

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА ФІЛОСОФІЇ

І. О. Бушман

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

ЕСТЕТИКА

*для студентів усіх спеціальностей та всіх форм навчання з
дисципліни “Етика і Естетика”*

СУМИ ВИД-ВО СУМДУ 2005

МЕТА І ЗАВДАННЯ ВИВЧЕННЯ КУРСУ

Мета вивчення дисципліни

Рівень культури у житті народів і націй – одна із важливих проблем і турбот сьогодення. Без високорозвиненої гуманітарної та технологічної культури нині не може існувати суспільство; без морально-культурних орієнтирів людина втрачає загальні орієнтири свого життя. Саме тому курс естетики розрахований на послідовне і всебічне виховання здорового почуттєвого начала в людині.

Естетика – це багатопланова і розгалужена наука. Вивчають естетику не лише для того, щоб дізнатися, що таке мистецтво взагалі і мистецтва зокрема, а головне для того, щоб бути культурно освіченою людиною. Метою вивчення естетики є свідоме відношення до культурного надбання людства і своєї нації. Курс естетики знайомить студентів з основними етапами становлення естетики, поняттями і категоріями естетики.

Завдання вивчення дисципліни

Завдання курсу „Естетика” полягає в засвоєнні теоретичних знань про особливості почуттєвого. Саме поняття “естетика” походить від грецького "те, що чуттєво сприймається", "здатність відчувати". Естетика – це наука про загальні закони художнього освоєння і пізнання дійсності, про закони розвитку мистецтва та його роль в житті суспільства. Вона охоплює всю сферу людських почуттів, вивчає стосунки між людиною і світом, впливає на формування відповідної естетичної свідомості. Саме у цьому курсі студенти мають можливість ознайомитись і засвоїти навчальний матеріал, пов'язаний з основними школами і напрямками в історії естетичної думки, з найважливішими теоретичними проблемами мистецтва, естетичними поглядами відомих вітчизняних і зарубіжних мислителів. Теоретичні проблеми курсу пов'язані з найбільш актуальними і глобальними проблемами сучасної цивілізації, з різними сторонами професійної діяльності особистості в суспільстві.

Студенти повинні засвоїти поняття специфіки естетичного освоєння дійсності, історичні закономірності художнього розвитку, історичну типологію мистецтва, а також особливості естетичних альтернатив.

Важливим моментом вивчення дисципліни є вміння переконати студентів у необхідності того, що знання повинні приносити позитивний результат. Необхідними для цього є такі передумови:

- вміння критично відноситись до різних форм мистецтва;
- вміння відрізнати різні стилі та художні напрями;
- виховання загальної культури та естетичного смаку індивіда.

ТЕМА 1. ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИКИ: ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ

Анотація теми:

Предмет естетики як органічне поєднання двох частин: виявлення специфіки естетичного як прояву ціннісного ставлення до дійсності та художня діяльність людини.

Естетика в системі філософського знання. Становлення проблематики естетичної науки, виробл

ення понятійного апарату в старогрецькій естетиці. Естетика у Київській Русі і особливості становлення естетичних уявлень східних слов'ян.

Введення терміну "естетика" у XVIII ст. Роль А.-Г. Баумгартена в утвердженні естетики як теорії чуттєвого пізнання. Розвиток нового розуміння предмета естетики в умовах доби XVIII-XIX ст. (Г.-Е. Лессінг, І.-В. Гете, І.-Ф. Шіллер, І. Кант, Г.-В.Ф. Гегель, М.Г. Чернишевський та ін.).

Специфіка естетики як філософської науки. Єдність і особливості понятійного апарату. Тенденція до "звільнення" естетики від філософії в естетичній теорії другої половини XX ст.

"Естетичний" і "мистецтвознавчий" підхід до мистецтва, його історії, теорії і видової специфіки. Оцінки класичного мистецтва в концепції В. Гумбольдта. Проблема видової специфіки мистецтва в естетичній спадщині Г.-Е. Лессінга та Г.-В.Ф. Гегеля. Мистецтвознавча орієнтація естетики видатних українських письменників XIX-початку XX ст. Т.Г. Шевченка, І. Нечуй-Левицького, П. Мирного, Лесі Українки, М. Коцюбинського.

Проблема співвідношення естетики і мистецтвознавства в європейській естетиці XX ст. Людина як об'єкт естетико-психологічного аналізу. Естетична проблематика (почуття, художня творчість, особа митця, створення і сприймання художнього твору) в контексті досягнень сучасної психології.

§1. Предмет естетики: проблема термінології

Естетика – наука про становлення чуттєвої культури людини. Таке загальне визначення витікає з органічної єдності двох своєрідних частин цієї науки; якими є: 1) виявлення діалектики самого процесу освоєння, специфіки естетичного як прояву ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини.

Обидві частини хоч і тісно взаємопов'язані, проте відносно самостійні. У першій розглядаються питання природи, специфіки і творчого потенціалу естетичного, категорії естетики – прекрасне, трагічне, комічне тощо. Друга частина охоплює художню діяльність людини, структурну і

функціональну її своєрідність, природу художнього таланту, видову, жанрову та стильову самобутність мистецтва. Саму історію становлення естетики як предмета без перебільшення можна назвати процесом пошуку адекватного співвідношення між зазначеними частинами. Своєрідну функцію «пластичного мосту» при цьому виконували такі поняття, як прекрасне, досконале, гармонія, цінність, філософія мистецтва. Протягом багатьох століть естетика виступала і як «наука про прекрасне», і як «наука про досконале», і як «наука про закони розвитку мистецтва».

Констатуючи складність визначення предмета естетики, слід передусім реконструювати історію проблеми, звернувши особливу увагу на специфіку термінології.

Поняття естетика традиційно пов'язують з грецьким ейсетикос – почуттєвий. Проте не можна тут обійти і такі грецькі терміни, як естаномай, естесі, естаноме, не можна нехтувати і самим процесом формування особистого ставлення до предмета. Хоч згадані терміни і відповідають поняттю почуття, проте вони увібрали в себе багато нюансів Індивідуального людського ставлення до предмета, орієнтували людину на власні зорову, слухову, дотикову здатності відчувати, вимагали довіри до власного світосприймання.

Поява певної термінології і загальне визнання її все-таки не привели до виникнення нової науки. Естетичні знання формувалися в межах філософії як її своєрідна частина. Утвердження естетики як самостійної науки відбулося лише у XVIII ст.

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

Перші спроби використати почуття як основу для осмислення певних естетичних явищ пов'язані з піфагорійцями – філософською школою, заснованою Піфагором у VI ст. до н. е. Піфагор ототожнював поняття гармонія, досконалість, краса, а основою гармонії вважав число. Гармонію чисел піфагорійці знаходили навіть у розташуванні планет. Серед видів мистецтва вищим носієм гармонії проголошувалася музика. При цьому підкреслювалася чуттєва природа цього мистецтва, зв'язок його зі слуховою здатністю людини. Не можна, безперечно, погодитися з свідомим виокремленням музики як «мистецтва мистецтв», але в межах визнання її як носія гармонійного начала Піфагор зробив багато плідного для розробки проблем музичного виховання, специфіки сприймання музичного тво-

ру. Музика в його розумінні є носієм душевної рівноваги, вона стимулює душевний спокій.

Важливе місце у філософських поглядах Піфагора займало вчення про безсмертя душі і можливість її втілюватися у будь-яке тіло (метемпсихоз). Однак для «оживлення», «переселення» душі, вважав він, треба пройти через очищення (катарсис), вищою формою якого є опанування музично-числовою структурою космосу. Піфагорійці згодом ввели поняття тетрактид (сума перших чотирьох чисел $1+2+3+4=10$; вона включає основні музичні інтервали: октаву (2:1), квінту (3:2) і кварту (4:3)).

У контексті аналізу предмета естетики заслуговує на увагу точка зору Алкмеона, видатного лікаря і натурфілософа першої половини V ст. до н. е. Вважається, що Алкмеон був першим вченим Греції, який розмежував мислення і відчуття та стверджував, що сприймання – це складний процес руху від почуттєвих нервів до органів чуття і далі – до мозку.

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

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

В арсеналі аргументацій ролі почуттів в історичному процесі формування предмета естетичної науки привертає увагу і принцип «золотого перетину» – геометрично-математичного співвідношення пропорцій, при якому ціле так само співвідноситься зі своєю більшою частиною, як більша з меншою. У геометризованій формі цей принцип виглядав як співвідношення: $5:8 = 8:13 = 13:21 = 21 : 34...$ Давньогрецька наука вважала, що будь-яке тіло, предмет, геометрична фігура, співвідношення частин яких відповідає такій пропорції, пропорційні і справляють приємне зорове враження. Грецький Парфенон, мармурові колони якого ділять увесь храм за принципом «золотого перетину», є мабуть-таки найпереконливішим зразком практичного застосування принципу.

Слід мати на увазі, що теоретико-практичний інтерес до золотого перетину не обмежувався лише періодом розквіту давньогрецької естетики. В епоху Відродження правило «золотого перетину» розглядалося як обов'язковий закон архітектури, живопису і скульптури. Теоретики і митці

того часу намагалися знайти абсолютну, ідеальну геометричну основу краси. Типовим щодо цього є трактат «Про божественну пропорцію» відомого італійського математика Л. Пачолі. Вчений був переконаний, що правилом «золотого перетину» визначається естетична цінність «усіх земних предметів». Віддаючи належне принципіві «золотого перетину», слід, проте, визнати помилковість його абсолютизації. Слепе слідування геометризovanій красі механізує це складне поняття, пропорція заради пропорції знижує змістовну сторону краси, формалізує її.

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

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

§ 2. Предмет естетики: становлення проблематики науки

Давньогрецька естетика. Наголошуючи на ролі почуттів у становленні предмета естетики, не слід забувати, що вже з V ст. до н.е. на зміну почуттєво-споглядальному підходові до дійсності, пануванню космологізму (сприймання космосу як втілення гармонії, доцільності, краси) приходить дедалі помітніше загострення інтересу до самої людини, яка здатна пізнавати і освоювати навколишній світ. А отже, виникає потреба виробляти й осмислювати загальні поняття, систематизувати пізнане. Водночас то був складний і суперечливий період у соціально-політичному житті Греції: війни з Персією, боротьба аристократії з демократичними тенденціями, конфлікти між полісами. І цілком природно, що життя намагало осмислення тих культурно-соціальних зламів, які трансформували

грецьку філософію у принципово нову площину. Можливо саме це дало поштовх для народження плеяди яскравих мислителів. Серед них особливе місце належить Сократу (469 – 399 до н. е.).

Теоретичні погляди Сократа спирались на політико-етичну основу, на спроби визначити поняття добра і зла. Критикуючи афінську демократію, Сократ наполягав на передачі влади кращим, тобто високо моральним представникам суспільства. Мораль, у його розумінні, має виступати запорукою справедливості, чесності, благородства людини.

