духовного світу особистості, що постає вищою за соціальну систему, яка відкрилася своєю суперечливістю. У національних культурах мистецтво зосереджує свій пафос на утвердженні цінності національних культурних традицій, національної духовної спадщини як джерела живлення духу особистості (Айтматов, Висоцький, Костенко, Симоненко, Стус). Негативний пафос творчості пов'язується з переглядом історії соціалістичного суспільства, що за часів культу особи чинило насильство над особистістю (Солженіцин).

Попри те, що у 90-ті роки ХХ ст. соціалістичний реалізм як творчий метод став предметом критичного переосмислення, варто зазначити, що об'єктивно він справив великий вплив на атмосферу суспільного життя тим, що впродовж своєї історії культивував кращі риси особистості й утверджував їх як істину людського в людині. Сучасне мистецтво, втративши естетичні орієнтації на ідеал людської особистості, позбавилося своєї визначеності, тобто постало позахудожнім явищем, а отже, псевдомистецтвом.

16.5. Поняття прогресу мистецтва

Естетичний аналіз історії художнього розвитку в багатстві та суперечливості його тенденцій актуалізує проблему *прогресу* мистецтва. З одного боку, зросла у поступі історії одухотвореність почуттів, об'єктивуючись у все більш досконалих індивідуально-неповторних формах вияву в художній мові мистецтва, засвідчує прогрес мистецтва. Водночас, оскільки щоразу в кожному справді художньому творі ідея реалізує себе у довершеності способів свого втілення, критерій “краще — гірше” постає недоречним, а тому поняття “прогрес” видається дещо умовним. Адже кожна історична епоха втілює ідею своєї життєвості у своєрідних, їй властивих способах художнього буття. Щоразу це досконалий, саме їй властивий образ, що уособлює в собі доцільну ідею життєвості. Однак, якщо брати до уваги зросле багатство художньої мови, розмаїття видів та жанрових форм — прогрес мистецтва безумовний. Прогрес виявляється і в поглибленні психологізму художньої творчості, що зумовлено розгортанням всезагального та індивідуального начал у змісті духовного досвіду людства. Достатньо порівняти епос як більш ранню класичну форму словесності та літературні форми — драматургію, поезію, прозу. Епос

відображає ідею духовного самоусвідомлення *етносу*, тоді як літературні форми — *індивідуалізацію* відношення, об'єктивовану в індивідуально визначеному змісті образності. Саме в античному мистецтві гармонійно поєднуються індивідуальне і всезагальне. Формуються різні типи художності: “типове” у почуваннях (діонісійське) та індивідуально-неповторне (аполлонове) начала. Зв'язок індивідуального та всезагального простежується і у межах конкретного образу, що вміщує багатство естетичних якостей. Так Аполлон, уособлюючи протилежні якості, у своїх виявах розгортає їх у напрямку зменшення стихійності й поглиблення упорядкованості. Його образ асоціюється з початком творення естетичної форми (організації). Він усвідомлюється богом світла і культурного життя. Отже, якщо порівняти перший етап, синкретичну художність і мистецтво Великих стилів, то прогрес простежується особливо виразно.

Наступним етапом є становлення стильової цілісності образної мови в індивідуальній творчості. Це період, характерний для художньої творчості, починаючи з доби Відродження. При цьому *митець* покликаний величезне розмаїття виявів життєвості світу в багатстві його тенденцій, що поєднують стає і змінне, випадкове і закономірне, “зібрати” у сутнісно визначену цілісність як єдність родового та індивідуального і через індивідуальне розгорнути багатство всезагального, родового начал життя. Це цілісність, що не дана як однозначна і визначена у своїх якостях, а розкривається як наслідок її творення у художній діяльності. Відтак мистецтво долає наступний етап висхідного руху, втілюючи величезне багатство нюансів досвіду в неповторності досконалого буття духу в довершеній образності художніх форм.

Водночас питання прогресу мистецтва зберігає актуальність у контексті проблем його виснаженості, характерній зокрема для постмодерного типу творчості. Мистецтво перебуває у глибокій кризі, яка з певними перервами триває майже сто років. Г. Гегель свого часу передбачив цю ситуацію, пояснивши її тим, що людство від чуттєвих форм досвіду як менш досконалих рухається до логічного пізнання як більш досконалої форми. Попри обмеженість пропонованої філософом системи форм розгортання людського духу (процес розглядається як діалектичне заперечення попередньої форми наступною), у межах мистецтва він розкриває *поступальний рух* у напрямку вдосконалення форми та поглиблення його змісту. Зауважимо, що Г. Гегель бачить спрямованість поступу людського духу в напрямку зростання та поглиблення здатності осягнення змісту *всезагального* у формі *понять*, тобто перехід від мистецтва до наукового пізнання.

Виникає, однак, запитання: чи задовольняється людський дух суто логічними формами буття всезагального, чи у прагненні повноти життєвості він буде постійно звертатися до мистецтва у пропонованому ним багатстві чуттєвих виявів, тобто чи збереже себе художньо прекрасне як духовна цінність. Аналіз історії мистецтва та закономірностей його розвитку засвідчує: суспільства, що рухаються по висхідній, сприяють реалізації творчого потенціалу особистості, у тому числі й у формах мистецтва і, на певних етапах історії,

переважно у них. Тобто, це період, коли суспільства об'єктивують образ своєї життєвості у суб'єктах у формах прекрасного у мистецтві. При цьому духовний досвід реалізує себе саме як здійснена краса, тобто осмислена і вкладена у досконалі художні форми.

У межах історії кожного народу має місце розгортання духу, коли він укорінює себе у чуттєво сприйраних формах у природному (архітектура, скульптура) та у духовному просторі людської життєвості (музика, поезія, живопис, театральне мистецтво). Процес має певні етапи розгортання: на початках він постає як творення простору людського життя у вигляді вкорінення у ньому з допомогою матеріально-чуттєвих форм буття образності (архітектура, скульптура). Наступний етап — період творення *духовного простору* — простору духовних зв'язків суспільного цілого у формах безпосередньої *передачі почуттів* для творення духовної їх злагодженості (музика, поезія, театр тощо). Всезагальне та індивідуальне у досвіді розгортаються у несуперечливу, злагоджену єдність. Це оптимальний етап творення духовної злагоди у формах втілення її образу в досконалих художніх творах.

Руйнування згаданої форми духовних зв'язків зумовлене її вичерпаністю, що засвідчує *вичерпаність* цього змісту суспільного досвіду, а відтак здатність народжувати художньо досконалі способи свого втілення. Історія яскраво засвідчує процес такої вичерпаності у двох основних формах, які дещо умовно можна визначити як: вичерпаність-утвердження і вичерпаність-застереження. Перша — це внутрішня вичерпаність духовного досвіду, що у своєму розгортанні *пройшла* всі етапи і набула завершення у логічній його формі. Ці закономірності характерні для *давньогрецької* культури. Дух давнього грека, здолавши етап широкого втілення у досконалі художні форми, ввійшов у царину логічного мислення та буття істини у поняттях. Однак наслідком відчуження духу від *повноти* буття постала змагальність воль, зростання якої у суб'єктах спричинило загибель давньогрецької цивілізації. При цьому здобутки культури давньогрецького суспільства, успадковані іншими народами, стали джерелом для розгортання їх культурного поступу (Давній Рим, Візантія, Арабський халіфат, західноєвропейська культура доби Відродження).

Друга форма вичерпаності-застереження — це досвід культури давньоримської цивілізації. Самостановлення духу тут відбувалося у формах укорінення його у просторі *фізичної* життєвості. Заявивши на нього свої права і вкоринившись у ньому, дух розчинився у безмежності простору (завойовницькі війни Давнього Риму) і вичерпав себе. Отже, культура пройшла лише перший етап, реалізувавши себе у відчужених, грубо матеріальних формах. Дух не спромігся сформуватися в ідеальну життєвість як самоцінну, метою якої постало б творення повноти *зв'язків суспільного цілого*. Культура не створила виразних художніх форм, що насичували б простір суспільства, живлячи собою світ кожного суб'єкта досвіду.

Усі види виражального мистецтва мали у Римі компілятивний характер, були запозичені з Давньої Греції і лише трансформовані у нову реальність, але не стали джерелом формування духовного світу особистості, не цементу-

вали суспільство у духовну цілісність. Тому Рим тримався лише на силі й примусі.

Європейська цивілізація за моделлю розгортання її духовного образу ближча до давньогрецької, адже спромоглася реалізувати себе і у фізичному просторі шляхом укорінення чуттєво сприйманого образу життєвості в архітектурі, скульптурі, живопису, а також у виражальних видах мистецтва (музика, поезія, театр), здатних об'єднати дух спільнот у чуттєво визначене ціле. У духовному просторі, створеному мистецтвом, європейська культура сформувалась у певну цілісність, адже у почуттях виявили спорідненість культури різних європейських народів. Як певне внутрішньоспоріднене ціле вони розкрились багатством нюансів вияву образу краси в архітектурі, скульптурі, поезії, музиці, театрі тощо. Однак цей етап культури *вже пройшли*: необхідно констатувати вичерпаність цієї форми.

Цивілізаційний етап історії Західної Європи небезпечний тим, що давні цивілізації на цьому етапі досягали саморуйнації. Постмодернізм — яскраве свідчення духовної виснаженості європейської цивілізації, адже псевдокультура, псевдомистецтво, як зазначено вище, негативно впливає як на духовний світ конкретної людської особистості, так і на суспільне життя загалом. Виснаженість духу, його спустошеність — виявлення вичерпаності цивілізаційного типу досвіду. Зосередження на суто функціональному змісті досвіду ставить під загрозу існування людства як носія духовних засад життя у його моральній, естетичній, інтелектуальній визначеності — Людини Прекрасної.

Формуюча спрямованість духу — це творення атмосфери живлення розуму та почуттів красою мистецтва. Художня творчість, відтак, є важливою сферою суспільної діяльності, що здійснює духовно-об'єднавчу функцію. Однак творення такої атмосфери суспільного життя у формах досконалої в собі цілісності реально можливе лише на іншому — *невідчуженому* типі суспільних відносин.

Список літератури

1. *Алпатов М.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. — М.; Л.: Искусство, 1939.
2. *Волков И.* Творческие методы и художественные системы. — М.: Искусство, 1978.
3. *Гачев Г.* Жизнь художественного сознания. — М.: Искусство, 1972.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1969—1971.
5. *Гердер И.-Г.* Идеи к философии истории человечества. — М.: Наука, 1977.
6. *Гуковский Г.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М.: Гослитиздат, 1957.
7. *Енгельс Ф. М.* Гаркнес, початок квітня, 1888 // К. Маркс, Ф. Енгельс. Твори. — К.: Політвидав України, 1967. — Т. 37.

8. *Естетика* / За ред. Л. Левчук. — К.: Вища шк., 2006.
9. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*: В 5 т. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3.
10. *Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике*. — Л.: ЛГУ, 1971.
11. *Литературная теория немецкого романтизма*. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.
12. *Лихачев Д. Развитие русской литературы X—XVII вв.* — Л.: Наука, 1973.
13. *Макаров А. Світло українського бароко*. — К.: Мистецтво, 1994.
14. *Мастера искусства об искусстве*: В 7 т. — М.: Искусство, 1967.
15. *Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура XX століття*. — К.: Знання, 2002.
16. *Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили*. — К.: Мистецтво, 1981.
17. *Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века*. — М.: Политиздат, 1991.
18. *Петров С. Реализм*. — М.: Просвещение, 1964.
19. *Полевой В. Двадцатый век*. — М.: Сов. художник, 1989.
20. *Соколов А. Теория стиля*. — М.: Искусство, 1968.
21. *Типология стилевого развития нового времени*. — М.: Наука, 1976.
22. *Шиллер Ф. Эстетика*. — К.: Мистецтво, 1974.
23. *Эстетика: Словарь* / Под ред. А. Беляева. — М.: Политиздат, 1989.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрийте зміст поняття “історичне життя мистецтва”.
2. Проаналізуйте основні підходи естетичної теорії до осмислення художнього життя.
3. Проаналізуйте зміст поняття “художній стиль”.
4. Поясніть розуміння романтиками сутності художнього стилю.
5. Проаналізуйте поняття “Великі стилі” у мистецтві та розкрийте їх стилеутворювальні чинники.
6. Визначте основні рівні розгортання образу краси у межах романтичного художнього стилю.
7. Розкрийте суть індивідуального художнього стилю та передумови його становлення.
8. Наведіть спільне і відмінне в історичних різновидах реалізму.
9. Охарактеризуйте поняття “прогрес у мистецтві”.