Беручи за основу принцип доцільності, Сократ намагався розкрити співвідношення між етичним і естетичним, прекрасним і корисним. Філософ оперував поняттям калокагатія – поєднання старогрецьких слів прекрасний і добрий (досконалий). Слід підкреслити, що це одне з найголовніших понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього і внутрішнього, тобто умову краси індивіда. Термін калокагатія по-різному трактувався в конкретні періоди соціально-історичного розвитку античного суспільства. Піфагорійці розуміли калокагатію як зовнішню поведінку людини, яка водночас визначає і її внутрішні якості. Геродот пов'язував калокагатію з релігійними ритуалами, мораллю жерців. Платон вважав, що принцип калокагатії має найпряміше відношення до професії воїнів, до поняття військової честі і моралі. Та згодом греки дедалі більше почали трансформувати калокагатію у сферу освіти, вихованості людини. Власне, відтоді й почалося по-справжньому філософське осмислення цього поняття. Тенденція мала пряме відношення і до появи концепції Арістотеля, який інтерпретував калокагатію як гармонію зовнішнього і внутрішнього. При цьому під внутрішнім він розумів мудрість, яка, на його думку, приводить людину до глибокого усвідомлення єдності краси і добра, естетичного і морального, тобто до гармонії, що має стати нормою існування людини. Якщо ж людина не здатна сягнути такої вікінченості, то вона повинна принаймні хоч через самовдосконалення тяжіти до цього. Зауважимо, що добре окреслену сутність принципу калокагатії давньогрецьке мистецтво намагалося втілювати в життя своїми творчими набутками. Носіями саме гармонійного, високого морально-етичного існування і діяння виступають герої Фідія, Поліклета, Софокла.

Естетичні погляди Сократа дістали творче продовження у філософській концепції видатного представника античної філософії Платона (427–347 до н. е.). Естетична спадщина його пов'язана з дослідженням природи сприйняття прекрасного, джерел талановитості, проблем естетичного виховання. Особливу увагу філософ приділяв вивченню мистецтва. Це пояснюється, зокрема, тим, що мистецтво відіграло особливу роль у житті Афін V – IV ст. до н. е. Афінська демократія добилася права на безкоштовне відвідування театру, всенародною повагою користувалася творчість поетів і музикантів. Продовжуючи традицію Сократа, Платон пов'язував вплив мистецтва з процесом формування морального світу лю-

дини: воно виховує як позитивні, так і негативні якості. Філософ розширив естетичну проблематику. В його теоретичних діалогах присутні думки про відносність краси, про шляхи досягнення абсолютно прекрасного. І хоч абсолютно прекрасне існує у вигляді ідеї, зате сама можливість руху від простого до складного в становленні прекрасного відкривала шляхи до майбутніх теоретичних досягнень в галузі естетичного.

Вершиною античної естетики називають теоретичну спадщину Арістотеля (384–322 до н. е). І справді, його праці «Поетика», «Риторика», «Політика», «Метафізика», «Нікомахова етика» висвітлюють широке коло естетичних проблем.

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

Поняття мімезис пізніше було трансформоване у розробку пізнавальної й емоційної функції мистецтва, адже, на думку Арістотеля, наслідування не лише стимулює пізнання, але й породжує почуття задоволення, активізує уяву. Саме цю властивість мімезису було використано як своєрідний зв'язок для введення образно-символічної концепції у середні віки. Естетичні погляди Арістотеля пов'язані не тільки з етичною проблематикою, як це було у його попередників, а й з педагогікою, елементами психології, мистецтвознавством (мається на увазі розгляд мистецтва за новими координатами – родами і жанрами). Видова специфіка мистецтва теж є наслідком можливостей мімезису з використанням надзвичайно широкого арсеналу засобів – звуку, фарби, слова, відчуття форми. Якщо теорія творчості Платона наголошувала на містичних, позареальних стимулах обдарованості, то твір Арістотеля «Поетика» закликав до узагальнення художнього досвіду, його передачі іншим у процесі виховання, освіти. Значне місце в теоретичній спадщині Арістотеля займає процес розробки нових естетичних понять, а також подальше теоретичне обґрунтування вже існуючих або ж використання їх саме для аналізу естетичних явищ. Стосується це не лише мімезису, а й калокагатії, катарсису. Арістотель залучає до аналізу естетичних проблем такі поняття, як канон – система норм і правил у розвитку мистецтва, гедонізм (насолота) – наголошення на чуттєво-емоційній природі мистецтва, алегорія – образне іномовлення, міра, пропорція, асоціація тощо. Саме погляди Арістотеля можуть слугу-

вати прикладом динамічних процесів не лише у збагаченні проблематики науки, а й у виробленні власного категоріально-понятійного апарату, спираючись на який естетика і змогла у подальші періоди набути самостійності як наука.

§ 3. Естетика як самостійна наука

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

Поява потреби виділення у самостійну науку певних уявлень, знань, ідей, пов'язаних з емоційним, чуттєвим, ціннісним ставленням людини до дійсності, до природи, суспільства, до мистецтва, було свідченням накопичення таких нових знань, які вже не могли розвиватися в межах загальнофілософської теорії і традиційних мистецтвознавчих уявлень. Баумгартен, як філософ, стверджував, що гносеологія має дві форми пізнання – естетику і логіку. Перша пов'язана з «нижчим», тобто чуттєвим „пізнанням, а друга – з вищим, тобто інтелектуальним. Логіка вивчає судження розуму і веде до пізнання істини Естетика ж пов'язана із судженням смаку і пізнає прекрасне. Поняття прекрасного широко використовується О. Баумгартеном, однак предмет естетики він не визначив через ідею прекрасного (така тенденція виявилася пізніше, зокрема в позиціях Г.-В.-Ф. Гегеля та М.Г. Чернишевського). Баумгартен визначив предмет естетики через поняття досконале: «...Естетика – це наука про досконале в світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку».

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

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

Йоганн-Готліб Фіхте (1762–1814) у розумінні естетики тяжів до ідеї зведення предмета цієї науки до теорії мистецтва. Розглядаючи специфіку

мистецтва у порівнянні з наукою і мораллю, він вважав, то саме мистецтво сприяє становленню цілісної людини. Ця думка стимулювала інтерес Фіхте до проблеми художньої геніальності

Особливої ж уваги заслуговує філософсько-естетична позиція Фрідріха-Вільгельма-Йозефа Шеллінга (1775–1854), зокрема прочитані ним в Ієні та Вюрцбурзі лекції з філософії мистецтва, в яких аргументується думка про художню творчість та естетичне споглядання як вищі ступені розвитку абсолюту. Шеллінгу виявився близьким романтико-іраціональний погляд на світ, який дає право говорити про цього філософа як про спадкоємця ієнських романтиків, зокрема Ф. Шлегеля і Новалиса.

Принципово нову спрямованість естетичні проблеми отримують в теоретичній спадщині Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля (1770-1831). У вступі до лекцій з естетики Гегель зазначив, що предметом цієї науки має бути „Царство прекрасного”, яке інтерпретується ним як «сфера мистецтва, або, ще точніше, – художньої творчості». Слід пам'ятати, що Гегель взагалі негативно ставився до терміна естетика і вважав за доцільне замінити його терміном філософія мистецтва або філософія художньої творчості. Гегель ввів у визначення предмета естетики поняття прекрасне, яке в його ж концепції обмежувалося мистецтвом. Отже, зв'язок предмета естетики з «царством прекрасного» звужував саму науку, замикав її лише на ті проблеми, які можна було ототожнити з поняттям прекрасного. Безпосередній зв'язок лише з проблемами мистецтва відсікав від предмета естетики все, що знаходилося поза мистецтвом.

Гегелівську ідею зв'язку естетики і прекрасного розвинув у своїх теоретичних пошуках М.Г. Чернишевський (1828–1889). Визначаючи предмет естетики через поняття прекрасного, він, проте, не обмежував його сферою мистецтва, а наполягав на здатності цієї науки до всеосяжності життя. Така позиція чітко простежується при спробах філософа визначити прекрасне в різних сферах життєдіяльності людини. Таким чином, авторитет М. Чернишевського закріпив на російському ґрунті розуміння естетики через ідею прекрасного.

На межі XIX і XX ст. значний інтерес викликала позиція К. Маркса щодо естетичної науки. Пізніше, після жовтневих подій 1917 р., марксистська позиція обумовлювала розвиток радянської естетичної науки і була беззастережно прийнята в багатьох країнах Європи й Азії, які мали соціалістичну орієнтацію.

§ 4. Естетика в структурі міжпредметних зв'язків

Проблема місця, ролі і специфіки естетики у структурі міжпредметних зв'язків має давню і складну історію. Естетика теж була включена до предмета філософії, тому її основні ідеї розвивалися в межах загальнофі-

лософського знання. Взаємозв'язок естетики і філософії полягав у тому, що теоретичні принципи і науковий метод естетики залежать від світоглядних позицій, методології, філософської концепції конкретного філософа або певного філософського напрямку. Така залежність простежувалася не тільки у тих теоретиків, які йшли до естетичної проблематики, відштовхуючись від власних філософських концепцій (Платон, Аристотель, Кант, Гегель), а й у тих, хто розробляв естетику в межах мистецтвознавчої орієнтації (Леонардо да Вінчі, Буало, Лессінг). Методологія естетичних досліджень, яка безпосередньо пов'язана з вирішенням головного питання філософії – відношення мислення до буття, обумовлена специфікою діалектичного чи метафізичного підходів. Саме своєрідністю методологічних основ визначається своєрідність естетичних концепцій. Отже, виникнення і розвиток естетичних ідей відбувалися у межах філософії і відбивали загалом ті суперечності, які були властиві історії філософської думки.

У боротьбі різних філософських течій, напрямів, шкіл проходило формування предмета естетики, її основних категорій і понять. Склавшись як частина філософії, естетика через ідею калокагатії активно співпрацювала з етикою. Відродження й інтенсивне теоретичне використання калокагативного принципу в умовах сучасного етапу розвитку естетичної науки – далеко не єдиний приклад доцільності взаємодії естетики й етики. У цих наук загальна спрямованість на людину як на своєрідний об'єкт морально-естетичного аналізу і носія творчого потенціалу. Безперечно, що наприкінці ХХ ст. ці науки втрачають антропоцентричні тенденції щодо розуміння ролі і значення реальної людини в долях цивілізації. Але чим глибшим стає знання людини, тим доцільнішим є пошук шляхів її гуманізації.

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

Професійна етика і норми професійних ділових взаємин є традиційною складовою частиною етичної науки. Щоправда, наголос при цьому робиться, як правило, на професіях лікаря, педагога, юриста. Чи всяка професія вимагає специфічної професійної етики? Щодо професії митця,

то відповідь тут може бути тільки позитивною. Складний, суперечливий процес розвитку мистецтва в різні історичні періоди, художнє обслуговування митцями реакційних ідеологій, участь конкретних мистецьких напрямів у художньому обґрунтуванні чи то насильства, чи релігійної нетерпимості, моральної всездозволеності нагальною роблять проблему професійної етики митця.

Значне морально-етичне навантаження несе в собі і проблема творчої, професійної освіти, виховання митця, адже так було колись, і так є тепер, що митці формуються в конкретних творчих майстернях, творчих лабораторіях відомих митців. Кожен учень, приймаючи чи спростовуючи художні принципи вчителя, несе в собі передусім його творчу модель. Етика взаємин «вчитель – учень» потребує вивчення, розробки і вироблення своєрідного «кодексу честі».

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

Ще давньогрецька міфологія зафіксувала мистецтво як специфічну діяльність людини. Згадаймо хоч би широко відомий міф про Аполлона, якому були підпорядковані музи: Мельпомена – трагедії, Євтерпа – ліричної поезії, Ерато – любовної лірики, Терпсихора – танців, Калліопа – епічної поезії, Талія – комедії, Кліо – історії, Уранія – астрономії, Полігінія – гімнів.

Міфологічний образ Аполлона пройшов складний шлях розвитку і допомагає нам тепер зрозуміти поступовий процес усвідомлення специфіки естетичної діяльності, її зв'язку з красою. Міф свідчить, що спочатку Аполлон, син Зевса і Лето, брат Артеміди, охороняв родину від горя і нещастя. Пізніше його почали ототожнювати з Геліосом – богом Сонця. На честь Аполлона греки будували храми (на острові Делос і у Дельфах). Ці храми мали загальногрецьке значення. Поступово за Аполлоном (він став богом музики) закріплюються культуротворча, культурозахисна функції, а в науку через образну, символіко-метафоричну інтерпретацію приходять проблема видової специфіки і синтезу мистецтв, тобто проблема, яка інтегрує естетику і мистецтвознавство.

Якщо реконструювати теоретичну історію проблеми співвідношення естетики і мистецтвознавства, то слід передусім виділити точки зору Іоганна Вінкельмана (1717–1768) і Вільгельма Гумбольдта (1767–1835).

Представляючи німецьку естетико-мистецтвознавчу школу XVIII–XIX ст., вони намагались пробудити інтерес до класичного мистецтва, наголошували на необхідності взаємодії теорії мистецтва і літературної критики. На сторінках фундаментального дослідження І. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини» (1763) не лише проаналізовано і систематизовано історію античного мистецтва, а й дається обґрунтування теоретичного положення про співвідношення у мистецтві змісту і форми, внутрішньої пристрасті і зовнішнього спокою. На прикладі аналізу чотирьох ступенів розвитку античного мистецтва – архаїчного, піднесеного (Фідій, Скопас), прекрасного (Пракситель) і еkleктичного – Вінкельман, по суті, вийшов на новий рівень осмислення трагічного, драматичного, самої природи людського страждання.

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

Особливо плідним щодо виявлення нових можливостей естетичної науки через міжпредметні зв'язки можна вважати XX ст., протягом якого склалися і продовжують розвиватися аналітична естетика (Л. Вітгенштейн, У. Галлі, Р. Уоллхайм), контекстуалістська (Д. Дьюї, С. Пеппер), структурно-семіотична (П. Богатирьов, Р. Якобсон, Г. Шпет), семантична (Е. Кассіер, Б. Кроче, М. Бензе), герменевтична (М. Хайдеггер, Г. Гадамер) та ін. Специфічну сферу становлять ті види естетичного знання, які інтегрують класичну естетику з досягненнями природничих і технічних наук (виробнича естетика, технічна, екологічна)

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

Слід підкреслити, що кінець XX ст. активізував теоретичні розробки щодо більш адекватного розуміння обсягу предмета і завдань науки. Найбільш плідною точкою зору є, на нашу думку, визначення предмета естетики через поняття гармонія і розуміння цієї науки як науки про реалізацію принципів гармонійного розвитку людини, людини і суспільства, людини і природи. Цікавим є і визначення естетики як науки про вільний,

самодіяльний вияв людських сил і здібностей у будь-якій досконалій професійній діяльності.

Література:

1. Аристотель. Поетика. – К., 1967.
2. Аристотель и античная литература. – М., 1978.
3. Каган М.М. Эстетика как философская наука: Учебник. – СПб, 1997.
4. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.
5. Мифологические сюжеты в произведениях искусства. – Л., 1972.
6. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М., 1978.
7. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Твори: В 20 т. – К., 1950-1956. – Т.16.
8. Боров Ю.В. Эстетика. – М., 1988.
9. Бычков В.В. Эстетика. – М., 2002.

ТЕМА 2. ЕСТЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ФОРМИ

Анотація теми:

Предметно-практична діяльність як умова родового життя людини і розвиток її творчих здібностей. Естетична діяльність як момент практичної діяльності. Конкретно-історичні форми практичної діяльності і генезис естетичної діяльності.

Єдність суспільної форми і суспільного змісту. Єдність утилітарного та естетичного в ранніх формах культури. Довершеність форми як естетична якість. Праця репродуктивна і творча. Суперечливий характер технічного прогресу щодо всебічного розвитку людини. Дизайн як організація естетичної діяльності у виробництві.

Єдність природного і культурного в оточуючому середовищі людини. Розвиток естетичних оцінок природи. Формування людиною штучного природного середовища: сади і парки. Значення природного ландшафту в містобудівництві та архітектурі. Художнє освоєння природи. Роль природи у художній творчості.

Історичні і соціальні умови відокремлення мистецтва від інших форм діяльності. Поділ праці на фізичну і розумову як передумова спеціалізації та інтенсифікації духовної діяльності. Професійне і народне мистецтво (фольклор).

Історична змінюваність форм і видів мистецтва. Історична специфіка в розумінні функцій мистецтва. Культурні, етнічні та національні особливості мистецтва.

§ 1. Творчий потенціал людської праці

Спосіб буття людини, що є її родовою ознакою, полягає насамперед у предметно-практичній діяльності, яка опосередковує як біологічну її природу, створюючи специфічну родову людську анатомію, так і найвищі форми психічного та інтелектуального її життя. Іншими словами, сама людина як жива істота, світ матеріальної культури, в якому вона живе, а також внутрішній світ людини – її почуття, розум, здатність до перетворення навколишнього світу зароджуються, розвиваються і змінюються завдяки суспільно-історичній практиці. Отже, суспільно-історична практика є першопричиною виникнення і розвитку здатності людини до перетворення світу за законами краси, а відтак і до формування у неї власних естетичних почуттів, смаків та ідеалів. Та якщо ми спробуємо визначити, де, як і в чому проявляється естетична діяльність людини, то виявиться, що в людському бутті немає жодної галузі, сфери, яка була б позбавлена такої діяльності. Інша справа, що естетична діяльність може реалізува-

тись як самоцінна, самодостатня, а може бути лише моментом, нехай і сутнісним, інших форм діяльності.

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

На перший погляд здається доцільним почати розгляд естетичної діяльності з тієї форми, де естетичний компонент є домінуючим, де іншого застосування, крім естетичної насолоди, предмет не має. Саме такою формою естетичної діяльності є мистецтво. Проте такий підхід навряд чи дасть змогу виявити закономірність виділення естетичної діяльності зі сфери практики, він також утруднить розуміння зміни стану мистецтва в різні історичні епохи, позбавить можливості розібратися в сучасному стані взаємовідносин мистецтва і праці. Тому ми знайомитимемося з основними формами естетичної діяльності з погляду їхнього генезису, тобто історії становлення. Генетичний зв'язок мистецтва, як однієї з найбільш розвинених форм естетичної діяльності, з різними напрямками трудової діяльності, з працею протягом значного періоду історичного суспільного розвитку не виявлявся та і не міг виявитись. Справа в тім, що безпосередньо продуктивна праця була фізичною, мистецтво ж – переважно працею духовною, що незалежна від матеріальних потреб і здійснюється як вільна гра людських здібностей, як насолода.

Успіхи продуктивної праці людства, особливо у новітній час, поступово затверджували матеріалістичний погляд щодо розуміння причин та рушійних сил еволюційного розвитку людства. Саме матеріалістичне розуміння історії дало змогу оцінити роль продуктивної праці в становленні різних форм діяльності, які, на перший погляд, прямо протилежні їй за метою і результатами. Як же в такому разі продуктивна праця породжує естетичну практику і як у самій продуктивній праці реалізується естетична потреба людини?

Праця – це насамперед процес, що відбувається між людиною і природою, в ході якого перша формує другу у відповідності зі своїми потребами. Цей процес опосередкований метою, до якої прагне людина. Форма створених нею предметів і процесів має суспільний зміст і суспільну цінність, бо в ній закріплено наочний досвід людини. її потреби, уподобання, а також спосіб життя як суспільної істоти, тобто родової ознаки людства. Та оскільки творення опосередковане пізнанням природи і її законів, то цілком логічно, що форма є також законом буття речі предмета культури як єдності природного матеріалу і суспільного змісту. Таким чином, офо-

рмлена людиною частина природи – культура володіє особливим змістом. особливою цінністю для людини, вона є законом її суспільного життя.

Між сутністю речі, тобто законом її суспільного існування, і формою створюється глибокий взаємозв'язок: довершеність форми дає змогу найбільш відповідно представляти, робити наочною її суспільну сутність. Тому пошук і створення доведеної форми є естетичним моментом будь-якої форми людської діяльності. А здатність людини знайти, створити для речі або процесу найбільш довершену форму, яка б враховувала, з одного боку, закон існування природного, використовуваного в праці матеріалу, а з другого – закон суспільного існування створеної речі – це і є здібністю творити «за законами краси», що властиве лише людському роду. Саме цим пояснюється і особлива цінність естетичного для людини, її вічного потягу до прекрасного в житті.

Фізична праця в умовах класового суспільства завжди була долею експлуатованого класу і не мала цінності з погляду суспільної свідомості. Але доти, доки фізична праця була за своїм характером ремісничою, на ній неодмінно лежала ознака новизни і безперервного творчого пошуку кожного окремого майстра. Формування ж способу виробництва, що веде до розподілу праці на окремі операції з наступною передачею їх машинам і механізмам, докорінно змінило самий характер праці, вилучивши з неї естетичний момент, зробивши робітника простим додатком до машини. Праця на капіталістичному підприємстві того часу була повністю позбавлена творчої наснаги, перетворившись через те в антипод мистецтва, де творчість, як відомо, є головним рушієм творця. Саме капіталістичний спосіб виробництва тих часів розвів працю і мистецтво на різні полюси, протиставив одне одному, закріпивши за мистецтвом ореол винятковості.