Тема 17

СУСПІЛЬСТВО, МИСТЕЦТВО, ДУХОВНИЙ СВІТ ОСОБИ

- 17.1. *Суб'єкт естетичного переживання мистецтва*
- 17.2. *Мистецтво та суспільне життя*
- 17.3. *Мистецтво і моральне виховання*

17.1. Суб'єкт естетичного переживання мистецтва

Мистецтво — вид духовної діяльності, вище призначення якої — живлення людського духу досконалими художніми образами, сповненими виразної внутрішньої життєвості. Індивідуальна неповторність всезагальності змісту досвіду, сконцентрована в мистецтві, становить невичерпне джерело активізації духовних структур суб'єкта сприймання на інтелектуальне переживання ідеального образу буття. Виразна життєвість кожного насправді художнього твору стимулює психічні структури особи на адекватне реагування. Відтак мистецтво справляє формуючий вплив на її духовні структури, налаштовуючи на гармонійну взаємодію з художньою досконалістю мистецьких явищ.

Об'єктивна передумова ефективності названого процесу, перетворення можливості на дійсність пов'язана з двома основними чинниками: об'єктивним і суб'єктивним, котрі в естетичному відношенні постають діалектичною єдністю. Особа, що входить у життя, може не зустрітись зі справжніми мистецькими скарбами, а світ прекрасного залишиться для неї чужим і закритим. Тому середовище життєвості є початковою ланкою, яка задає ціннісні уявлення: чи то назавжди відвертає від справжніх духовних скарбів, чи то формує стійку потребу в спілкуванні з ними. Це об'єктивні передумови творення духовних потреб суб'єкта відношення. Щоправда, ситуація не має фатального характеру, оскільки в кожній особі наявна часто неусвідомлена потреба в гармонійних відносинах зі світом. Унаслідок цього часто випадкова зустріч з художньо прекрасним здатна спричинити велике духовне піднесення і потребу спілкування з ним.

Однак оптимальною є ситуація творення *системності* досвіду спілкування з кращими творами світового мистецтва, адже лише так вони здатні формуюче впливати на почуття, розум і укоріненість у світі особи виявляти себе

в сфері дії волі, тобто спрямовуватись на утвердження краси та гармонії відносин зі світом як естетичної міри специфічно людського життя.

Поняття системності має два аспекти. Перший — це естетично-художня *якість творів*. Саме завдяки їх виразній життєвості вони спонукають на постійне спілкування, народжують потребу почуттів, розуму, уяви в такому спілкуванні. Другий аспект — наявна у світі особи *потреба* звертання до мистецьких скарбів для живлення духу, підтримання його гармонійної життєвості. Стійкість потреби формує духовні структури суб'єкта переживаючого відношення, покладаючи міру на його самовияви в стосунках зі світом.

Системне спілкування з мистецтвом формує поняття *естетичної міри* стосунків, даючи змогу співвідносити ідеальне та реальне буття на їх відповідність мірі людського, допомагає зрозуміти себе через світ героїв, їхні почуття та стосунки з іншими, осмислити причини конфліктів, подібних тим, з котрими доводиться зустрічатися в реальному житті, налаштовує психічні структури на несприйняття злого і потворного. Скажімо, світ “мертвих душ” в однойменному романі великого М. Гоголя настільки виразний у своїй негативності, що постає міркою останньої, а відтак — критерієм негативності оцінки явищ у процесі сприймання їх у реальності. Виразне уособлення скупості — Плюшкін, нечесного збагачення — Чичиков, пустої мрійливості — Манілов і под. Тим самим мистецтво допомагає сформувати культуру ставлення до себе й до інших, допомагає усувати суперечності й створює передумови для організації відносин у реальному житті згідно зі “взірцями належного”. Названі аспекти потреби у спілкуванні з мистецтвом мають суто “функціональне” значення і не підносяться до рівня *естетичних* відносин, хоча можна зауважувати певну їх цінність. Актуальність проблеми полягає в тому, що реальне середовище стосунків здебільшого не містить у собі їх естетичної міри, тому вони не можуть бути джерелом духовного життя особи, а це небезпечно для суспільства. Не маючи критерію естетично сприйнятних відносин, люди звикають миритися з реальністю. Тому особа прирікається на душевне і духовне спустошення або на одноманітність буденності, в якій ані розум, ані почуття не отримують джерел живлення. Наслідком такої ситуації є або нездійсненність людини, що не розгорнула своїх потенційних творчих можливостей, або, оскільки вона відчуває незадоволення життям, вдається до марнування його шкідливими звичками, котрі відволікають від гірких думок і незадоволення життям та собою. Отже, актуальним залишається питання: як надати життю *змістовного наповнення* і доцільної у собі визначеності, тобто того, що відповідає поняттю “естетичне”. *Мистецтво* містить величезний потенціал організації духовних структур особи на гармонійну взаємодію зі світом, оскільки відкриває *закони* її естетичної організації. Завдяки *цілісності* твору як художньої реальності мистецтво вводить суб'єкта в повноту образу буття, відкриваючи закономірне у досвіді його творення.

Вище виявлення сталості потреби у спілкуванні з мистецтвом — це потреба духу жити красою художніх форм, перебувати у творчій взаємодії з ідеальним світом духовних скарбів, щоби за допомогою прироцувати духовний

досвід людства. Активне переживання світу художньо прекрасного — джерело *вдосконалення почуттів*, котрі визначаються як *розумні почуття*. Не варто думати, що відтак людина починає ігнорувати реальність і жити над реальним світом. Навпаки, завдяки розширенню й удосконаленню духовного досвіду змінюється її сприйняття реальності. Остання не постає самодостатньою, а відкривається для особи своїми суперечностями, отже, створюються підстави для вдосконалення реальності *згідно з ідеалом*. Навіть якщо ідеал досягнути неможливо, особа принаймні усвідомлює недосконалість реально наявного світу, шукаючи шляхи його вдосконалення. Тобто, дух прагне реалізуватися в формуванні бажаного як належного.

Краса мистецтва є важливим стимулюючим чинником самоздійснення особи у формах краси. Уява, пам'ять організуються красою художнього твору, долучаються до активного переживання її виразних виявів. Тобто, суб'єкт сприймання в активній *осмислюючо-переживаючій* та *оцінно-творчій* діяльності прирощує духовний досвід *моральністю взаємодій* із предметом сприймання — художнім твором. Ефективність названого процесу зумовлена *рівнем попереднього досвіду* сприймань і характером реагування на явища. Особливе значення у формуванні здатності естетичного переживання й оцінної діяльності мають скарби *класичного* мистецтва. Вони концентрують досвід естетичних відносин, явлений у переконливих художніх формах. Саме тому класична художня спадщина — найефективніше джерело формування *естетичної досконалості* духовного досвіду.

Ефективність процесу творення естетичного досвіду та його результативність має передумовою розвинуту *культуру сприймання*: здатність заглиблюватися у світ ідеальних сутностей, осягати їх внутрішню життєвість у взаємодії почуттів і розуму. Для цього необхідною передумовою постає входження особи у світ художніх скарбів із *дитинства*, щоби спілкування набуло характеру *системи*. *Системність* — перша необхідна складова творення здатності жити *духовно повноцінно*, вбираючи в себе все багатство виразних форм світу в ідеальному — художньо досконалому способі його буття. Лише за умови налаштованості духовних структур на такий рівень спілкування мистецтво здатне визначитися як *внутрішня необхідність*. Знаменно, що естетичній організації природного середовища (творення паркових ансамблів, озеленення міст і под.) *передував* пейзажний живопис, який сформував *естетичне відношення* європейського суспільства до природного світу.

За умови становлення *внутрішньої* потреби спілкування з мистецькими скарбами процес набуває *особистісно* визначеного характеру й розгортається у форми діалектичного сходження суб'єкта на вищі щаблі естетичного відношення. Тут правомірно виокремити такі його етапи. *Перший* — накопичення *безпосередніх* вражень від сприйманого, котрі уклалися в *емоційне* реагування на перебіг подій, стосунки героїв, несподівані повороти сюжету твору та ін. Часове їх розгортання в літературі, драматургії, театральному мистецтві вимагає безпосередньої співучасті суб'єкта сприймання, що підпорядковується ритму подій, сюжетних ліній твору. Такий самий часовий характер пережи-

ваючого відношення має місце в процесі сприймання музичних, поетичних творів. Однак це — *початковий* етап духовної роботи суб'єкта, оскільки за безпосереднього сприймання домінуючою є *емоційна* напруга, що не дає змоги дистанціюватись від процесу для осягнення логіки твору як художнього цілого. Безпосередність переживаючого ставлення цінна як свідчення здатності входити в ситуацію "*співприсутності*", ніби проживати разом із героями їх життя, радіти і страждати разом з ними. Відтак емоційна напруга у найдраматичніших моментах перебігу подій здатна доходити навіть до стану афекту, тобто неконтрольованих розумом її виявів, скажімо, плачу, вигуків тощо.

Другий етап — своєрідне заперечення попереднього. Тут *розум* постає організуючим началом відношення. Він прагне *пояснити* характер емоційного реагування, дотримуючись *логіки* розгортання змісту *твору*: художньої переконливості сюжетних ліній, мотивованості дій героїв та ін. Збираючи твір у цілісність, розум *аналізує відповідність* між реагуванням почуттів і якими-небудь елементами твору. Цей процес потребує активізації пам'яті, уяви, мислення для осмислення *відповідності взаємодій* між почуттями та змістовною тканиною твору, тобто не лише твір як художнє ціле, а й *почуття* стають предметом осмислення. На цьому етапі зусилля інтелекту спрямовані на пояснення *логіки* побудови твору, своєрідності його художньої тканини і под. (адже лише за такої умови твір набуває внутрішньої життєвості). Унаслідок здатності осмислити внутрішню логіку твору наші судження про нього не постають чимось довільним. Вони претендують на об'єктивність тією мірою, якою ми здатні співвідносити кожен його елемент із цілим. Однак це лише проміжний етап естетичного відношення до твору. Якби ми зупинились на ньому, то неминуче б опустили до рівня однобічності, втративши життєву повноту буття твору й обмеживши його певним "каркасом".

Третій етап визначається як етап заперечення суто розсудкового ставлення до твору. Вищим, завершальним етапом процесу духовної взаємодії суб'єкта з твором мистецтва є *синтез логічного та чуттєвого* начал у змісті *духовного досвіду*. Це етап розгортання відношення у формі заперечення-заперечення, на якому заперечення зазнає зайва логізація процесу сприймання твору на користь *цілісності* й повноти його *осягнення* розумом і почуттями. Саме у такий спосіб набувається гармонія духовних структур суб'єкта відношення, створюється можливість справжнього заглиблення в процес *осмислюючо-переживаючого ставлення* до твору як художнього цілого. Уява, пам'ять, мислення, гармонійно взаємодіючи, допомагають "створювати" твір, будувати його ніби заново вже свідомістю сприймаючого суб'єкта. Унаслідок цього відкриваються все нові й нові грані, нюанси його художнього багатства. Відтак твір починає жити у свідомості та почуттях своєю повнотою, розгортаючись усім властивим йому багатством завдяки злагодженості взаємодій розуму і почуттів, пам'яті й уяви.

Наголосимо, що виокремлені етапи мають на меті простежити *складну структуру* процесу творчо-сприймаючого відношення до художніх цінностей. Насправді розвинута культура естетичного сприймання твору має характер постійних творчих взаємодій розуму і почуттів за активної задіяності уяви,

пам'яті, органів сприймання, асоціативного мислення та ін. Набувши нового життя у світі особи, твір укорінюється в її духовних структурах і визначається як активно співприсутній у досвіді, адже пам'ять час від часу відроджує різні нюанси подій, обставин, роздумів героїв, їх спілкування і под. Активне спілкування з творами, котрі особливо запалили розум і почуття, іноді зберігається впродовж усього життя.