Традиційний поділ праці в сучасному виробництві на творчу і репродуктивну – одна з найсуттєвіших причин збереження неprestижності та непривабливості роботи на промисловому підприємстві, особливо в умовах конвеєрного виробництва. Пояснюється це існуючим рівнем розвитку техніки і технологій. З одного боку, вузька спеціалізація, тобто закріплення за робітником певної операції, дала змогу значно підвищити продуктивність праці, створити цілий комплекс машин, що допомагають людині. З іншого боку, така праця виснажує, перетворюючи людину на автомат, віднімаючи в неї можливість розвиватися, реалізовувати у трудовому процесі багатство своїх індивідуальних можливостей. Технічний прогрес, таким чином, має суперечливий характер – створює багатство матеріальне, але збіднює саму людину. Сучасний рівень науки і техніки вже заклав передумови для заміни людини на таких операціях автоматами і роботами. Сфера одноманітної, монотонної, репродуктивної праці дедалі звужуватиметься, змінюватиметься і саме обличчя сучасного виробництва, що вимагає підготовки принципово нового типу робітника.

Коли йдеться про естетизацію сучасного виробництва, багатьма це сприймається як створення відповідних умов праці: пристосування приміщення, освітлення, обстановка, зменшення шуму, кондиціювання повітря тощо. Естетизація виробництва – поняття значно ширше і складніше. Це означає – постійно вносити творчий елемент у трудовий процес, цілеспрямовано зменшувати репродуктивну діяльність, позбуватися одноманітних операцій тощо. Вирішити це завдання можна лише за умов загального розвитку виробництва, науки, техніки, технологій.

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

Широке розповсюдження дизайнерської діяльності революціонізує вплинуло, з одного боку, на технологію і техніку промислового виробництва, поставивши їх розвиток під контроль задоволення не тільки матеріальних, а й естетичних потреб людини, з іншого – сприяло соціально-культурному розвитку суспільства, формуванню естетичних уподобань, смаків та ідеалів. Дизайнерська діяльність, у кінцевому підсумку, спрямована на гуманізацію предметно-просторового середовища людини. Її роль у сучасному суспільстві дедалі зростає. Ось чому сучасне промислове виробництво неможливе без такого виду естетичної діяльності.

Розвиток дизайну тісно пов'язаний з пластичними мистецтвами: архітектурою, скульптурою, живописом, орнаментикою. Дизайн використовує досягнення пластичних мистецтв, живиться художніми ідеями історії мистецтва. Разом з тим дизайн мусить координувати свої суто художні можливості з наукою, технікою, конструюванням, матеріалознавством. Там, де дизайн органічно включений до процесу виробництва і є його необхідною ланкою, там виробництво здатне найповніше задовольняти потреби суспільства.

У нашій молодій країні дизайнерська служба лише починає свій творчий шлях. І це, звичайно, не може не відбиватися на ефективності виробництва, на здатності вітчизняної промисловості задовольняти потреби

населення, позначатися на загальному вигляді наших міст і сіл. Без органічного поєднання з дизайном сучасна промисловість ніколи не зможе задовольнити відповідну якість життя, де матеріальна потреба без естетичної, навіть за умов кризового стану економіки та зубожіння переважної більшості населення, – просто напівпотреба. Такого не існує, як і взагалі не існує людини, обмеженої в своїх потребах лише вузько прагматичними запитам.

Творчий потенціал людської праці невичерпний. Він присутній в усіх професійно обмежених її формах. Та й у своїй вузькій професійній діяльності людина завжди збільшує потенціал своєї творчості, виходячи за межі професійних інтересів, інтегруючи в індивідуальному розвитку максимально можливі для неї сфери людської діяльності. Професійна обмеженість людини не є абсолютною перешкодою для всебічного і гармонійного розвитку, для виявлення власного творчого потенціалу. Ось чому для досягнення мети – перетворення людської праці з необхідності в потребу самореалізації – слід рухатись з двох боків. Передусім – це зміна за допомогою науки і техніки характеру виробництва, що виключає тяжкі, виснажливі, монотонні процеси. Однак не можна недооцінювати й інший шлях – розвиток, вдосконалення самої людини, здатної вже сьогодні багато чого змінити в характері праці, зробити її максимально привабливою і бажаною.

§ 2. Природа в структурі естетичної діяльності

Наша увага про естетичну діяльність суб'єкта суспільної практики була б неповною, якби ми обмежились лише сферою праці, суспільних та міжособових відносин. Існує ще одна, дуже велика сфера естетичної діяльності і водночас предмет естетичної насолоди – природа. Ставлення до неї внутрішньо суперечливе. З одного боку, суспільство відповідно до свого загального культурного розвитку все більше звертається до природи як джерела естетичних переживань і естетичних цінностей, з іншого – своєю діяльністю наносить непоправну шкоду природі, створюючи загрозу екологічної кризи і тим самим загрозу власному існуванню. Вихід з такого протиріччя лежить на шляху переходу від вузькоутилітарного до суто естетичного, духовного ставлення до природи як естетичної норми для людського суспільства. Людство у своїй історії пережило різні форми взаємодії з природою. Значний відрізок часу займав період культури збирання і полювання, коли людство цілком залежало від природи, яка давала йому засоби для існування. Цей стан характеризується відносною гармонією, хоч вона і не була свідомим наміром людини. Проте вже на цьому етапі відбувається усвідомлення людиною цінності природи як умови її існування. Спостереження природи, рослинного і тваринного світу, їх взаємозв'язку породжує спроби людини опанувати навколишню красу,

багатства і процеси, передати їхню суть у перших формах образотворчої діяльності. Зображення тварин, рослин, спроби використання природних форм для створення предметів повсякденного побуту, імітування поведінки тварин у ритуальних танцях – все це свідчить про поступове духовне і практичне оволодіння творчими силами живої природи, які ставали силою людини і забезпечували їй подальший матеріальний і духовний розвиток.

Виникнення продуктивного господарювання різко змінило картину природи. Ліси вирубуються, долини річок виорюються під культурні посіви і насадження, зменшується кількість диких і збільшується число свійських тварин. Такий, суто сільськогосподарський характер діяльності створює умови для дисгармонії. Перші землеробські цивілізації лишили після себе пустелі. Але протягом багатьох віків між природою і людиною існувала рівновага. Саме цим обумовлено особливе місце природи в естетичному досвіді людини та в її художній творчості. Взаємодіючи з природою, людина може гармонійно з нею співіснувати, вносити в цей храм певний естетичний аспект.

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

Що ж до цілеспрямованого естетичного впливу на природу, то тут спостерігаємо відбиток конкретно-історичних уявлень про красу, яка творилася предметно-практичною діяльністю людини і мистецтвом. Безсумнівно одне: чим могутнішою відчувала себе людина, тим більшою мірою вона була здатна до сприймання естетичних якостей природи. Людина постійно впливає на світ природи, включаючи її в систему відносин певної конкретної сфери діяльності. Проте бувають моменти, коли дійсність постає абсолютно незалежною від людини.

Людина почала наближати природу до свого житла спочатку у формі садів і парків. Причому натуральна природа була ще дуже складною для естетичного сприймання, отже, людина, створюючи сади і парки, надавала їм форми, що притаманні предметам культури: прямі алеї, рівні чагарники, підстрижені газони. Крім того, вона прикрашала такий сад чи парк статуями, фонтанами, бесідками. Отже, природний куточок створюю-

вався практично людиною. Потрібно було кілька тисячоліть, щоб людина стала здатною бачити красу натурального природного ландшафту, де володарюють складніші закони співжиття ґрунту, рослин, тварин, річок та озер, найскладніший біогеоценоз.

Пейзаж на картинах художників з'явився порівняно пізно, власне кажучи, лише в епоху Відродження. Це не означає, що людина не бачила природу раніше, – просто вона ще не стала для людини предметом естетичної насолоди. В пейзажі природа ніби застигла і лишилась на самоті. У ній, зануреній в тишу і залишеній людиною, мовби пробуджується мовчазне таємниче життя, чуже і деколи вороже до людини, а відтак поетичне, бо відкриває безмежність і демонізм реального. Лише романтизм зміг подолати самотатній характер природи в пейзажі, олюднивши його привнесенням людської духовності. Саме через романтичний пейзаж відбулося справжнє опанування зображення природи, що й стало зафіксованим виявом певних емоційних станів людини: печалі, піднесення, тривоги тощо.

Отже, потрібні були сторіччя культурного розвитку, аби людина виявила, що природа – то є унікально талановитий творець, і людина тільки починає у неї вчитись. Як не погодитися тут із думкою, що ми ні в якому разі не володарюємо над природою так, як завойовник володарює над чужим народом. Усе наше панування над нею полягає в тому, що ми на відміну від усіх інших істот вміємо пізнавати її закони і правильно їх застосовувати. Проте такий оптимістичний погляд на можливості людини поки що не виправдався. Наша здібність правильно використовувати набуті знання виявилась недостатньою, що й призвело людство до екологічної кризи. Ф. Достоевський покладав надії на те, що «краса врятує світ». Можна приєднатися до таких сподівань з умовою, що людство нарешті усвідомить: час утилітарного ставлення до природи давно минув, отже, лишився єдиний шлях до виживання – виховання мудрої, естетичної взаємодії з природою. Уява про неї як про середовище для життя людини повинна змінитись усвідомленням їх єдності і спорідненості.

§ 3. Естетична діяльність і мистецтво

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

Матеріалістичний погляд на природу естетичної діяльності дає можливість визначити основні закономірності, що обумовили появу мистецтва та його розвиток. Які ж вони? В найзагальніших рисах їх можна сформулювати таким чином.

По-перше, мистецтво виникло на основі розвинутих в межах безпосередньої практичної діяльності естетичних потреб та естетичних здібно-

стей людини. Розвинуті естетичні здібності і потреби сприяли формуванню суспільної необхідності культивування естетичних переживань та перенесення в них центру ваги з практичної і магічної функцій у сферу формування з їхньою допомогою суспільних зв'язків та суспільних уявлень. При цьому зв'язок мистецтва з матеріальним виробництвом ніколи не зникав повністю, оскільки протиставлення користі і незацікавленого задоволення, що дається естетичними об'єктами, було предметом дискусії протягом усієї історії мистецтва.

По-друге, в історії поділу праці поява мистецтва стала останньою фазою справжнього поділу праці на фізичну і розумову. Усі попередні історичні форми поділу праці – це, власне, поділ у сфері матеріального виробництва. Відокремлення духовного виробництва від матеріального вивільнило його від прямої залежності та злитості з практикою, дало йому змогу розвиватися більш інтенсивно і усвідомлено, формувало професійну діяльність у сфері мистецтва, науки, філософії.

Поділ праці на фізичну і духовну значною мірою обумовлювався появою нової соціально-економічної ситуації: виникли приватна власність і пов'язане з нею відчуження праці, експлуатація людини людиною, класова диференціація суспільства.