Закономірність “входження” у світ художнього твору важлива тим, що відкриває величезні можливості для творчості, якою є розумно-почуттєве життя духу в просторі творів мистецтва. Такий спосіб розгортання естетичного відношення можливий лише стосовно насправді *художнього* твору. Особливістю художності є те, що в творі, здається, вже цілком пережитому й осмисленому, під час кожного подальшого звертання ми щоразу виявляємо нові нюанси. Вони й надалі стають предметом переживань і розмислів. Кожен, певне, був у ситуації, коли знаний напам'ять поетичний твір ми проголошуємо подумки або вголос, щоби ще і ще раз зануритись в ауру злагоженості поетичних звуків, сповнених змістовної глибини та мелодійності, відродити вже пережитий стан натхнення, який зберігають наші почуття. Так само діє на духовні структури музика, надаючи їм внутрішньої цілісності, злагоженості взаємодій і (що важливо й характерно для справді художнього твору) підносить почуття над буденністю, надаючи їм спрямованості “на вертикаль”. І лише відтак вони здатні огорнути собою світ, який постає для свідомості гармонійним цілим.

Та сама потреба у подальших переживаннях уже сприйманих творів спонукає ще і ще раз відвідати театральні вистави, художні музеї, щоби поспілкуватися з улюбленими творами. Тобто мистецтво — незамінне джерело свободної *організації* духовних структур особи в гармонійну цілісність. Мислення та почуття, звикаючи до взаємодій із досконалістю, здатні розгоратися названими якостями і поза суто художнім сприйманням, організуватися в гармонійну цілісність взаємодій під час сприймання будь-якого знання та здійснення будь-якого виду діяльності, адже *вже мають* сформовану культуру творчих взаємодій і організовані нею.

Отже, об'єктивна необхідність духовного досвіду спілкування з мистецтвом полягає, *по-перше*, в тому, що через світ героїв мистецтва і художню досконалість творів особа здатна доходити до самоусвідомлення та цілеспрямованого вдосконалення власного світу змістом художніх цінностей.

По-друге, воно здатне бути джерелом удосконалення реальності. Особа, в якій наявна культура естетичного відношення, здатна вдосколювати життя, *підносячи* його до належного естетичного рівня вже самим фактом несприйняття обмеженості буденного спілкування, недотримання культури взаємин тощо. Стилем стосунків, толерантністю спілкування та поведінки особа не просто засвідчує незгоду з брутальністю, а показує, *як саме* варто такі стосунки будувати. Цей закон відношення поширюється на всі види діяльності, ставлення до середовища, природного світу та ін. *По-третьє*, спілкування з мистецтвом — джерело гармонізації духовних структур суб'єкта, формування *естетичної міри* відношення, що як така є засобом організації відносин не лише стосовно мистецтва, а й стосовно будь-яких сфер життя.

Важливість виховання потреби у спілкуванні з мистецтвом з *раннього дитинства*, на чому вже наголошувалось, — це *перша*, але не єдина умова формування культури спілкування з художніми скарбами. *Друга* умова — *якісний* характер мистецтва. Невичерпним джерелом є класичне мистецтво, в якому глибока художня ідея вклалася у досконалі художні форми, створюючи досконалу *красу цілого*. *Третя* складова — *середовище спілкування* з художніми творами. Воно допомагає відкривати духовні скарби суспільства і людства, прищеплюючи культуру естетичного ставлення до них. Це складний процес, і навички його набуваються тривалою традицією вдумливого входження у світ художніх цінностей. *Четверта* складова — *вироблення методик* творення досвіду естетичного спілкування з мистецтвом. Так, *порівняльний* підхід може ґрунтуватися на аналізі класичних (оперних, симфонічних) творів й естрадної музики для розуміння своєрідності кожного з видів музики. *Асоціативний* метод здатний розгортати спільне в темах, мотивах творів. Скажімо, лірична поезія від епохи А. Данте і Ф. Петрарки до часів Лесі Українки, Б. Пастернака, А. Ахматової та Л. Костенко містить багато спільних тем і мотивів, незважаючи на відмінності образної мови, і засвідчують цим багатство можливостей творення образу предмета переживаючого відношення. *П'ята* складова — заглиблення у творчий процес унаслідок *оволодіння навичками* образно-формуючої діяльності (малювання, музикування, віршування, ліплення, різьблення і под.). Оволодіння мистецькою “технікою” — важлива умова для глибокого розуміння внутрішньої життєвості мистецтва. Зрештою, це шлях до себе: з'ясувати власну схильність до певного виду художнього формування. *Шоста* складова — звертання до джерел історії мистецтва для досягнення закономірності художнього життя людства як одного з найвагоміших чинників формування культури відношення до світу та до себе самого. *Сьома* складова творення досвіду — звертання до літературно-критичних і художньо-критичних праць видатних мистецтвознавців, неупереджені, компетентні судження котрих витримали випробування часом. За умови збігу нашого сприймання творів з історично усталеним досвідом ставленням до художніх цінностей, ми здобуємо відчуття укоріненості нашого духу в духовному досвіді людства.

Наголосимо, що певним об'єднувальним чинником для активного життя художніми цінностями та необхідною складовою формування *естетичного* досвіду є *художнє формування*. У досвіді народу в усі часи вміння вишивати, розписувати хату та писанки, різьбити, плести, в'язати були невід'ємними складовими творення затишного життя. Таких умінь набували всі члени спільноти, причетні до згаданого змісту досвіду. Це був своєрідний посаг, без якого молоді не розпочинали самостійного життя.

У дворянському середовищі невід'ємними елементами виховання було, крім знання основ наук, володіння іноземними мовами, правилами гарного стилю поведінки, формування *художніх умінь* — малювання, музикування, віршування і под. Невипадково саме дворянська культура в Західній Європі та Росії створила багаті скарби фахового мистецтва. Народне мистецтво, завдяки наявній у його середовищі художності, активно взаємодіяло

з професійним. Вихідці з народу — різночинна інтелігенція — розгорнули художність у діалектичну єдність народного та фахового мистецтва, наповнивши ним середовище людської життєвості. Професійне мистецтво ставало також предметом зацікавлень у середовищі народу. Історики мистецтва повідомляли, що в Україні та Росії наприкінці XIX — початку XX ст., селяни, буваючи у місті на ярмарку, відвідували пересувні художні виставки. Національна інтелігенція поширювала знання, в тому числі й художні, в середовищі міського та сільського населення.

17.2. Мистецтво та суспільне життя

Окреслене коло підстав становлення естетичного відношення людини до світу підтверджує необхідність урахування об'єктивних і суб'єктивних передумов для їх утвердження в реальності. Оскільки духовні якості особистості не закладені в ній від народження (а лише *передумови* до їх набуття), то все, що є *людина* як суб'єкт творчості — наслідок свідомої *діяльності самовдосконалення*. Отже, актуальним є питання стосовно підстав такої потреби. Ф. Шіллер у праці “Листи про естетичне виховання людини” *об'єктивну* підставу внутрішньої потреби особи в самовдосконаленні пов'язує з характером *суспільних відносин*. Відтак філософ наголошує, що *суспільство зобов'язане* брати на себе творення *системи* освіти та виховання, здатних стати фундаментом для набуття повноти духовного життя. Ця проблема глибоко теоретично обґрунтована в естетиці Просвітництва та романтизму.

Просвітницький ідеал Ф. Шіллера оснований на *естетичному вихованні* як своїй основній засаді. Філософ ще наприкінці XVIII ст. зауважив ворожість буржуазного суспільства “мистецтву ідеалу”, тобто мистецтву, що уособлює свобідний вияв творчого духу в формах досконалості. Справжнє мистецтво, на його думку, має “одержувати приписи” від *духовної вимоги*, а не від матеріальної необхідності. “Користь стала великим ідолом часу, якому повинні служити всі сили й поклонятися всі таланти, — пише філософ. — На цих примітивних терезах духовна заслуга мистецтва зовсім не вагома і, не маючи найменшої підтримки, воно щезає з галасливого ринку століття” [7, с. 116—117].

Підстави для розуміння мистецтва як важливої умови повноти людського життя та джерела творення нормальних засад людської життєвості закладені у самій *природі художньої здатності* та в *змісті творчості*. Стосовно першої, художній талант є концентрованим утіленням духовної свободи людини. Вона реалізує себе як вільний, творчий дух, що набув цілісної життєвості в досконалих художньо-образних формах. Упорядкованість психічних структур, яка вкладається в образ цілісного буття духу в матеріалі мистецтва, є виявом гармонійної взаємодії митця з предметом небайдужості. Унаслідок згаданої визначеності взаємодій осягається глибинна сутність життєвості явищ. Лише відтак

навколишній світ постає не речевістю як такою, а уособлює єдність доцільної в собі життєвості явищ, котрі відкриваються формуючому духу митця як *краса*.

Стосовно другого аспекту — змісту художньої творчості — краса художніх форм, явлена як у собі доцільна та виразна життєвість, здатна бути джерелом самоорганізації свідомості. Воно налаштовує на гармонійне світосприймання, осягнення доцільності та виразної життєвості природних форм і соціальних стосунків, спонукаючи тим самим на естетичне ставлення не лише до художніх цінностей, а й до виразних виявів життєвості в природному світі, суспільстві, міжособистісних взаєминах.

Парадокс життя сучасного людства полягає в тому, що, втративши повноту зв'язків зі світом, відчужене від естетичних взаємодій з природою, яка перетворена на "матеріал" для практичної життєвості, воно все більше збіднюється духом. Зруйновані традиції художнього формування і на рівні практично-побутовому (рівень народної художності), й на рівні фахового мистецтва. Причини першого пов'язані зі стрімким зменшенням кількості сільського населення та руйнуванням традиційного укладу народного життя. У середовищі міського населення художнє формування втрачене внаслідок стандартизації стилю життя, уніфікації його образу, підпорядкованого вимогам промислового (стандартизованого) виробництва. Відтак людину оточує *стандартна* предметність, *стандартні* ціннісні уявлення, підпорядковані вимогам моди, і под. Утрачена, відповідно, історично вироблена *ієрархія* цінностей. Місце духовних цінностей посіли матеріально-речові. Причому духовні цінності не просто відійшли на другий план. Вони спрофановані, підмінені псевдоцінностями, а тому вся культура як система чинників творення духовного досвіду зруйнована.

Культура зазнала руйнації на рівні *структурної* побудови системи пріоритетів, котрі мають вибудовувати державні інституції і де формування культури пізнання, художньо-творчих умінь, завдяки їх розумному поєднанню, здатні набувати характеру *внутрішньої потреби* особистості. На сучасному етапі дошкільні установи, школа, сім'я, соціальні інституції, покликані формувати естетичну здатність, не лише відсунули естетично-художнє виховання на задній план. Вони спрофанували його. Там, де естетичне виховання ще зберігається, втрачено його сенс. У дітей не формують навичок сприймання художніх творів, не озброюють знанням художньої мови мистецтв відповідно до їх виду, не виробляють умінь художнього формування. Під гаслом "самовиразу", "свободи" вульгаризується сама ідея художньої творчості, адже за нею має стояти *знання законів* художнього формування залежно від видової специфіки мистецтва. Лише за такої умови природні здібності дитини зможуть розвиватися й удосконалюватися. Поза цією умовою можна говорити не про мистецтво, а тільки про його профанацію й остаточне псування ще несформованих естетичних смаків і потенційно наявних художніх здібностей.

Естетично-художнє виховання в суспільстві, що дбає про майбутнє, має набути характеру *системи*. Розвиток художньої уяви та здатності надати їй образу в художньому формуванні, як уже згадувалося, — необхідна умова розвитку *інтелекту та духовних структур* особистості: уяви, пам'яті,

асоціативного мислення, евристичних навичок тощо. Названі здібності можуть, однак, реалізуватися лише за умови входження особи у світ *справжніх* художніх цінностей. Вони виробляють потребу вдивлятися в явища, помічати безліч виразних виявів їх життєвості, навчають за оболонкою речей проникати в глибини їх змісту. Розвиток художньо-формуючих умінь — важливий етап духовного становлення людської особистості. Здатність вкладати світ в образи *цікава* кожній людині, оскільки в створеному образі відсвічує її власний образ: образ її умінь і ціннісних уявлень. Це необхідна передумова заглиблення особи в повноту присутності у світі.

Активним джерелом творення культури відносин є формування в суспільстві несприйняття низьких, духовно обмежених творів псевдомистецтва, тим паче популяризація їх засобами масової інформації, телекомунікації та ін. Цікаво, що творення *естетичного стилю* стосунків у суспільстві вже в часи Давньої Греції вважалось обов'язком *держави*. Так, у часи Солон давнім грекам закон забороняв перетворення поховальних обрядів на сильнодіючу психологічну драму: дряпати обличчя нігтями, рвати волосся й одяг. Заборонялися надто пишні похорони як знак виняткового багатства, адже вони ображали почуття гідності громадян.

Несхвально сприймалися театральні постановки, розраховані на надто експресивні вияви почуттів глядача. Держава у такий спосіб дбала про психічне здоров'я громадян. Так, драматург Фрінх із Афін був зобов'язаний сплатити штраф — 1 тис. драхм, а його п'єса “Взяття Мілета” була заборонена, оскільки в театрі глядачі обливалися сльозами. Цей приклад засвідчує, як ретельно держава дбала про психічне та моральне здоров'я громадян. Негативна реакція державних інституцій на афективні вияви скорботи пов'язана з тим, що вони розглядалися як дещо протилежне мужності. Давньогрецьке суспільство було також переконане в наявності об'єктивної *міри естетичного* почуття, що відповідає істинній людяності [4, с. 344—345]. В етиці Арістотеля величезна увага приділена культурі вияву почуття, окресленого поняттям “міра”. Безперечно, для цивілізованого людства введення регуляторних механізмів, котрі коригують культуру творення почуттів як джерело психічного здоров'я суспільства, видається певним атавізмом. Одночасно культурна політика, спрямована на вдосконалення людства скарбами духовної культури, з огляду на нинішній рівень його психічного здоров'я, постає однією з пріоритетних сфер суспільства і, ширше, людства.

В умовах сучасної урбаністичної цивілізації важливим джерелом творення цілісності духовного досвіду у формах естетичної його визначеності є творення суспільством стилю невідчужених стосунків із природним світом. Проблема тим паче актуальна, бо вони постають віддзеркаленням стосунків у соціумі: стихія привласнення та підпорядкування, характерна для соціального життя, набуваючи тотального характеру, визначається як *експансія* людини в природу. Відтак правомірно говорити, що людина стала рабом себе самої: рабом власних чуттєвих пристрастей. У їх рабстві опинився не лише розум, а й елементарний здоровий глузд. Ф. Шіллер, розмірковуючи

над суперечностями сучасної йому епохи, розглядає зростання суперечностей у світі людської особистості, зумовлене суперечностями розвитку культури. “Культура зовсім не робить нас вільними, а навпаки: з кожною новою силою, яку в нас розвиває, вона пробуджує нову потребу; фізичні пута стискають нас дедалі загрозливіше, боязнь втрати заглушує навіть порив до вдосконалення, і принцип пасивної покори набуває значення найвищої життєвої мудрості” [7, с. 127]. Тенденції, окреслені філософом, набули в наш час гострішого характеру.

Історично сформовані стосунки людства з природним світом і відносини всередині спільнот відображають *стихійність* чуттєвої природи людини. Тому завдання культури — чуттєву природу *оформити розумом*, вивести її з меж стихійності та сваволі, організувати в цілісність взаємодій. Тобто, стихія чуттєвого містить ті позитивні начала, що вони — вияв стихійного потягу до свободи. Руйнівні тенденції у ставленні сучасної людини до себе самої — об’єктивне свідчення незадоволеності життям, відчуття його неповноцінності. Це явище має позитивну тенденцію — воно виявляє нетотожність сутності людини та її існування. *Естетичне* покликане перевести стихію чуттєвості в розумні творчі форми. Свобода, якої людство прагне, є реальною лише на основі незацікавленого (практично незацікавленого, тобто безкорисливого) ставлення до явищ навколишнього світу, тобто реально можливе тільки у формах *естетичного відношення*. Лише за такої умови явища постають самоцінними, а отже, відкриваються суб’єкту сприймання справжньою повнотою, доцільністю і, відтак, красою своєї життєвості. Вдумливі, злагоджені взаємодії з природним світом — крок людства до *осмислення цінності власної природи*.

Не менш важливою є свобода *індивідуальних* виявів гармонійності світу суб’єкта в моральній та естетичній діяльності, які тим самим постануть примноженням всезагальності змісту духовного досвіду людства. Поки що вони мають переважно руйнівний характер. Отже, первинним і визначальним чинником творення ціннісних уявлень особистості, котрі укладаються в форми досконалості, є загальна *атмосфера суспільного життя*. Тобто, постає питання про тип суспільних відносин, здатний спрямувати людство на *вдосконалення* розумно-чуттєвих начал його природи, осягнувши вияви природності розумною виваженістю моральних та естетичних взаємодій.

Звертаючи особистість у світ доцільного й естетично виразного життя, розумно організоване суспільство покликане усунути відчуження людини від природи. В усі попередні епохи історії людства природа була джерелом гармонійного налаштування психічних структур людини. Злагода з нею, поширюючись на суспільство, створювала сприйнятні форми відносин. Образ гармонійного спілкування з природним світом, перенесений у світ людського життя, постає не механічним процесом, а визначається як *ідея* гармонійності відношення у межах суспільства — духовного цілого. У світі людського життя міра естетичного визначається *духовністю* взаємодій суб’єктів спілкування.

Атмосфера суспільного життя, налаштована на естетичні цінності, сприятлива тим, що вводить людські потреби у межі їх розумності, спрямовує на

творчість, а не на споживацтво як таке. Отже, формуються об'єктивні підстави для предметного спілкування, духовного об'єднання спільнот навколо символів всезагальної небайдужості на відміну від роз'єднавчої змагальності інтересів у сфері матеріальних цінностей. *Системність* творення духовних цінностей та спілкування з ними зумовлена загальним *стилем суспільного життя*. Джерелами творення стилю наповненості життя красою є життя з інтересом до краси світу, художніх скарбів, краси людських стосунків. Можливості творення в суспільстві стилю життя, насиченого інтересу до краси та потреби спілкування з нею, цілком реальні за умови, що *держава*, а не комерційні структури, бере на себе відповідальність за його творення.

Уся попередня історія культури, де мистецтво посідало одне з чільних місць, красою форм, гармонією художнього твору, виробляла духовні структури людини в гармонійне злагоджене ціле. Щоправда, така можливість була створена для небагатьох вибраних. Мистецька діяльність заохочувалася і підтримувалася переважно щедрістю меценатів. Небезпека нинішньої ситуації полягала в тому, що буржуазія, звівши всі цінності до речових, підтримувала і популяризувала псевдомистецтво для невибагливої аудиторії, позбавленої естетичних уявлень. Тиражування псевдомистецької продукції задля матеріального зиску задовольняє потребу тиражування *уніфікованої* людини з примітивними потребами. Це “мистецтво” діє на підсвідоме в психіці, збуджуючи примітивні “первинні” інстинкти. Під рубрикою свободи вибору особі пропонується продукція масової свідомості.

Складність критичного підходу до пропонованих “цінностей” у тому, що вони прикриті видимістю свободи вибору. Насправді ж свободи, власне, і немає, оскільки можливості спілкування зі справжніми цінностями достатньо ускладнені низкою чинників. По-перше, так званою модою. Її активно насаджують засоби масової інформації, котрі формують стереотипи “цінностей” зазвичай низького гатунку. Вони покликані створювати стереотипи реагування і тим *програмувати психіку* людини, зокрема молоді, яка не має стійкого імунітету проти банальності, примітивізму, аморальності. Так, за даними американської соціології, близько 53 % школярів країни готові наслідувати поведінку телегероїв, незалежно від того, захищає герой добро чи зло; 37 % готові вчинити злочин, наслідуючи поведінку телекумирів. Констатується, що діти, котрі до восьми років регулярно дивляться передачі з елементами насильства, у віці 28 років несуть агресію та насильство у власну сім'ю. На жаль, українські телеканали наслідують практику американців — лідера в цій справі [1].

По-друге, обмежені можливості спілкування зі справжніми духовними цінностями пов'язані з відсутністю естетичних орієнтацій суспільства, насамперед, його *державних інституцій*, що бачили б національним пріоритетом виховання молодого покоління змістом *кращого* в духовному досвіді суспільства й людства. Освіта в сучасну епоху цілеспрямовано зруйнована соціальними інститутами буржуазного суспільства.

По-третє, духовні цінності свідомо заміщені в досвіді особи цінностями речовими. Йдеться не про протиставлення матеріальної та духовної сфер

життя. Безперечно, гідні людини умови матеріального життя важливі, адже відсутність їх може набути принизливого характеру. Однак необхідно пам'ятати, що *розумність потреб* визначається рівнем *розумності людської особистості*, тобто рівнем *культури*. Відсутність її перетворює особу на суб'єкта обмежених, примітивних потреб. Лише розумне регулювання, що дається культурою, здатне створити правильне розуміння пріоритетів. Зубожіння інтересів спричиняє наслідки, руйнівні для тіла і свідомості, зрештою, для життя загалом, як власного, так й інших людей.

Звернемося до історії людства, щоби показати зв'язок і значення художньо-мистецьких цінностей у духовному досвіді та роль суспільства в наповненні життя естетично визначеним змістом духовного досвіду. Особливо переконливим прикладом художнього, пізнавального та морального таланту народу, як неодноразово зазначалося, були давні греки. Їх життя, сповнене краси і розумності моральних самовиявів людини в масштабі суспільства як духовного цілого, — феномен, що визначається терміном “грецький дух”. За словами Г. Гегеля, це *дух, свобода якого породжена з нього самого*. Наведемо міркування філософа, оскільки вони містять величезний евристичний потенціал для окреслення шляхів і джерел формування *творчого духу* як стилю *суспільного життя*. “Вихідним пунктом для грецького духу є передчуття та здивування, а відтак він (дух) переходить до встановлення смислу. Ця єдність встановлюється і в самому суб'єкті. Природним елементом в людині є серце, схильність, пристрасть, темпераменти, відтак ця природна сторона духовно розвивається в свобідну індивідуальність, і моральне начало виявляється особливого типу буттям і бажанням смислу й особливої суб'єктивності. Саме це робить грецький характер прекрасною індивідуальністю, яку породжує дух...” [2, с. 225]. Така індивідуальність реалізує себе в творчій діяльності, розкриваючись у ній як свобідний дух, що уособлює властиву йому досконалість у досконалих художніх творах, науковому пізнанні, філософській рефлексії над буттям світу й людини. Створені давніми греками художні скарби уособлюють не лише неперевершені взірці майстерності формування, а й сповнені виразної внутрішньої життєвості. Творчий дух, обіймаючи собою матерію, одухотворює її. Відтак вони увічнюють силу та красу грецького духу.

Стиль життя греків, пронизаний художнім началом, сформований естетичною мірою, залишається взірцем для людства. Закономірно, що естетична теорія як вид рефлексії над красою світу природи та духовного світу людини склалася саме у Давній Греції. Історія засвідчує, однак, й інше: як тільки була втрачена *естетична міра* організації стосунків і *морально-естетичні спонуки* творчого самоздійснення, *прагматичні* мотиви почали домінувати над духовними, перетворивши суспільне життя на суцільну змагальність індивідуальних воель за владу, сфери впливу тощо. Втрата зорієнтованості на духовні цілі, зрештою, спричинила втрату незалежності колись вільного і непереможного народу, *руйнування* величної грецької культури. Сказане дає підстави для ширшого висновку: насправді гідне людське життя пов'язане з рівнем досконалості людського духу, передусім його моральної й естетичної засад.