По-третє, історичним фактом було те, що мистецтво виникало тільки в суспільстві, поділеному на класи. Класи, що панують у матеріальному виробництві, контролюють виробництво духовне: ідеї та естетичні потреби панівного класу стають пануючими ідеями і потребами. Проте така закономірність ніскільки не принижує культурної і естетичної цінності мистецтва класового суспільства, оскільки кожен клас при всій своїй класовій обмеженості розвиває і культивує загальнолюдські гуманістичні ідеали та цінності у їхній конкретно-історичній формі. Разом з тим такий підхід до історії мистецтва надає можливість відшукати і зрозуміти причини та об'єктивні обставини виникнення і розвитку історичних форм мистецтва з точки зору як змісту, так і форми, розподілу його на професійне і народне.

По-четверте, мистецтво розвивається лише у тісному зв'язку з соціально-економічним та духовним життям суспільства. Цей зв'язок не є прямою залежністю одного від другого, а складним діалектичним взаємозв'язком, що вимагає щоразу конкретно-історичного аналізу. Історія мистецтва дає нам приклади як прямої, так і зворотної залежності його від рівня соціально-економічного розвитку суспільства. Безсумнівним є також факт зростання ролі мистецтва, як і всієї надбудови в соціальному розвитку.

По-п'яте, функції мистецтва в залежності від його конкретно-історичної форми здатні змінюватися; важливість мистецтва оцінюється в кожному епоху по-різному: головною вважається то виховна, то гедоністична, то дидактична або інша функції.

Разом з тим сутність мистецтва в усі часи лишається єдиною, хоч світ мистецтва, його види і жанри, стилі і художні школи, його взаємовідносини з життям дуже розмаїті в різних історичні епохи, за різних режимів, у різних культурах і цивілізаціях. Ця сутність мистецтва полягає в творчості. Саме вона, творчість, визначає і процес творення мистецтва, і процес його сприйняття.

Говорячи про естетичну діяльність, яка існує в контексті суспільної практики, ми наголошували на її творчому характері. Але ж естетична діяльність значно збагачується, коли відділяється від практичної й існує самостійно, сприяючи розвиткові творчих здібностей людини. Звичайно, мистецтво виростає на найширших життєвих потребах. Проте ці потреби нерідко не можуть реалізуватися через соціально-економічну обмеженість умов життя конкретно-історичного суспільства. Саме тоді за допомогою мистецтва (воно стає переважно духовною формою діяльності) людина здобуває можливість впливати на загальний розвиток суспільства, реалізовувати універсальну людську здібність формувати, змінювати, творити «за законами краси» свій духовно-практичний світ. Цим самим людина створює умови для реалізації багатих потенційних можливостей життя кожного індивіда.

Література:

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.І. Введение. – М., 1968. – С.7-97.
2. Каган М.М. Эстетика как философская наука: Учебник. – СПб, 1997.
3. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Ч. 1. Гл. III. § I. Субъект и объект чувственной деятельности. – К., 1974. – С. 118-134.
4. Кучерюк Д.Ю. Эстетика праці. – К., 1984.
5. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Эстетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.
6. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М., 1978.

ТЕМА 3. СТРУКТУРА ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Анотація теми:

Естетична діяльність та естетична свідомість. Специфіка естетичного пізнання.

Естетичне почуття як духовне утворення, як свобода від практичних потреб. Психічні механізми естетичного почуття. Роль естетичного почуття у формуванні естетичних потреб. Роль мистецтва в розвитку естетичного почуття.

Естетичний смак як теоретична проблема. Індивідуальне і всезагальне в естетичному смаку. Естетичний смак і особистість. Підгрунття особистого естетичного смаку. Художній смак та його зв'язок з естетичним. Соціальна і культурна обумовленість смаку.

Природа естетичного ідеалу. Чуттєва, емоційна форма естетичного ідеалу. Естетичний ідеал як зміст мистецтва. Естетичний ідеал як діалектична єдність суб'єктивної та об'єктивної сторін дійсності. Естетичний ідеал і діяльність людини.

Два підходи в теоретичному дослідженні мистецтва: емпіричний і теоретичний. Філософія мистецтва, її місце в естетичній теорії. Історія формування естетичної теорії. Канонічний, нормативний і загальнотеоретичний етапи розвитку естетичної теорії. Основні функції естетичної теорії.

§ 1. Естетична свідомість і естетичне почуття

Естетична діяльність суспільного суб'єкта, що розвивався протягом значного історичного періоду, створює певний комплекс почуттів, уявлень, поглядів, ідей, які ми називаємо естетичною свідомістю. Ця своєрідна абстракція є насамперед особливим духовним утворенням, яке характеризує естетичне ставлення людини або суспільства до дійсності. Естетична свідомість – продукт значного історичного розвитку суспільства, вона існує як форма суспільної свідомості, що відтворює рівень естетичного освоєння світу. Існує вона також і як особиста, індивідуальна характеристика окремої людини.

Естетична свідомість суспільства, як і окремої особистості, формується тільки на основі естетичної практики в її різноманітних формах, про які йшла мова у попередньому розділі. Багатогранність естетичної практики суспільства або особи породжує і відповідну багатогранність естетичної свідомості, структура якої досить складна. Певною мірою вона є дітищем, а отже, подобою головних історичних чинників її творення. Розглянемо найсуттєвіші елементи естетичної свідомості, а саме: естетичне почуття, естетичний смак, естетичний ідеал та естетичну теорію. Що ж до

мистецтва, яке існує і як форма естетичної діяльності, і як форма естетичної свідомості, то про нього йтиметься в окремому розділі. Отже, зупинимось на послідовній характеристиці елементів естетичної свідомості.

Почуття та емоції, які переживає людина в процесі свого існування в світі, численні і різноманітні за характером, структурою та психологічним механізмом їхнього протікання. Одні з них – голод, холод, страх, осторога – близькі до тваринних, інші вважаються специфічно людськими і детермінуються відповідно суспільними і культурними причинами. Естетичне почуття належить якраз до останніх і є одним з найскладніших видів духовного переживання, найблагороднішим із почуттів людини. Слід, проте, зазначити, що воно не є вродженим, притаманним людині з перших днів життя. Як показують наукові досліді, естетичне почуття зароджується у дитини досить пізно або не зароджується зовсім, якщо дитина за якихось обставин росте поза людським оточенням.

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

Зір, як відомо, властивий майже всім видам вищих тварин, але оком, що вміє насолоджуватися красою предметів, володіє лише людина. Орган слуху також властивий багатьом тваринам, однак музичний слух є тільки у людини. Утворення зовнішніх почуттів, які забезпечують пристосування живих істот до навколишнього середовища, це наслідок довготривалої біологічної еволюції світу, а виникнення і розвиток естетичних духовних почуттів – результат усієї соціальної історії людства. Відповідно до різноманітних форм діяльності та спілкування народжуються і розвиваються у людини музично чутливе вухо, сприйнятливe до краси око – тобто почуття-здібності до людської насолоди світом. Активне сприймання довколишнього світу через форми людської чуттєвості не є здатністю, що закладена в нас природою (на відміну від самих органів чуття), а є продуктом культурно-історичним. Форми споглядання і уявлення аж ніяк не задаються анатомо-фізіологічними особливостями органів сприймання. Вони виникають і розвиваються залежно від форм діяльності людини та розмаїтості їх. Слід при цьому пам'ятати, що органи чуття функціонують у тісному зв'язку між собою, всією нервовою системою та мозком. Отже,

хоч естетичне почуття і не опосередковується раціональним мисленням, проте воно теж є інтелектуальним процесом, що здійснюється людиною як цілісним суб'єктом. Це дає право назвати людські почуття теоретичними, інтелектуальними на відміну від почуттів тварини, які діють як рефлексорні – у відповідь на зовнішнє подразнення. Розвиток людського почуття тісно пов'язаний з розвитком інтелекту людини як у філогенезі, так і у онтогенезі.

Оскільки людські почуття опосередковували не тільки взаємодію людини з явищами природи, а й трудовий процес, то це, у свою чергу, спонукало вдосконалення інтелектуальних здібностей, розвиток мозку. Відомий радянський філософ Е.В. Ільєнков так описує цей процес: «Власна форма» (фізіологічна форма) органів сприймання людини подібна до «форми воску» саме в тому відношенні, що в ній структурно-фізіологічно не «закодована» заздалегідь (апріорі) жодна з форм їхнього діяльного функціонування. Структурно вони пристосовані еволюцією саме до того, аби сприймати форму будь-якого предмета погоджувати свою діяльність з будь-якою предметною формою. «Форми споглядання», як і «форми мислення», – пише він далі, – ні в якому разі не наслідуються фізіологічно, тобто разом з анатомією органів мислення і сприйняття. Вони щоразу відтворюються в індивідуумі шляхом вправ цих органів і наслідуються особливим шляхом – через форми тих предметів, які створені людиною для людини, через форми й організацію предметно-людського світу. Культура, створена працею людини, є матеріальним носієм форм мислення і форм споглядання, через що вони передаються від одного покоління до другого».

Культура, її предметні окреслення, духовний зміст, а також людська спільнота – то є носії форм відчуття світу і форм мислення. Окрема людина оволодіває такими формами індивідуально – через різні способи діяльності і спілкування, через гру та навчання. Поза світом культури та людської спільності ці родові властивості людини не розвиваються. Інакше кажучи, спосіб передачі родових властивостей є соціокультурним, а не біологічним, генетичним, як у тварин. Біологічними та генетичними у людини є лише передумови для соціальної форми життєдіяльності, для відповідних форм споглядання і мислення. Вони формуються у ранньому дитинстві і перетворюються у справжні психічні механізми, а далі діють як «природні» здібності людини. Тому вони і здаються такими ж природними особливостями людської істоти, як і анатомічний склад її тіла. Ці здібності властиві усім людям, різняться лише мірою їхнього розвитку та культурно-етнічними особливостями прояву. Ось чому складається враження, що форми мислення та форми споглядання і чутливості успадковуються так само, як колір очей і форма носа.

Індивід, що тільки-но входить у життя, має готовим не лише соціально-економічний устрій, а й певну культуру суспільства, матеріальні і ду-

ховні цінності. Для нього вони стають умовами його дійсного буття. Тільки вже у процесі практичного привласнення індивідом соціального досвіду, що виступає як світ його дійсного буття, починають олюднюватися його первісні біологічні вимоги та почуття, формуються суто людські духовні потреби, здібності. До таких належать естетична потреба, а також естетичне ставлення як здатність задовольняти її.

Естетична потреба виникає лише при наявності естетичного почуття – цієї підвалини духовного ставлення до світу. Іншими словами: естетичне почуття є тим духовним утворенням, яке визначає ступінь соціалізації індивіда, рівень піднесення його потреб до суто людських. Слід при цьому зауважити, що людина не може задовольнити якусь окрему потребу, не задовольняючись цілком як особистістю. Наприклад, у звичайних умовах людина не буде пити з калюжі, навіть якщо її мучить спрага. Треба, щоб вона опинилася в таких обставинах, коли відсутність не умов, а самої питної води поставила її перед вибором: пити з калюжі або вмерти від спраги. А от за звичайних умов (при всій різноманітності їх) естетичне почуття людини, її ціннісна орієнтація обумовлюють форму і характер задоволення поряд з практичними потреб естетичних і є важливою соціальною характеристикою особистості. Відповідна структура культурних та художніх цінностей певної епохи має по відношенню до індивіда нормативний характер. Засвоєні індивідом в процесі соціальної взаємодії і духовного виховання естетичні цінності, що панують у суспільстві, є для нього орієнтиром в його естетичному ставленні до дійсності, слугують еталонами формування особистого духовного світу, внутрішньої структури особи.

Ступінь розвиненості естетичного почуття суттєво впливає на характер і якість суспільної діяльності людини. Найвизрашніше це відчувається у потягу до краси, довершеності, гармонії. Саме як сутнісна характеристика особи естетичне почуття накладає відбиток на будь-який прояв діяльності та духовного переживання людини. Воно не тільки забезпечує гармонізацію зовнішнього світу через діяльність, а й збагачує, робить багатоманітними внутрішній світ людини, її духовні устремління.

Безсумнівно, що особливий вплив на розвиток естетичного почуття здійснює мистецтво. Саме художньо-мистецькі надбання розвивають здібність чуттєво сприймати світ по-людськи, тобто у формах культурно розвиненого споглядання. В цьому і полягає спеціальна місія художника та його твору в розвитку всієї цивілізації. Мистецтво розвиває вищі, найбільш рафіновані форми людського споглядання та спеціально культивує здібність інтелектуального уявлення, яка в нижчих формах свого розвитку виникає значно раніше і незалежно від мистецтва, але потім стає тим підґрунтям, на якому виникають особлива, художня творчість, інтуїція, фантазія, творче уявлення. Певною мірою мистецтво є досвідом світосприймання, воно забезпечує збереження не тільки культури почуттів, а й

сфери їхнього розвитку і збагачення. За допомогою мистецтва ми розвиваємо і збагачуємо особистий, індивідуальний досвід світосприймання, розширюємо вміння осягти внутрішній світ іншої людини, бачити і відчувати світ чужими очима. А отже, ми розвиваємо в собі здатність співчувати іншому, відчувати чужу радість і біду.

Естетичні почуття, таким чином, є підвалинами естетичної свідомості, на яких можуть формуватися складніші елементи її структури, що забезпечують естетичний розвиток і вдосконалення особи та суспільства. Мається на увазі естетичний смак, естетичний ідеал, естетичні погляди і теорії.

§ 2. Естетичний смак

Категорія естетичного смаку з'явилася в європейській науці у XVII ст. як результат розвитку нових течій мистецтва XV – початку XVII ст., що ламали старі канони і породжували потребу в універсальних критеріях їх оцінки. З іншого боку, розвиток індивідуальності, започаткований епохою Відродження, ставив питання про можливість суб'єктивної, самостійної оцінки художнього твору, яка ґрунтується на почутті естетичного задоволення або смаку. Але ж як тоді бути з розумінням універсальної природи смаку, якщо оцінка має абсолютно суб'єктивний характер? Таке питання було досить непростим для науки XVII – XVIII ст. І особливий внесок у розв'язання його вніс видатний німецький філософ І. Кант. Попередники Канта вже зробили крок до переоцінки чуттєвого та ірраціонального, що становило основу нового уявлення про людину. Вони визначали смак як здібність інтуїтивно відчувати прекрасне, як почуття, що вільне від будь-яких утилітарних міркувань та незалежне від суджень розуму.

Кант вважав, що суттєвим естетичним фактором смаку є почуття задоволення, яке супроводжує споглядання прекрасного. Незаінтересований характер, що властивий цьому почуттю і який відрізняє його від утилітарного та морального почуттів, визначається Кантом так, як і його попередниками. Почуття прекрасного лежить у підґрунті смаку. Саме від нього залежить судження останнього. Проте, якщо ці судження, незважаючи на їхнє індивідуальне джерело, містять у собі принципи всезагальності, що надає їм безмежну достовірність, то цей принцип всезагальності має бути притаманним самому естетичному почуттю. Кант вважав, що почуття задоволення викликається всезагальною доцільністю, яка існує суб'єктивно як форма апріорного принципу свідомості та об'єктивно – як чиста форма предмета. Відтак, можна стверджувати, що притаманне нам естетичне почуття або почуття задоволення є усвідомленням доцільності предмета.

Однак остаточне вирішення цього питання ще й донині носить дискусійний характер. Усупереч відомому латинському прислів'ю – «про смаки не сперечаються» скажемо: сперечались і досить жваво сперечаються.

У чому ж причина такого протиріччя? Визнання права особи на індивідуальний смак, з одного боку, і незгоди прийняти чужу естетичну оцінку, з другого? Відразу обмовимося: в житті є сфера, де про смаки справді не сперечаються, бо сперечатися було б нерозумно. Але це сфера чисто фізіологічного відчуття – що смачно, а що несмачно. Це скоріше не смак, а уподобання, якому надається перевага: солодкому чи солоному, гіркому чи кислому, холодному чи гарячому тощо. Такі характеристики предметів не мають суспільного змісту, а тому і не торкаються інтересів іншої людини.

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

Естетичний смак є однією з найважливіших характеристик особистого становлення, що відбиває рівень самовизначення кожної окремої людини. Тобто естетичний смак не зводиться до здатності естетичної оцінки, оскільки не зупиняється на самій оцінці, а завершується присвоєнням або запереченням культурної естетичної цінності. Тому вірніше буде визначити естетичний смак як здатність особистості до індивідуального відбору естетичних цінностей, а тим самим до саморозвитку і самовиховання.

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

Становлення особистості – процес тривалий, який, власне, не завершується до останніх днів життя людини. Проте є вікова межа – від 13 до 20 років, коли формуються основні соціальні характеристики особистості, в тому числі й естетичний смак. Цінність кожної особистості і полягає саме в її неповторності, своєрідності. Значною мірою це досягається тим, що в процесі формування на особистість впливає неповторний комплекс культурних цінностей і духовних орієнтацій. Отже, створюється унікальність умов формування кожної людини. І естетичний смак при цьому стає

не тільки інструментом творення такої унікальності, а й засобом її об'єктивації, суспільного самоствердження.

Якщо говорити про відсутність естетичного смаку, то це передусім прояв всеядності, тобто прийняття людиною будь-яких загально визнаних естетичних і культурних цінностей. Саме всеядність характеризує недостатність особистого ставлення до світу, нездатність відібрати з багатств культури ті цінності, які найбільшою мірою розвивають, доповнюють, шліфують природні нахили, сприяють культурному, моральному, професійному вдосконаленню особистості.

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

Часто естетичний смак зводять лише до зовнішніх форм його прояву. Наприклад, розглядають смак як здібність людини дотримуватись моди як у вузькому, так і в найширшому розумінні. Тобто смак зводять до уміння модно вдягатися, відвідувати модні виставки та спектаклі, знати про останні літературні публікації. Звичайно, все це не суперечить формам об'єктивації смаку, проте естетичний смак справді високого рівня – не тільки, більше того, не стільки зовнішні прояви, скільки глибока гармонічна сполука духовного багатства особи з відповідністю її соціального прояву. Адже особистість, що володіє естетичним смаком, сліпо не додержується моди, а у випадку, коли модний одяг нейтралізує, деформує її індивідуальні особливості, вона сміливо може стати старомодною або нейтральною до моди. В цьому і проявляється її естетичний смак. Ще більшою мірою вибірково він може бути щодо форм поведінки і спілкування. Особливості спілкування є, мабуть, головними характеристиками особистості. Саме тому створити правдиве уявлення про людину можна лише за умов спілкування або спільної праці. Вміння людини послідовно та цілеспрямовано розвивати і культивувати особисті соціокультурні властивості через відбір та засвоєння певних культурних цінностей і є індивідуальним естетичним смаком.

Естетичний смак має також і особливу модифікацію – художній смак. Розвивається він на основі естетичного і взаємно впливає на нього. Художній смак формується тільки через спілкування зі світом мистецтва і значною мірою визначається художньою освітою людини, тобто знаннями історії мистецтв, законів формотворення різних видів мистецтва, знайомством з літературно-художньою критикою. Але оскільки змістом мистецтва є та ж сама система суспільних цінностей (щоправда, представлена у даному разі в художній формі), то і художній смак стає предметом суперечок, в усякому разі відтоді, як виникло саме поняття «смак».

§ 3. Естетичний ідеал

Естетична практика в своїх різноманітних формах на основі продуктивної творчої уяви формує особливе духовне утворення, в якому ідеально співвідносяться цілісність, творчість, досконалість. Це – естетичний ідеал. У повному змісті естетичний ідеал можна визначити і як духовну мету естетичної практики.

Слово ідеал грецького походження (від «ідея», «поняття», «образ», «уявлення»). Як поняття використовується в ширшому розумінні, має відношення і до деяких інших сфер людської діяльності, наприклад: ідеал моральний, політичний або суспільний. Але в такому випадку частіше йдеться про певний принцип, сформульований в поняттях, таких як рівність, братерство, свобода тощо. Що стосується естетичного ідеалу, то він має духовно-практичну форму, оскільки звернений до емоційної, чуттєвої сфери людини або, як кажуть, постає в конкретно-чуттєвому образі.

Своє самостійне значення поняття ідеалу вперше здобуло в естетиці класицизму, де воно тісно пов'язане з вченням про наслідування. Естетика класицизму модернізувала античне вчення про наслідування таким чином, що наслідування природи було доповнене наслідуванням ідеалу. Мистецтво повинно було не тільки відтворювати природу, а й покращувати, виправляти, ідеалізувати її. Відповідно до цієї концепції розширювались межі мистецтва. Адже при такій умові художник може створювати такі образи, які не мають реального прототипу в природі. Особливої актуальності набуло це в умовах орієнтації мистецтва Європи на античне як на ідеал. І. Кант вважав, що ідеал носить нормативний характер, стаючи нормою і зразком для наслідування: «Як ідея дає правила, а ідеал служить у такому випадку прообразом для повного визначення своїх копій; і в нас нема іншого мірила для наших вчинків, окрім поведінки цієї божественної людини в нас, з якою ми порівнюємо себе і завдяки цьому виправляємось, ніколи, однак, не будучи в змозі зрівнятися з нею». Разом з тим, на думку Канта, ідеал повинен бути в кожному випадку не тільки «загальним», а й «індивідуальним», тобто представлятися не через абстрактне поняття, а безпосередньо у формі чуттєвого зображення.