Звернемо увагу на апробовану давніми греками цінність поєднання чуттєвого та логічного начал духовного досвіду. Взаємно підсилюючись, вони формували цілісну й творчу особистість. Атмосфера життя класичної доби давньогрецького суспільства наповнена мистецтвом. Це архітектурні та скульптурні шедеври просто неба, що, прикрашаючи грецьку землю, були предметом милування кожної людини. Театральні вистави великих драматургів формували естетичні та моральні почуття, тим паче, що відвідування театру кожним вільним греком було громадянською справою й обов'язком. З цією метою для малозабезпечених громадян у державі була введена навіть спеціальна стаття видатків: "на театр". Щороку (кілька разів на рік) відбувалися різні творчі змагання: поетів, співаків, музикантів, драматургів, у яких брали участь усі, хто почувався впевненим у художніх якостях своїх творів. Так само високо, як художні уміння, цінувався інтелект: філософи дискутували часто просто неба, і кожен, хто чувся компетентним, міг долучитися до них. Формуванню всебічної особистості (саме давні греки вперше в історії людства утвердили та здійснили практику формування такої особистості) сприяли Олімпійські ігри. До участі у змаганнях міг долучитися будь-який вільний громадянин, що почувався сильним і вправним. На сучасному етапі ця практика спрофанована професійністю спорту.

Естетична міра відношення, сформована загальним стилем суспільного життя, цінна тим, що названа здатність постає не випадковістю, не справою лише окремих суб'єктів, а сприймається кожним членом суспільства як *об'єктивна необхідність*, умова розумної визначеності життя. Звичайно, можна заперечити, що естетично-художнє виховання і навіть домінування системи духовних цінностей має однобічний характер, зосереджуючи особу лише на інтелектуально-художніх уміннях. Варто, однак, усвідомлювати: художні цінності — найефективніший спосіб *духовного вдосконалення* особи з багатьох об'єктивних причин. По-перше, практично незацікавлений характер мистецтва формує вільний творчий дух особистості. По-друге, це свобідний дух, метою якого є предмет небайдужості в його самоцінній життєвості. По-третє, завдяки цілісності й досконалості художньо-мистецьких творів дух здатний розгортатися багатством своїх виявів, вільно рухаючись за предметом небайдужості. По-четверте, саме внаслідок духовності взаємодій, котрі створює мистецтво як концентроване уособлення цілісності духу, воно — невичерпне джерело *розвитку й удосконалення* духовних структур людини, а відтак вона реалізує себе як творча особистість у *різних сферах* діяльності.

Окреслені потенційні можливості мистецтва бути організуючим началом людського духу в *масштабах суспільства* яскраво підтверджені не лише стосовно давньогрецького. Не менш показовим явищем такої організації є доба Відродження, що заклала засади європейської культури Нового часу. Ідеї Відродження, започатковані кількома італійськими гуманістами, згодом розгорнулися багатством творчого генію в художній культурі, наукових знаннях, філософських теоріях і под. Вони кардинально змінили ціннісні уявлення, стиль суспільних стосунків, моральні уявлення і наповнили життя красою

художньо-мистецьких скарбів, красою творчої думки й активного стилю життя, сповненого потреби в пізнанні та творчості.

Гуманістичний рух, започаткований в Італії, поширився в усіх європейських країнах і зумовив *революцію* в свідомості європейців. Гуманісти Відродження спромоглися переформувати свідомість середньовічного європейського людства, зорієнтованого на “цінності” потойбічного життя, в русло величезної потреби здійснитися в цьому житті в науковому пізнанні, художній творчості, красі людських стосунків. Саме діячі Відродження розсунули вузький горизонт бачення світу, характерний для Середньовіччя, і спрямували суспільство на утвердження цінностей земного життя з властивими йому красою, багатством чуттєвих виявів доцільної у собі повноти життя.

Мистецтво Високого Відродження художньо досконало відтворило образ особистості, що визначилася як ідеал людини нової культури. Його герой — це прекрасна і велична людина: Давид, Мойсей, Брут. Митці Високого Відродження поставали реальним уособленням величі людини з огляду її творчих можливостей: Леонардо да Вінчі, Б. Мікеланджело, С. Рафаель. Невипадково до них була застосована характеристика “титани”: титани за силою думки, пристрастю та характером, багатогранністю й ученістю. Гуманістичний зміст культури надав наснаги європейським народам на творення нового типу суспільних відносин, запалив їх дух активністю, потребою змінити світ на краще, а з цією метою — вдосконалити власну особистість скарбами культури попередніх епох. Ці наміри та наснага їх реалізації вилилися в Реформаційні рухи, що звільнили народи від всевладдя католицької церкви.

Цікаво у зв’язку зі сказаним порівняти стан освіти та систему її в названі періоди і в сучасну епоху (в європейських країнах і США). Характерна особливість освіченої людини з середовища діячів Відродження — *універсальність*. Сучасна освіта, як підтверджує аналіз змісту та методів навчання в школах і вищих навчальних закладах Західного світу (його практика поширюється і в Україні), — це *відсутність* системи в набутті знань, *фрагментарність* змісту знання, *відсутність контролю* за якістю знання, *відсутність культури* здобуття знань тощо [5].

Криза духу сучасної цивілізації — об’єктивне свідчення соціальної вичерпаності суспільства вільної конкуренції з її орієнтаціями на матеріальні цінності як єдино значущі. Якісно інша організація суспільного життя пов’язана зі спроможністю держави створити для громадян атмосферу життя скарбами культури та систему освіти, здатної розгорнути творчі потенціали людини у різних сферах діяльності. Йдеться не про те, щоби народ жив мистецтвом, а щоби духовний досвід, який уклався в досконалі художні форми, міг впливати на організацію людського життя, надаючи йому естетичної визначеності.

17.3. Мистецтво і моральне виховання

Ідея зв'язку моралі й мистецтва, характер їх взаємодії — одна з наріжних проблем, що звертає на себе увагу естетичної теорії впродовж історії її розвитку. Значення мистецтва для духовного вдосконалення людини, зокрема для морального виховання, вперше усвідомили давні греки. Моральні та художньо-естетичні засади життєвості поставали настільки пов'язаними між собою, що відсутність художніх умінь розглядалася як свідчення неморальності. Так, згідно з Полібієм, “погана слава кінетів, одного з племен Аркадії, яке вважалося позбавленим добрих звичок, пов'язувалася в громадській думці з тим, що вони *не знали музики*” (курсив авт. — В. М.) [4, с. 341]. Арістотель дає обґрунтування зв'язку моралі й мистецтва на основі естетичного аналізу трагедії та комедії з огляду особливостей характеру героя, типу конфлікту, катарсичної дії мистецтва на особу. В добу Просвітництва ця проблема стає центральною в естетиці Ж.-Ж. Руссо, А. Шефтсбері, Ф. Шіллера, Г. Гегеля. Мистецтво реалізму, зорієнтоване на ідею виховного впливу, розгортає складну картину людського життя, в якому добро і зло перебувають у постійному виборюванні простору, трагічному конфлікті, що водночас відкриває благородство добра та демонізм зла. Упродовж історії людства в суперечностях життя, часто трагічних, саме мистецтво й естетична теорія утверджують цінність добра, яке відкривається красою у духовному світі та діях героїв. Відтак визначається *два* напрями взаємодії мистецтва та моралі в контексті мистецтва як особливої форми свідомості й особливого типу духовного досвіду. Перший — це *художнє відображення* цінності моралі, що розгортається людяністю в діях героїв мистецтва, їх стосунках зі світом. Названий тип досвіду цінний особливо в епохи духовного застою, занепаду суспільних звичок, адже дає змогу утримувати образ належного у людських взаєминах як образ людяного ставлення до життя в особі його носіїв. Другий тип зв'язку моралі та мистецтва — це духовно-формуючий вплив *естетичного переживання художньої досконалості* творів мистецтва. Вони організують собою духовні структури суб'єкта на морально-естетичне відношення до предмета небайдужості.

Естетична теорія, ґрунтуючись на законах художнього життя мистецтва, переконливо доводить гармонізуючий вплив художньо прекрасного на психічні структури особистості. Вона бачить зумовленість їх зв'язку єдністю (але не тотожністю) етичної й естетичної форм суспільної практики. Інша справа, що для несформованої психіки, зокрема у ранньому віці, соціальне середовище з позаморальними орієнтаціями може закласти стійке несприйняття краси і добра. Суспільство, дбаючи про майбутнє, зобов'язане захистити молоде покоління від розчарування в красі, беззахисної перед злом. Інакше воно буде формувати циніків або байдужих людей, що само собою створює безперспективність суспільства.

Вплив мистецтва на моральну свідомість особи широко апробований теорією та практикою естетичного виховання. Естетична і педагогічна теорія розглядають

мистецтво важливим джерелом формування морально освіченої особистості. Це простежується в працях К. Ушинського, В. Сухомлинського, Б. Неменського, М. Киященка. Високохудожні твори за стійкого спілкування з ними здатні народжувати імунітет до злого та потворного. Більш того, вони можуть спонукати на вдосконалення реальності згідно зі *законами естетичного*.

Творчо-формуюча здатність мистецтва не в тому, що воно дає образ досконалої реальності, а в тому, що *відкриває* об'єктивні *передумови* утвердження краси та людяності, *показує*, що вони знаходяться не десь поза людиною, а зумовлені рівнем моральності та творчих умінь суб'єкта життєвості. По суті, мистецтво — специфічний спосіб творення ідеальної реальності, яка віддзеркалює в собі образ і сутність реального світу. За способом буття — це ідеальна реальність, а за сутністю — закономірний вияв рівня досконалості уявлень про духовні цінності, образ котрих живе в свідомості суспільства, об'єктивуєчись у творчості його митців.

Яскравий приклад художньо переконливого вияву моральності в її зумовленості якостями суб'єктів духовного досвіду — *народні казки*. У них справжнє добро завжди перемагає зло. Однак філософія казки у тому, що перемога добра над злом завжди — наслідок *зусиль* особи (казковий герой), яка постраждала від несправедливості. Це образ молодшого брата, обділеного спадщиною та приреченого долею на бідність і безправне становище в сім'ї. Загострене почуття справедливості спонукає героя на активну змагальність з долею. Казки переконливо засвідчують: у цьому змаганні герой рухається в житті лише моральними шляхами саме тому, що страждав і зненавидів зло. Шлях до справедливості тяжкий, оскільки лихі й заздрісні люди всіляко перешкоджають герою. Прагнучи відібрати чесно здобуте ним добро, вони позбавляють його життя. І лише природні сили рятують героя: повертають до життя, допомагають перемогти зло, причому не жорстокістю, а добром. Народна свідомість утримує образ добра попри всі негаразди стосунків. Це образ постає результатом (і процесом) його творення, а отже, у ньому відсвічує душа героя, а казкове царство та царівна, що стає його дружиною, — лише винагорода долі за людські чесноти. Культура, хоча б у такий спосіб — як ідеальний образ добра — утверджує його цінність для життя. У ньому вбачається умова нормальності життя, ідею й образ якого необхідно утримувати в свідомості й за змогою втілювати в реальність.

Цінність мистецтва для духовного здоров'я людства полягає в тому, що світ, явлений у художніх образах, не просто постає констатацією існування в ньому добра та зла. Мистецтво розгортає процеси їх *взаємодії*, за якою відкривається суть конфлікту — *розгортання* у ньому реальних *якостей* злого і доброго. Кожна з цих реальностей (чи то зосереджена в окремій особі, чи розведена у світі кількох носіїв) відкриває закономірне в процесах творення досвіду відносин. Коли в них перемагає добро, відкривається, що завдяки його перемозі світ стає *кращим*, у ньому з'являються перспективи подальшого вдосконалення. Г. Гегель аналізує закономірний вплив мистецтва на реальність з огляду підстав його внутрішньої життєвості, оскільки воно

реальне як *одухотворена краса*. Філософ зауважує: “Повертаючи до гармонії зі своїм істинним поняттям все те, що в інших формах існування було спотворене випадковими і зовнішніми особливостями, мистецтво звільняє явище від невідповідних цьому істинному поняттю рис і створює ідеал з допомогою такого очищення” [3, с. 164]. Для конкретизації думки він вдається до переконливого прикладу — портретного зображення людини. Одна річ, зазначає філософ, передати обличчя портретованого в поверхневих і зовнішніх рисах, і цілком інша — зобразити його істинні риси, котрі виражають саму *душу* портретованої особи. Тут необхідне приведення зовнішнього існування до *духовного*, тобто, коли зовнішнє постає як співмірний духу спосіб його розкриття. Відтак має місце повний збіг внутрішнього і зовнішнього елементів твору. Саме такий збіг варто мати на увазі, коли йдеться про природу ідеалу в мистецтві. Заглиблення в ідеальний світ *художньої краси* сприяє самоорганізації почуттів, уяви та пам’яті на постійне утримання образу досконалості з тим, щоби жититися нею і прагнути надати реальному життю рис естетичної досконалості.

Здатність естетичного відношення, сформована у співпереживанні героям мистецтва, перевіряється на свою відповідність досконалості в моральних взаємодіях зі світом. Художні скарби світового мистецтва лише тоді стають ефективним чинником творення духовного досвіду, коли глибинність змісту та досконалість художньої форми, пройшовши через духовний досвід особистості, стають формуючою засадою свідомості.

Вплив мистецтва, як не парадоксально і як не прикро це констатувати, яскраво виявляє себе найчастіше в ситуаціях від противного, тобто, в ситуаціях, коли має місце деформуючий вплив псевдомистецтва на духовні структури особи. Ефект впливу в цьому випадку зумовлений тим, що позаморальне і позаестетичне укорінює особу в наявному та єдино реальному для неї досвіді, не вимагаючи жодних духовних зусиль, не спонукає на жодні сумніви стосовно її ціннісних уявлень про сенс життя. Тим самим воно укорінює обмежений образ досвіду як єдино істинний.

Якісна відмінність художньо досконалого мистецтва — у його здатності спонукати свідомість суб’єкта естетичного переживання на *діалог з собою*. Він розгортається як діалог з собою-наявним в ім’я себе-досконалого, стимульований світом героїв мистецтва. Характеризуючи цю особливість мистецтва, Ф. Ніцше наголошує, що художники прищеплюють людям зір та слух, вчать чути і бачити, що кожен собою являє. “...Тільки вони навчили нас цінувати героя, прихованого в кожному зі звичайних людей, і мистецтву — ніби здаля і ніби спрощено та просвітлено споглядати на самого себе, мов на героя, — мистецтву “інсценувати себе” перед собою. Лише так долаємо ми... деякі властиві нам низькі подробиці” [6, с. 559]. Кінцева мета діалогу з собою відповідає уявленням про цінність *катарсису*: усвідомивши пересічність себе-наявної, особа заглиблюється в своє “Я”, прагнучи віднайти риси духовної спорідненості з героєм та шляхи духовного сходження до морально визначеної досконалості людини.

Реальна можливість *виховної дії краси* мистецтва зумовлена, *по-перше, структурною організацією психіки* людини: налаштованістю на гармонійну взаємодію зі світом. Укладання дійсності в *художньо досконалі* способи її буття, характерне для мистецтва, відповідає потребі людини гармонізувати свої стосунки з цим ідеальним світом для творення естетичної визначеності почувань. Тим самим здобувається несуперечливий за вихідними принципами тип досвіду, в якому на умовах несуперечності взаємодіють ідеал і реальність. Саме тому мистецтво здатне бути чи не найефективнішим джерелом творення духовності досвіду — його естетичної визначеності. Людство не виробило іншого типу досвіду, де б він поставав у своєму творенні як *процес* і водночас як його *результативність*: спрямованість духу на гармонійну (чи дисгармонійну) — залежно від формувальних джерел — взаємодію зі світом.

По-друге, виховна дія мистецтва зумовлена *естетичною природою* художнього формування. *Спосіб* творення всезагальності образу життєвості — у формах *досконалості* — є джерелом творення *всезагальності* змісту почувань за їх індивідуальної неповторності. Джерела цієї здатності покладені не в конкретному творі мистецтва, а в *художності* його як єдино реальному способі творення та збереження цілісності духовного досвіду. Витоки названої всезагальності зумовлені, як справедливо наголошує К. Юнг, тим, що кожен художній твір заглиблює особу в *підсвідоме*, викликаючи з глибин психіки пам'ять про “прообрази”, або “архетипи” [8, с. 283]. Повнота сприймання зумовлена здатністю заглиблення у нашарування смислів з метою прочитання символів. “Твір являє собою розроблений *образ* у широкому смислі слова. Цей образ доступний аналізу тією мірою, якою ми здатні розпізнати в ньому символ”, — уточнює К. Юнг [8, с. 281].

Зауважимо, що *символіка* художньої образності має *двоїсту* природу, що відповідно впливає на сприймання та переживання твору як джерела естетичного та морального досвіду. *Перший тип* — це символи, котрі склалися впродовж тривалого розвитку художності й відображають риси всезагального в досвіді відношення людства до дійсності. Це моральність, що уклалася в естетичні форми вияву в цілісних художніх творах. Тобто, не символи визначилися як специфічно художні явища, а радше навпаки: *художність* творилася як *спосіб* укласти символи в систему образів, щоб їх “закодований” зміст міг сповна розгорнутися своїми формуючими можливостями. Тут образ набуває сенсу духовної реальності, яку уява бачить здатною впливати на фізичну, природну реальність, управляти нею, задавати їй логіку розвитку та форми вияву. Саме таке змістовне навантаження містять образи міфології та міфоепосу — культурних феноменів, котрі концентрують досвід колективного безсвідомого. (Нагадаємо, що за Ф. Шеллінгом, витоки мистецтва — саме у міфології). Сутнісно визначені за ознакою універсальності змісту, а відтак і всезагальності способу творення *досвіду почуттів*, образи-символи є формуючим началом людських почуттів — їх людяності. Вони концентрують духовне начало як “хорове”, джерело творення *суспільності* життя. Мистецтво в історії його становлення, вкладаючись у систему обрядових дій, поставало

видом суспільної діяльності, формувало *суспільність* почуття. Тобто, емоційні вияви суб'єкта набували морально визначеного характеру: його свідомість організувалася всезагальністю змісту суспільного досвіду. Вкладений в естетичні форми організації, а отже, піднесений над буденністю життя, він за процесом свого “творення” та за формами, в котрі вкладався, поставав єдністю естетичного та морального начал духу.

Другий тип символічної образності склався в *художній* творчості, що відображає всезагальне в індивідуалізованому способі його життєвості. Це “авторське” мистецтво. Воно також має символічну природу, але задіє символ як усталену культурну форму в новий тип духовного досвіду, а отже, надає символічним образам нового способу життєвості. Стосовно названого типу художнього формотворення, то в ньому архетипна природа символу набуває нових обривів життєвості й одночасно заглиблює свідомість до досягнення своїх глибин. К. Юнг, характеризуючи цей тип образності, зауважує: “Творчий процес, наскільки ми взагалі в змозі простежити його, складається з безсвідомого одухотворення архетипу, з його розгортання аж до завершеності твору мистецтва. Художнє розгортання прообразу є в певному сенсі його переклад на мову сучасності, після чого кожен отримує змогу, так би мовити, знову набути доступу до найглибших джерел життя, які інакше залишилися б для нього за сімома замками” [8, с. 284]. Аналіз двох типів художнього формування важливий у контексті аналізу зв'язку моралі й мистецтва тим, що розкриває їх закономірний характер і на рівні творення людством *моральності* досвіду, і на рівні його *утвердження* в *мистецтві* цілісністю образу моральності відношення до світу.

Отже, всередині мистецтва можна виділити принаймні два рівні, або способи, функціонування художнього досвіду, що визначають собою характер сприймання та переживання його феноменів. Перший — це неіндивідуалізована художність, яка відображає *всезагальність* почування, а отже, нерелексивний тип естетичного досвіду. Він не розрахований на діалог досвідів, а *творить* *почування* спільноти як певне злагоджене *ціле*, власне, спрямований не на пізнання якостей дійсного світу в художньому способі їх буття, а на *самоздійснення у почуттях*, завдяки визначеності символу, в який уклалися буття предмета небайдужості. Духовні структури людини, оскільки вони сформовані названим типом образності, під час зустрічі з нею самоорганізуються, згідно з її логікою, неусвідомлено для суб'єкта. Це феномен “безсвідомого міфології”, або “колективне безсвідоме”. До такого типу досвіду належить народний епос, зокрема казки.

Другий тип образності — *авторська* творчість, пов'язана з індивідуалізацією образу світу в діяльності художнього формування. Образність цього типу мистецтва також містить “прообраз”, але такий, що розкриється для сприймання людини як упізнаваний, оскільки в ньому відсвічує *реальність*. Відбувається своєрідне нашарування досвідів, а відтак у творі концентрується всезагальність змісту, *символічна* його сутність в індивідуальному *художньо-образному* способі буття. Авторське мистецтво створює справжні підстави для

діалогу досвідів: минулого і сучасності, індивідуального та всезагального, митця і суб'єкта переживаючого відношення. Диференціація згаданих типів досвіду, сконцентрованих у мистецтві, важлива для розуміння зв'язку моралі й мистецтва, оскільки відкриває його *закономірний* характер.

Список літератури

1. *Аргументы и факты в Украине*. — 2009. — № 15.
2. *Гегель Г. Философия истории // Соч.: В 14 т.* — М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1935. — Т. 8.
3. *Гегель Г. Эстетика: В 4 т.* — М.: Искусство, 1969. — Т. 1.
4. *Лифшиц М. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание // Собр. соч.: В 3 т.* — М.: Изобр. искусство, 1988. — Т. 3.
5. *Мионов В. Россия в глобальном мире: отечественное образование и Боннский процесс // Здравый смысл.* — 2007. — № 2 (43).
6. *Ницше Ф. Веселая наука // Соч.: В 2 т.* — М.: Мысль, 1990. — Т. 1.
7. *Шіллер Ф. Листи про естетичне виховання людини // Ф. Шіллер. Естетика.* — К.: Мистецтво, 1974.
8. *Юнг К. Архетип и символ.* — М., 1991.

Запитання для самоперевірки

1. *Розкрийте існуючі в мистецтві об'єктивні передумови активізації духовних структур суб'єкта на естетичне сприймання.*
2. *Визначте можливості мистецтва бути джерелом самовдосконалення особистості.*
3. *Охарактеризуйте феномен системності в естетичному спілкуванні з мистецтвом для гармонізації духовних структур особи.*
4. *Розкажіть про основні етапи процесу естетичного відношення до твору мистецтва.*
5. *Поясніть об'єктивну необхідність творення культури спілкування з мистецтвом.*
6. *Проаналізуйте вплив суспільних відносин на характер взаємодії з художніми скарбами.*
7. *Які Ви знаєте причини нівелюючого впливу псевдомистецтва на особистість?*
8. *Наведіть приклади естетично доцільної організації суспільного життя і поясніть роль мистецтва у названому процесі.*
9. *Чому художні цінності — найдосконаліше джерело духовного вдосконалення особи?*
10. *Назвіть два основні напрями взаємодії моралі та мистецтва.*
11. *Визначте реальні підстави виховного впливу мистецтва.*