В естетиці Г.-В.-Ф. Гегеля поняття ідеал стає центральною естетичною категорією, за допомогою якої він визначає природу і зміст мистецтва як духовну діяльність людини. Для Гегеля мистецтво є однією з форм пізнання абсолютної ідеї. Специфіка мистецтва полягає в тому, що воно дає нам чуттєво-споглядалне відтворення ідеї в образах, у той час як філософія пізнає її в поняттях, а релігія – в уявленнях. За Гегелем: «Ідея як художньо прекрасне не є ідеєю як такою, абсолютною ідеєю, як її має розуміти метафізична логіка, а ідеєю, що перейшла до розгортання у дійсності і вступила з нею в безпосередню єдність». І далі: «Зрозуміла таким

чином ідея як дійсність, що дістала відповідну своєму поняттю форму, є ідеал».

Ідеал у Гегеля постає як вираження позитивного ставлення до дійсності, як стверджуючий пафос творчості по відношенню до суттєвих, головних її тенденцій. Він виступає як оновлюючі сили історичного часу, як втілення значного конкретно-історичного змісту, що включає в себе вищі громадянські, політичні, моральні інтереси суспільства.

Естетичний ідеал постає як одна із форм естетичного відображення дійсності. Причому відображення не пасивного, а творчого, активного, здатного відкинути випадкове, несуттєве і проникнути в сутність предмета. Тобто естетичний ідеал є відображенням сутності предмета, явища, процесу, до того ж сутності найвищого порядку, яка містить у собі вищу форму розвитку реальності. Такою формою є суспільство, а носієм її – суспільна людина. Як сукупність усіх суспільних відносин. Естетичним ідеалом певного конкретного суспільства, тобто «чуттєвим ідеалом», і є прояв через окрему людину головних визначальних суспільних відносин.

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

§ 4. Естетичні погляди і теорії

Естетична свідомість на певному етапі свого розвитку вимагає наукового аналізу естетичної діяльності і мистецтва, що породжує сукупність естетичних поглядів і теорій. При цьому зауважимо, що хоч естетична думка породжується прагматичними причинами, проте вона не претендує на нормативність, а навпаки, залишає за естетичною діяльністю повну свободу, більше того – сама визнає цю свободу, її історичний розвиток, високо цінує її обумовленість.

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

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

Давно утвердилася думка: для того, щоб розумітися в мистецтві і виносити правильні судження щодо нього, необхідно передусім любити його, володіти певними професійними знаннями, проникливо досягнути значний обсяг окремих художніх творів різних історичних епох та різних видів мистецтва. Оскільки кожен твір мистецтва є витвором свого часу, належить своєму народові, певному середовищу і залежить від них, необхідно знати більш широкий контекст історичних обставин, в яких жив і творив митець.

Вже у межах такого історичного підходу можливі неоднозначні і різні підходи, а отже, різноманітні критичні судження щодо достоїнств художнього твору. Систематизована і сформульована сукупність точок зору створює в мистецтвознавстві, як і в інших емпіричних науках, загальні критерії і принципи, а в подальшому формальному узагальненні – теорії окремих мистецтв. Саме наявність цих узагальнених характеристик щодо окремих творів дає змогу систематизувати їх, віднести розглянуті твори до певного виду мистецтва. Вони також сприяють розвитку художнього смаку.

Обізнаність у сфері історії мистецтва, поєднуючись із загальною духовною сприйнятливістю, формує звичайного любителя мистецтв, збагачує та поглиблює спеціаліста-професіонала, загальною справою яких є оцінка індивідуальних творів мистецтва.

Філософія прекрасного (естетика) як теоретична дисципліна розвивалась, опосередковуючи як абстрактні ідеї типу платонівських, так і досвід емпіричних досліджень художніх і естетичних явищ. Естетична теорія, за Гегелем, повинна вирішити і теоретично довести, що за людськими судженнями про естетичне стоїть об'єктивне явище, яке породжує суб'єктивне судження, а не випадкове почуття, суб'єктивне «подобається». Тобто естетика має вирішити питання: Що таке мистецтво? За яких умов воно існує? В чому полягає його зміст? Що відрізняє його від інших видів людської діяльності? Відповідно до рівня розвитку естетичних поглядів та естетичної теорії вони пройшли три послідовні фази розвитку: канонічну, нормативну та загальнотеоретичну.

На канонічному рівні теорія хоч і формувала загальні уявлення про мистецтво, проте критерії щодо художності формулювала в математичній системі пропорцій, або навіть у формі наочного зразка, як це було у ста-

родавній Греції. За свідченням римського історика Плінія Старшого, зробив Поліклет скульптуру списоносця, змужнілого юнака. Цю статую художники звать «Каноном» і вбачають у ній ніби якийсь закон, основи свого мистецтва. Поліклета ж вважають єдиною людиною, котра із твору мистецтва зробила його теорію. Існує чимало історичних типів канонів, та хоч мистецтво ще з часів Відродження пориває з канонами, все ж вони зберігають в історії мистецтва та й у навчанні йому певні функції – функції художнього досвіду.

Естетична теорія, як нормативна, не передбачає обов'язкового наслідування зразків (цього вимагає канонічна), бо вона виробляє норми, що є загальними вимогами до мистецтва. Вони і забезпечують йому художність, тобто якість, що дає право відносити ці твори до мистецтва, а не до якоїсь іншої сфери діяльності. Зразком такої нормативної теорії є загальновідомий твір «Поетичне мистецтво» Ніколо Буало, теоретика французького класицизму.

Що стосується загальнотеоретичного підходу, то його проблематика охоплює взагалі весь естетичний досвід та його сутність і вимагає вироблення відповідного теоретичного апарату.

Виникнення загальної естетичної теорії створює інші форми та інший рівень взаємодії із світом мистецтва й естетичної діяльності взагалі. По-перше, вона відкрила можливості принципово змінити процес професійної підготовки художника: перевести навчання зі сфери ремісничої підготовки (навчання дії з певним матеріалом) у сферу поєднання теоретичної і практичної підготовки. Це відразу створило умови для розвитку і прояву індивідуальних особливостей художників, а отже, стало поштовхом до розмаїтості індивідуальних стилів та художніх методів у мистецтві.

Література:

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.І. Введение. – М., 1968. – С. 7-97.
2. Кант И. Критика эстетической способности суждения //Критика способности суждения. Ч. I. – М., 1994. – С. 70-210.
3. Каган М.М. Эстетика как философская наука: Учебник. – СПб, 1997.
4. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Эстетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.

ТЕМА 4. ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ ЕСТЕТИКИ

Анотація теми:

Естетичні категорії як закономірність існування естетичних явищ. Розвиток естетичних категорій. Античні теорії гармонії.

Мислителі доби Нового часу про гармонію. Гегель про гармонію і міру як діалектику кількості та якості. Гармонія і дисгармонія. Сучасне тлумачення зазначених категорій.

Краса як гармонія і домірність. "Золотий перетин" – античний канон краси. Платон про ідею прекрасного. Арістотель у пошуках об'єктивних умов прекрасного. Естетична оцінка прекрасного та її умови. Моральна цінність краси. Прекрасне як єдність суб'єктивного та об'єктивного.

Категорія "потворне" та її історичні модифікації. Моральний зміст потворного. Потворне як зле і гріховне. Потворне як необхідний момент суспільного життя. Потворне і комічне.

Зміст і співвідношення категорій "піднесене", "героїчне", "низьке". Зв'язок категорії "піднесене" із античною риторикою. Псевдо-Лонгін про "піднесене" як особливий духовний стан людини. "Піднесене" як безмірне в естетиці Нового часу. Моральний зміст "піднесеного". "Піднесене" і "героїчне", їх співвідношення. Суспільний зміст героїчного. Героїзм як розумний порив. Історичні межі діяльності людей і героїв.

Категорія "низьке" в історії естетики. Трансформація "піднесеного" і "низького" в різних художніх течіях і напрямках.

Трагедія, комедія, драма як види драматичного мистецтва та їх особливості. Історичні форми трагічних конфліктів, способи їх розв'язання. Катарсис і його естетична дія. Тип трагічного героя. Історична та особиста трагедія. Трагедія нового і старого. Особливості образу трагічного героя як дійової особи.

Особливості трактування трагічного в художній культурі ХХ ст. Екзистенційне розуміння трагічного. Практична неможливість розв'язання екзистенційного конфлікту.

Комічне і сміх. Комічне як усвідомлена свобода. Типи комічних конфліктів. Почуття гумору як естетичне почуття, його передумови. Естетичні модифікації комічного.

"Естетичне" як найбільш загальна категорія естетики. Історія формування категорії "естетичного". Діалектична природа естетичного. Естетичне як чуттєве. Естетичне як духовне. Суспільний зміст естетичного. Естетичне як свобода. Естетичне як всебічне і цілісне відношення до світу. Естетичне і художнє.

§ 1. Природа естетичних категорій

Серед багатьох понять, за допомогою яких естетика описує свій предмет, особливе місце займають естетичні категорії. Гармонія і міра, прекрасне і потворне, піднесене і низьке, трагічне і комічне тощо – це духовні моделі естетичної практики суспільства, яка створює не тільки світ і багатство естетичних цінностей та потреб, а й систему понять і категорій, в яких закріплено досвід естетичного освоєння світу людиною. В цих логічних формах представлено весь історичний набуток людської естетичної діяльності, тобто різновиди діяльності закріплені в певних формах думки. Саме тому осягнення змісту основних естетичних категорій, проникнення в закономірність існування естетичних явищ є важливим завданням естетичної науки.

Насамперед зауважимо, що категорії не є якимись нерухомими, незмінними сутностями. Навпаки, вони історично змінюються і розвиваються, відображаючи певні етапи у розвитку людського пізнання. Отже, при вивченні самих категорій слід дотримуватися історичного підходу, розглядати їх у розвитку, становленні, враховуючи виникнення і походження, причини розвитку та зміни їхнього змісту,

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

Другий давньогрецький міф розповідає про походження світу, де гармонія є протилежністю хаосу, який виступає однією з першооснов виникнення всього існуючого. Ця першооснова характеризується як щось без якості, визначеності, уявляється якоюсь порожнечою, безформністю, розпорошеністю. Гармонія ж означає певну якісну визначеність, єдність і оформленість цілого як сукупності складових частин. Принципом, на основі якого можлива ця єдність, є міра.

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

Гомер використовував термін гармонія й у побутово-практичному значенні. Це, по-перше, мир, згода, злагода. По-друге, гармонія розуміється також як скрипа, цвях. Одисей, будуючи корабель, скріплює його цвяхами і гармоніями. Те ж саме відбувається і з поняттям міра, що тісно пов'язане у греків з поняттям гармонії. У Гомера це слово найчастіше

означає одиницю виміру. У Гесіода поняття міри використовується як норма, що визначає порядок соціального життя. «Міри у всьому дотримуйся і справи свої вчасно роби», – пише він у праці «Робота і дні». З ним перекликається Феогнід: «Занадто ні в чому не поспішай, адже у будь-якій справі найкращий вказівник людині – міра». Ці міркування мають не стільки естетичний, скільки морально-нормативний характер. Та все ж поняття міри вказує на краще для людини, що вже саме по собі має й естетичний зміст. Грецької давнини сягають вислови: «нічого занадто», «міра – найкраще», «використовуй міру», «людина – міра всього».