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- А**
Абеляр П. 77
Августин Аврелій 30, 31, 70, 73—77, 80, 90, 313, 328, 394
Аверинцев С. 68
Аддісон Дж. 128
Адорно Т. 183, 213, 214
Аквінський Ф. 78—80, 90, 215
Аллен Г. 208
Алпатов М. 474
Альберті Л.-Б. 93, 99, 100, 106, 118, 401
Арган Дж. К. 122
Арістотель 30, 31, 43, 44, 47, 51, 55, 56—59, 66, 69, 71, 78—80, 88, 95, 103, 122, 126, 138, 143, 157, 192, 234, 235, 299, 313—316, 318, 328, 341, 373, 378, 387, 391, 417, 419, 425, 440, 456, 479, 491, 512, 518
Арнім Л. Й. 166
Арнобій 70
Арнхейм Р. 217
Арватов Б. 218, 219
Арістід 69
Асеев Ю. 89
Афінагор 70
- Б**
Бальзак О. де 185—187, 475, 477, 494, 495
Бальмонт К. 209, 210
Бартолі Д. 123
Баттьо Ш. 134, 137, 151, 277
Баумгартен О. 12—14, 17, 26, 31, 139, 140, 144, 150, 151, 157, 192, 211, 230
Бахтін М. 320, 321, 407, 435
Бекон Ф. 128, 478
Бенеш О. 113
Бензе М. 213
Бергсон А. 196, 215, 319, 485
Бердяев М. 191, 196, 388, 404, 486
Берк Е. 128, 133, 150, 151, 156, 277, 279, 307
Берковський М. 180
Бернар Клервоський 77, 78
Белінський В. 188, 189, 321, 428
Бичков В. 83, 224, 225, 452
Біблер В. 260
Бодріяр Ж. 224
Боецій А. 30, 75, 76, 328, 394
Бозенкет Б. 216
Бокаччо Дж. 93, 95, 96, 322
Бонавентура 78, 79
Бондаревська І. 149
Борсь Ю. 218, 221, 476
Брейль А. 32
Брехт Б. 317, 420
Бруні Л. 96, 97
Бруно Дж. 93, 109—111, 118
Буало О. 126, 127, 319, 480
Бубер М. 231
Бугайов Б. (Белий Андрій) 191, 195, 210, 486, 487
Булгаков С. 191
Буркгард Я. 121
Буров О. 218
Бюхер К. 205, 209, 300, 385
Бюхнер Г. 185
- В**
Вагнер Р. 194, 196, 200, 202, 438
Вазарі Дж. 93, 113
Вакенродер В. Г. 164
Валері П. 430
Валла Л. 98, 99, 112, 277
Василій Великий 81, 83, 84, 88, 328
Вебер М. 213
Веджіо М. 96
Вейдле В. 465
Вейль Г. 235
Вельфлін Г. 122, 205, 211, 465
Верджеріо П. 96
Веселовський О. 205, 408
Віко Дж. 123—125, 371
Вінбарг Л. 185
Віндельбанд В. 206
Вінкельман І. 139, 141, 142, 151, 277, 380, 426, 460, 464
Вітгенштейн Л. 217
Виготський Л. 218, 275, 388, 428, 496
Вишенський І. 116
Волков І. 501
Вольтер (Аруе М. Ф.) 133, 136, 150, 151, 277, 303, 313, 314, 319, 351
Вордсворт У. 482
Воровський В. 218, 496
Воррінгер Л. 211, 214
Вундт В. 158, 193, 205, 207
- Г**
Габітова Р. 180
Габричевський О. 413

- Гадамер Х. Г. 225
 Гаман Й. Г. 139, 163, 195
 Гаман Р. 211
 Ганслік Е. 158, 205, 206
 Гартман Е. 193, 203, 212
 Гартман М. 31, 196, 212
 Гачев Г. 417
 Гваттарі Ф. 224
 Гегель Г. В. Ф. 17, 30, 31, 92, 151, 152, 159, 164, 170, 173, 174—181, 185, 188, 198, 204, 205, 231—233, 250, 266, 272, 285, 286, 295, 299, 301, 305, 309, 311, 315, 316, 318, 319, 331, 332, 335, 341, 351, 360, 363, 370, 371, 373, 377, 379, 380, 381—383, 388, 389, 391, 395, 396, 402, 406, 409, 410, 424, 426, 427, 431, 437, 438, 440—442, 464—466, 468, 469, 474, 481, 499, 515, 518, 519
 Гейне Г. 185, 319, 322, 455
 Гелен А. 212
 Гельвецій К. 133, 135, 277, 278
 Гельдерлін Ф. 164, 166
 Геракліт Ефеський 44, 46, 47, 66, 387, 394
 Гербарт І. Ф. 183, 204—206
 Гердер Й. 31, 97, 130, 139, 158, 163, 166, 277, 335, 427, 460, 461
 Герцен О. 188, 189, 485
 Гессе Г. 211, 225
 Гете Й. 124, 152, 163, 164, 203, 447, 448, 456, 460—462, 475, 481, 491
 Гіберті Л. 99
 Гілберт К. 31
 Гільдебрандт А. 205
 Гіри І. 205, 209
 Гоббс Т. 128, 319, 478
 Гоголь М. 185, 188, 189, 251, 319, 321, 322, 444, 494, 505
 Гольдентріхт С. 218
 Гонгора Л. де 125
 Горацій 48, 59, 60
 Горький М. (Пешков О.) 218, 496
 Горський В. 149
 Готье Т. 209
 Гравіна Дж. 123
 Грант-Аллен А. 205
 Грасіан-і-Моралес Б. 125, 277
 Гращенков В. 113
 Григорій Назіанзін 81, 82
 Григорій Нисський 81—83, 379
 Гропіус В. 209
 Гроссе Е. 205, 209
 Грот М. 192
 Грушевський М. 114, 340
 Гуго Сен-Вікторський 77
 Гумбольдт В. 444, 460—462
 Гуменюк Т. 226
 Гуревич А. 89
 Гуссерль Е. 212
 Гюйо Ж. 205, 208
- Д**
 Д'Аламбер Ж. Л. 133—135, 137
 Дамаскін І. 84, 394
 Данилевський М. 205
 Данте Аліг'єрі 93—96, 106, 509
 Декарт Р. 72, 119, 122, 126, 144, 319, 479
 Дельоз Ж. 224, 225
 Демокріт 30, 44, 46, 48, 49, 66, 387, 394
 Дерріда Ж. 223—225
 Дессуар М. 193, 211, 396
 Дідро Д. 130, 134, 138, 151, 220, 230, 314, 319, 399, 420, 426, 456, 493, 494
 Дільтей В. 204
 Діоген Лаертський 62
 Діонісій Александрійський (Великий) 70
 Діонісій Ареопагіт (Псевдо-Діонісій) 76, 79, 81—84, 250, 380, 453
 Добролюбов М. 188, 210, 428
 Довгалевський М. 145
 Довженко О. 497
 Додонов В. 291
 Достоевський Ф. 188, 190, 212, 355, 475, 494, 495
 Драгоманов М. 192
 Дюбо Ж. Б. 133—135, 319
 Дюрер А. 93, 106, 108, 109, 118, 328, 401, 404, 470
 Дюфренн М. 215, 216
 Дьюї Дж. 217
- Е**
 Ейзенштейн С. 218, 389, 423, 496
 Ейхенбаум Б. 496
 Еко У. 224
 Емпедокл 46, 48
 Енгельс Ф. 92, 477
 Епікур 60
 Еріугена І. С. 76, 77
- Ж**
 Жирмунський В. 496
 Жільсон Е. 216
- З**
 Зедльмайр Г. 211, 212
 Зеленов Л. 218
 Землер Г. 158, 205, 209
 Зеньковський В. 146, 190
 Зіммель Г. 204, 213
 Зольгер К. В. Ф. 31, 169, 323
 Золя Е. 204, 485
 Зомбарт В. 213
 Зоммер Р. 31
 Зульдер І. Г. 277, 427

І

Іванов В. П. 218, 220
 Іларіон 88, 89
 Льюенков Е. 218, 221, 351
 Іоанн Дамаскін 84, 394
 Іоанн Златоуст 81, 82, 88, 318
 Іринеї Ліонський 70

К

Каган М. 32, 218, 220, 221, 465, 476
 Кампанелла Т. 93, 109, 111, 112
 Камю А. 215, 317
 Канарський А. 19, 218, 220
 Кандінський В. 214, 489
 Кант І. 17, 24, 31, 122, 131, 133, 151—160, 162, 171, 174, 176, 178, 179, 181, 182, 185, 196, 203, 206—208, 212, 221, 230—232, 261, 270, 275, 277, 279—282, 284, 285, 288, 292, 297, 299, 301, 304, 306—308, 310, 318, 319, 328, 329, 354, 357, 362, 379, 380, 394, 395, 426, 427, 431, 440—442, 449
 Кассіпер Е. 33, 124, 207, 212, 216, 250, 345, 350, 352
 Кафка Ф. 199, 312, 490
 Кессіді Ф. 46
 К'єркегор С. 196, 198, 199
 Киященко М. 519
 Клеанф 61
 Клервоський Б. 77, 78
 Климент Александрійський 48, 70—73, 76, 284, 318, 378, 379, 381, 425
 Клірик Острозький 116
 Коген Г. 206, 207
 Коллінгвуд Р. 216
 Кон І. 207
 Кондільяк Е. 133, 135
 Кондорсе Н. 134
 Кондратенко Ф. 218
 Кононович-Горбацький Й. 144
 Конт О. 204
 Корнель П. 126, 127, 419, 480
 Костомаров М. 116
 Кристева Ю. 224
 Кроненберг І. 31, 192
 Кроче Б. 196, 215
 Ксенофонт 50, 62
 Кузанський М. 101, 102, 104
 Кузнецов Б. 117, 260
 Кун Г. 31
 Курбас Л. 218, 420
 Кюльпе О. 396

Л

Лало Ш. 205
 Лангер С. 124, 216
 Ландіно К. 97
 Ларошфуко Ф. 127, 277

Левчук Л. 215, 218, 220
 Леонардо да Вінчі 30, 93, 99, 106—109, 118, 212, 234, 277, 328, 366, 367, 401—404, 448, 454, 455, 470, 517
 Лессінг Г. Е. 139, 142, 143, 150, 151, 158, 192, 277, 314, 319, 380, 420, 426, 494
 Леся Українка (Косач Л.) 192, 194, 363, 450, 456, 475, 509

Литвинов В. 117

Ліотар Ж. Ф. 223
 Ліппс Т. 158, 204, 205, 207, 212, 318
 Ліфшиц М. 345
 Ліхачов Д. 465
 Локк Дж. 129, 131, 135
 Ломаццо П. 112
 Лосев О. 14, 31, 44—46, 48, 49, 51, 52, 58, 65, 93, 100, 101, 109, 220, 240, 251, 301, 342, 373, 379, 383, 387, 438

Лотман Ю. 390

Лотце Г. 206

Лукарич К. 116

Лукач Д. 300

Лукрецій 60, 61

Луначарський А. 218, 219, 496

Ляйбніц Г. В. 12, 79, 120, 129, 139, 140, 144, 203, 478—480

Люке А. 32

М

Мазепа В. 218, 220, 221

Макаров А. 479

Малахов В. 218

Мандевіль Б. 128

Манетті Дж. 96—98

Манн Т. 211, 495

Манро Т. 217

Маньковська Н. 224

Маріно Дж. 123

Марітен Ж. 215

Марк Аврелій (Антонін) 61

Маркс К. 231, 274, 453

Маркузе Г. 213

Маркус С. 227

Маца І. 31, 32

Мейер Г. Ф. 139, 151, 209

Мейерхольд В. 218, 420, 496

Мейман Е. 211, 212

Мендельсон М. 13, 139—141

Мережковський Д. 191, 209, 210, 486

Метродор 60

Меднікова Г. 226

Міронов А. 31

Михайлов А. 122

Мікеланджело да Буонаротті 93, 106, 113, 372, 400, 446, 447, 470, 517

Мірандола П. де ла 93, 104—106, 277

Мірчук І. 31

Могила П. 116

- Моль А. 216
 Монтень М. 109
 Монтеस्क'є Ш. Л. 133, 135, 151
 Мор Т. 109, 111, 112
 Муріан В. 218
- Н**
 Назианзін Г. 81, 82
 Наливайко Д. 116, 465, 476, 479
 Незі Дж. 97
 Неменський Б. 519
 Нечуй-Левицький І. 192, 494
 Ниський Г. 81—83, 379
 Ніцше Ф. 45, 160, 183, 196, 199—202, 205, 309, 316, 322, 408, 411, 428, 429, 439, 520
 Нічик В. 117
 Новалис (Гарденберг Ф. фон). 152, 164, 167—170, 308, 460, 465
 Новожилова Л. 227
- О**
 Овсяннико-Куликовський Д. 192, 195, 428, 444
 Овсянніков М. 32, 220
 Огден Ч. 217, 396
 Оріген 70, 378
 Оріховський С. 115
 Орновський І. 145
 Ортега-і-Гасет Х. 209, 214, 487—489
- П**
 Пальмієрі М. 96
 Панвіц Р. 222
 Панецій 61
 Панофський Е. 31, 211
 Паскаль Б. 122, 478
 Патриці Ф. 109, 111, 118
 Пейтер У. 209
 Петрарка 93, 95, 96, 106, 509
 Петров С. 502
 Петрушенко В. 423
 Пінський Л. 113
 Піфагор 46—48, 299, 394
 Платон 30, 31, 43, 44, 47, 50—55, 59, 66, 69, 72, 73, 75, 78, 82, 83, 88, 95, 103, 111, 147, 155, 235, 250, 284, 299, 317, 318, 328, 376, 378, 387, 394, 424, 425
 Плеханов Г. 218, 219, 496
 Плотин 30, 31, 62—66, 83, 100, 103, 250, 299, 328, 380
 Помпонаці П. 96
 Порфирій 62
 Посидоній 61
 Потебня О. 192, 195, 382, 428, 444
 Пригожин І. 234
 Продик 49
 Прокл 62, 100, 103, 380
 Прокопович Ф. 145
- Протагор 49
 Псевдо-Діонісій (Ареопагіт) 76, 79, 81—84, 250, 380, 453
 Псевдо-Лонгін 306
 Пудовкін В. 422, 496
 Пучков А. 430
 Пушкін О. 170, 185, 188, 190, 360
- Р**
 Рабле Ф. 92, 322, 493
 Ранк О. 212, 443
 Рассел Б. 118, 180
 Рескін Дж. 187, 188
 Ригль А. 465
 Рібо Т. 208
 Рід Г. 217
 Ріккерт Г. 207
 Ріхтер І. П. Ф. (Жан-Поль) 169, 319, 322
 Рорти Р. 224
 Роттердамський Е. 322, 323, 455
 Рубінштейн С. 33, 296
 Руднев В. 90, 149
 Русин П. 115
 Руссо Ж.-Ж. 122, 134, 137, 163, 190, 277, 488, 494, 518
- С**
 Сакович К. 145
 Салютаті К. 96, 97
 Самохвалова В. 260
 Самсонов М. 31
 Саятаяна Дж. 216
 Сартр Ж.-П. 215, 317
 Секст Емпірик 62
 Сенека Луцій Анней 61
 Сервантес М. 93, 113, 322, 475, 493
 Сіслей А. 485
 Скворода Г. 146—148, 150, 380, 479
 Скот Еріугена 76
 Смирнова Є. 32
 Сміт А. 128, 130
 Смолянцінов І. 218
 Смотрицький Г. 116
 Соколов А. 502
 Сократ 30, 31, 43, 49—51, 66
 Соловйов В. 188, 190, 191, 234, 301
 Спенсер Г. 205, 208, 485
 Спіноза Б. 72, 122, 139, 142, 272, 319, 478
 Станіславський К. 218, 420, 496
 Стенгерс І. 325
 Стендаль (Анрі Бейль) 185, 187, 494
 Столович Л. 218, 220
 Стратій Я. 117
 Суїнберн А. 209
 Суразький В. 116
 Суріо Е. (Сурьо) 216, 396
 Сухомлинський В. 519

Т

Таїров А. 420
 Тард Г. 205, 208
 Татаркевич В. 45, 55, 59
 Тезауро Е. 123
 Тейлор Е. 124
 Тен І. 204, 485
 Тертуліан (Флоренс К. С.) 70—72, 90, 318, 378, 379, 425, 445
 Тетенс І. 13
 Тимофеев Л. 476
 Тинянов Ю. 496
 Тік Л. 164, 169, 170
 Тімон Фліунський 62
 Тодоров Ц. 224
 Тойнбі А. 222
 Толстих В. 218
 Топоров В. 260
 Трубецької Є. 190, 403

У

Уайльд О. 209, 210, 486
 Ульріх Стразьбурзький 80
 Утіц Е. 31, 211
 Ушинський К. 519

Ф

Федір Студит 84, 394
 Феофіл Антіохійський 70
 Фехнер Г. Т. 158, 193, 205, 207, 211, 212, 396
 Фешовець О. 180, 457
 Фідлер К. 205, 209
 Філалет Х. 116
 Філодем 60
 Філон Александрійський 61, 68—70, 72, 73, 90, 284
 Фіхте Й. Г. 151, 152, 161, 162, 164, 165, 169, 171, 174
 Фічіно М. 93, 102—104, 277
 Фішер Ф.-Т. 205, 318
 Флоренський П. 383, 402, 403, 436
 Фейербах Л. 260, 291
 Фолькельт І. 207, 212
 Форстер Й. 139
 Фортова О. 218, 222, 320
 Фразимах 49
 Фрай Р. 205, 209
 Франкастель П. 216
 Франко І. 88, 192—194, 411, 428, 444, 448, 456, 475
 Франческа П. де ла 100
 Фрезер Дж. 124
 Фріш М. 199
 Фройд З. 124, 205, 212, 250, 265, 295, 319, 442, 443

Х

Хатчесон Ф. 128, 130, 131, 150, 151, 277, 306
 Хейзінга Й. 487

Хогарт У. 128, 130, 494
 Хоум Г. 128, 151
 Хрисіпп 61

Ц

Цейзінг А. 205, 207, 211, 396
 Цицерон 48, 61, 318, 322
 Ціммерман Р. 31, 206
 Цуккарі Ф. 112, 403

Ч

Чайковський П. 24
 Челліні Б. 113, 401
 Чернишевський М. 188, 190, 191, 304, 318, 323

Ш

Шаслер М. 31
 Шевченко Т. 170, 185, 192—194, 322, 377, 383, 401, 404, 456, 482—484, 494
 Шекспір В. 92, 93, 113, 163, 164, 168, 297, 322, 419, 461, 475, 492, 493
 Шеллінг Ф. В. Й. 17, 31, 151, 152, 163, 164, 166, 170—174, 177, 181, 192, 196, 198, 250, 285, 300, 301, 314, 315, 319, 321, 329—332, 357, 367, 368, 370, 379, 381, 395, 413, 426, 431, 440, 441, 460, 521
 Шестаков В. 31, 32, 218, 220
 Шестов Л. (Шварцман Л.) 303
 Шефтсбері А. Е. К. 128—130, 151, 230, 277, 306, 319, 518
 Шинкарук В. 220
 Шіллер Ф. 31, 130, 151, 152, 158—165, 172, 177, 181, 185, 189, 208, 277, 285, 308, 314, 321, 332, 360, 380, 387, 388, 420, 426, 427, 440, 444, 456, 460, 462, 464, 475, 494, 510, 512, 518
 Шкловський В. 496
 Шлегель А. 164, 165, 167, 169, 171, 172, 319, 440, 460, 462, 463
 Шлегель Ф. 163—166, 169, 319, 460, 462, 465
 Шляермахер Ф. 152, 168, 169
 Шопенгауер А. 183, 196—198, 200, 202, 203, 316, 408, 440, 442
 Шпенглер О. 205

Ю

Юм 72, 128, 132, 133, 150, 151, 274, 277, 279, 306, 319
 Юнг К. 193, 212, 250, 263, 265, 275, 385, 438, 443, 446, 447, 458, 521, 522
 Юрій Дрогобич (Котермак) 115
 Юстин Філософ 70, 72

Я

Якобі Ф. 195
 Ямвліх 47, 62, 103

Навчальне видання

МОВЧАН Віра Серафимівна

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

В Україні книгу можна придбати за адресами:

- м. Київ, вул. М. Грушевського, 4, маг. "Наукова думка", тел. (044) 278-06-96;
- м. Київ, вул. Хрещатик, 44, маг. "Знання", тел. (044) 234-22-91;
- м. Київ, вул. Стрілецька, 28 (вхід з двору), маг. "Абзац", тел. (044) 581-15-68, 238-82-66;
- м. Київ, просп. Московський, 6, маг. "Будинок книги та медіа", тел. (044) 464-49-70;
- м. Вінниця, вул. Привокзальна, 2/1, маг. "Кобзар", тел. (0432) 61-77-44;
- м. Дніпропетровськ, вул. Гліньки, 24, ТЦ "Московський", "Будинок книги та медіа", тел. (056) 726-53-14;
- м. Донецьк, вул. Артема, 147А, "Будинок книги", тел. (062) 343-89-00;
- м. Житомир, вул. Київська, 17/1, маг. "Знання", тел. (0412) 47-27-52;
- м. Запоріжжя, просп. Леніна, 142, маг. "Спеціальна книга", тел. (0612) 13-85-53;
- м. Івано-Франківськ, Вічовий майдан, 3, маг. "Сучасна українська книга", тел. (03422) 3-04-60;
- м. Кіровоград, вул. Набережна, 13, маг. "Книжковий світ", тел. (0522) 24-94-64;
- м. Кривий Ріг, пл. Визволення, 1, маг. "Букініст", тел. (0564) 92-37-32;
- м. Луцьк, просп. Волі, 41, маг. "Знання", тел. (0332) 77-00-46;
- м. Львів, пл. Галицька, 12, маг. "Глобус", тел. (032) 235-51-77;
- м. Львів, просп. Шевченка, 8, маг. "Українська книгарня", тел. (032) 272-16-30;
- м. Миколаїв, вул. Радянська, 3, маг. "КС "Молода Гвардія", тел. (0512) 35-12-86;
- м. Одеса, вул. Буніна, 33, маг. "Будинок книги", тел. (0482) 32-17-97;
- м. Полтава, вул. Шевченка, 29, маг. "Будинок книги та медіа", тел. (0532) 61-26-76;
- м. Рівне, вул. Соборна, 57, маг. "Слово", тел. (0362) 26-94-17;
- м. Сімферополь, вул. Пушкіна, 8, маг. "Військова книга", тел. (0652) 27-87-05;
- м. Суми, вул. Козацький Вал, 1, маг. "Книголюб", тел. (0542) 22-53-00;
- м. Тернопіль, вул. Й. Сліпого, 1, маг. "Дім книги", тел. (0352) 43-03-71;
- м. Тернопіль, вул. Чорновола, 14, маг. "Книжкова хата", тел. (0352) 52-24-33;
- м. Ужгород, пл. Корятівича, 1, маг. "Кобзар", тел. (03122) 3-35-16;
- м. Харків, вул. Пушкінська, 74, маг. "Лексика", тел. (057) 717-60-16;
- м. Харків, вул. Сумська, 51, маг. "Books", тел. (057) 714-04-70, 714-04-71;
- м. Херсон, вул. Леніна, 14/16, маг. "Книжковий ряд", тел. (0552) 22-14-56;
- м. Хмельницький, вул. Подільська, 25, маг. "Книжковий світ", тел. (0382) 79-25-59;
- м. Черкаси, вул. Б. Вишневецького, 38, маг. "Світоч", тел. (0472) 36-03-37;
- м. Чернівці, пл. Соборна, 1, маг. "Будинок книги та медіа", тел. (0372) 52-00-19;
- м. Чернігів, просп. Миру, 45, маг. "Будинок книги", тел. (04626) 9-92-62.

Книгогосподарським організаціям та оптовим покупцям звертатися

за тел.: (044) 537-63-61, 537-63-62; факс: 235-00-44.

E-mail: sales@znannia.com.ua

Підп. до друку 10.09.2010. Формат 70×100^{1/16}.

Папір офс. Гарнітура SchoolBookСТТ. Друк офс.

Ум. друк. арк. 42,57. Обл.-вид. арк. 38,44.

Зам. №10-197

Видавництво "Знання". 01034, м. Київ, вул. Стрілецька, 28.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 3596 від 05.10.2009.

Тел.: (044) 234-80-43, 234-23-36

E-mail: sales@znannia.com.ua <http://www.znannia.com.ua>

Надруковано у ТОВ "Друкарня" Бізнесполіграф"

м. Київ, вул. Віскозна, 8.

ЕСТЕТИКА

- Предмет і завдання естетики як науки
- Витоки та джерела найдавніших естетичних уявлень
- Антична естетика
- Естетика Середньовіччя
- Естетика доби Відродження
- Естетика доби раціоналізму та Просвітництва в Європі
- Німецька класична естетика
- Естетика XIX—XXI ст.: закономірності розвитку
- Естетичне пізнання. Категорії естетичного відношення
- Мистецтво як вид естетичної діяльності та форма суспільної свідомості
- Художньо-образна мова мистецтва
- Митець — суб'єкт художньої творчості
- Закономірності історичного життя мистецтва
- Духовний світ особи

ISBN 978-966-346-690-3



9 789663 466903 >

ЗНАННЯ МОВЧАН Естетика: Навч.
досіб.
Хмельницьк
Код
621128
В-13.1.8.1 9789663 466903
ЦЕНА за шт.
210.00