Подібні судження про гармонію і міру свідчать, що естетичне значення цих понять не виділялось з життєво-практичної або моральної сфер в епохи, коли мистецтво ще не відокремилось від інших сфер суспільного життя. Та вже в епоху грецької класики виник цілий ряд вчень про гармонію, які вплинули на подальший розвиток естетики і формування системи понять, що відбивали специфіку естетичної практики. Особливе місце тут належить вченню піфагорійців. Вони наголошували на гармонійній будові світу, включаючи природу і людину, взагалі весь космос. Про це свідчать численні фрагменти, що лишились від вчення піфагорійців. Наприклад, Філолай вважав, що гармонія є внутрішнім зв'язком речей і явищ в природі, без якого космос не зміг би існувати. Зокрема, гармонія означає єдність межі і безмежного, однак вона є не тільки основою світу – душа також є гармонією. За свідченням Аристотеля, піфагорійці вважали, що душа «є якоюсь гармонією, а гармонія – це змішання і поєднання протилежностей». Якби всі речі були схожими і не відрізнялись одна від одної, то не було б необхідності в гармонії, яка здійснює єдність різноманітного і протилежного.

І, нарешті, вельми важливим аспектом, який є характерним для піфагорійського вчення виступає те, що гармонія в них має числове вираження, що вона органічно пов'язана із сутністю числа. Піфагорійці створили вчення про продуктивну сутність числа. Вони вважали математичні основи початком всього існуючого і уподібнювали всі речі числам. Числова гармонія лежить в основі поширеного в античності вчення про космос із симетрично розташованими і настроєними на певний музичний числовий тон сферами. Піфагорійці ввели числовий момент в саму космологію. Вони визнавали, що форма Всесвіту має бути гармонійною, і надавали їй вигляду симетричних геометричних фігур: Землі – форму куба, вогневі – форму пірамід, повітря – форму октаедра, воді – форму ікосаедра, сфері Всесвіту – форму додекаедра. Саме з цим пов'язане відоме піфагорійське вчення про гармонію сфер. Піфагор та його послідовники вважали, що рух світил навколо центрального світового вогню створює гармонійну музику. Тому космос постає гармонійно побудованим і музично оформленим тілом.

Піфагорійське вчення помітно вплинуло на подальший розвиток вчень про природу і сутність гармонії. Ідеї, що лягли в основу вчень про гармонію сфер, про єдність мікро- і макрокосмосу, про гармонійні пропорції, були започатковані саме піфагорійцями.

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

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

Значний внесок у розвиток категорії гармонія зробили визначні давньогрецькі філософи Сократ, Платон і Арістотель. Саме Сократ вніс в естетику ідею доцільності, що дало змогу по-новому поглянути на самий зміст гармонії. Вона вже не зводилась до фізичних пропорцій і симетрії, як у піфагорійців. У розуміння гармонії Сократ увів момент відносності, доцільності та функціональності. На відміну від піфагорійського тлумачення гармонія розуміється не як абсолютний, незмінний закон, що піддається лише спогляданню та математичному обчисленню, а як відповідність цілі, співвідносність речі з її функцією. Цей новий і дуже важливий мотив у розумінні гармонії став по тому домінуючим в теоріях класичної та елліністичної епохи.

Що стосується Арістотеля, то він використовував термін гармонія не дуже часто, надаючи перевагу іншим, близьким до нього за змістом. Арістотель зближує насамперед терміни гармонія і порядок, і тоді гармонія розуміється як діалектичний перехід безпорядку в порядок і навпаки.

Гармонію Арістотель визначає також за допомогою понять міра, порядок, величина, симетрія. Та головним для його естетики є поняття середина, яке він трактує досить широко, застосовуючи до кожної сфери людської діяльності. Арістотель вважає кожну людську чесноту серединою між двома крайнощами: мужність – середина між боягузством і відвагою; впевненість – середина між смиренністю та гнівливістю; щедрість – середина між скупістю та марнотратством. Відповідно, середина, за Арістоте-

лем, – це запобігання крайнощам. Отже, вона є щось середнє між надмірністю та нестачею і в цьому значенні являє собою довершеність. Саме Арістотель дав теоретичне тлумачення схильності античної свідомості скрізь і в усьому шукати «середину», «центр», «ціле». Без цього особливого принципу, що зрівноважує все наше буття, починаючи від психології і кінчаючи космологією, абсолютно неможливий ніякий античний світогляд. Розробляючи концепцію гармонії як середини, Арістотель відтворював найхарактерніші риси античної естетичної свідомості.

Середньовічна естетика, яка виробляла своє розуміння гармонії, опинилася в складному і суперечливому становищі щодо античної спадщини. Античні уявлення про гармонійну побудову космосу, про мірне обертання небесних сфер не відповідали біблейським поглядам на будову і походження світу. Необхідно було обґрунтувати нову християнську космогонію, аби замінити ідею космічної гармонії ієрархією земного і небесного, людського і Божого. Проте зовсім відмовитися від античного вчення про гармонію служителі культу не могли. Григорій Ніський вважав, що гармонічна влаштованість світу є доказом слави Божої. Новою ідеєю щодо гармонії було уявлення її як тотожності цілого і частини; за нею стояло вчення стоїків і неоплатоніків про єдність мікро- і макрокосмосу.

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

Гегель, як бачимо, розглядав свої категорії діалектично, в процесі їх становлення та взаємопереходу. А це означає, що ні якість, ні кількість не є в нього сталими категоріями. Якість переходить через різні свої моменти, поки не вичерпає себе, не прийде до свого заперечення, поступаючись новій якості. Цей перехід відбувається за рахунок насамперед кількісних змін. А відповідність певної кількості, що забезпечує певну визначеність якості, є мірою.

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

У мистецтві символічного спрямування ідея і зовнішня форма не відповідають одна одній, ідея неадекватно представлена в дійсності. Індійське та єгипетське мистецтво, наприклад, вражає насамперед гротескністю, безмірністю, давністю. А от класична форма мистецтва, мистецтво античної Греції – це переважно мистецтво міри. Та з бігом часу починається період сутінок мистецтва, епоха його розкладу. Мистецтво міри по-

ступається мистецтву безмірному, прозаїчному або задушевно-інтимному. Тобто три основні історичні форми мистецтва виступають у Гегеля як три типи історичної зміни міри між художньою ідеєю та її чуттєвим проявом.

Отже, категорія міри набуває в естетиці Гегеля універсального діалектичного значення. Всяка єдність протилежностей виступає в нього як міра, в якій ці протилежності об'єднуються. В цьому відношенні розуміння гармонії у Гегеля близьке до античного поняття середина. Гармонія виступає як певний тип міри, де якісні протилежності перебувають в якійсь єдності і цілісності. Такий гармонійний стан рано чи пізно порушується колізією, що змушує шукати в мистецтві нові виміри, нову міру. Розв'язання конфлікту (як неминучий момент гармонії) породжує перехід мистецтва від однієї міри до іншої.

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

Сучасна естетична наука широко використовує філософські категорії гармонії і міра. Однією із кардинальних її проблем є питання про гармонію природи і навіть більше – про гармонію Всесвіту. Чи відповідають виміри людини вимірам природи? Естетична наука шукає відповіді на ці питання в широкому контексті філософського та природничого знання. І дуже важливим аспектом вивчення гармонії є вирішення сучасних екологічних проблем, співжиття людини і біосфери, збереження і відтворення природи. Не менш актуальною є проблема виховання гармонійної людини. Ця широта проблематики свідчить про універсальність гармонії як важливої естетичної категорії.

§ 2. Категорії «прекрасне» і «потворне»

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

У російській поезії красиву дівчину порівнюють з ласкавим Сонцем – «красна дівця» (від кольору і тепла Сонця). А от для країн Сходу таке порівняння традиційно неприйнятне. Навпаки, тут поети порівнюють дівчину з Місяцем. У якому ж випадку порівняння вдаліше? Скажемо так: кожне з них чудове й істинне для свого місця. В обох діє одна й та сама

закономірність, але дає різні наслідки. А це означає, що реальні предмети, які оцінюються як прекрасні, різняться між собою. Отже, прагнення з'ясувати сутність прекрасного, зіставляючи між собою найчудовіші предмети, не має сенсу.

Цікаво, що на це звернув увагу ще два з половиною тисячоліття тому давньогрецький філософ Платон у діалозі «Гіппій Більший», де відтворюється бесіда Сократа із софістом Гіппієм. На Сократове запитання «Що таке прекрасне?» Гіппій відповідає: це, мовляв, прекрасна дівчина, прекрасний горщик або прекрасна кобилиця. Така відповідь не задовольнила Сократа. Чому? А тому, що Гіппій назвав красу окремих предметів, які не відображають сутність прекрасного.

У своїй праці Платон відкидає й інші відомі йому концепції прекрасного, зокрема, що прекрасне – це щось вигідне, доцільне або – якесь чуттєве задоволення. На його думку, «прекрасне за природою своєю щось, по-перше, вічне, тобто таке, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні зубожіння, а по-друге, не в чомусь прекрасне, а в чомусь потворне, не колись, десь, для когось і порівняно з чимось прекрасне, а в інший час, в іншому місці, для іншого і порівняно з іншим потворне... всі ж інші різновиди прекрасного причетні до нього таким чином, що вони виникають і гинуть, а його стає ні більше, ні менше і ніяких впливів воно не відчуває». В цьому визначенні Платон дає уявлення про прекрасне як «одвічну ідею», до якої реальні прекрасні речі мають лише опосередковане відношення.

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

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

Арістотелю належить пріоритет в розумінні того, що чим складніший об'єкт стає предметом естетичної оцінки, тим важче відшукати для цього переконливу підставу. «Життя, якщо брати його винятково таким, яким воно є, не позбавлене своєрідного елемента прекрасного» та «Ніщо протиприродне не може бути прекрасним». Арістотель використовує для визначення сутності прекрасного принцип доцільності. «Не випадковість, а доцільність присутня в усіх витворах природи, до того ж найвищою мірою, заради якої вони існують чи виникли – належить до галузі прекрасного».

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

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

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

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

В античну епоху поняття потворного виступало здебільшого як протесте заперечення краси, як щось протилежне і супротивне їй. Тому історія ідей про потворне збігається по суті з історією вчень про прекрасне. Однак виникали тоді і досить глибокі та оригінальні ідеї щодо естетичної цінності потворного. Певне розведення некрасивого, виродливого та потворного як естетичного, художньо опрацьованого ми знаходимо спочатку у Сократа, а потім і у Аристотеля. З точки зору Аристотеля, мистецтво завдяки мімезису як засобу художнього освоєння світу робить можливим відтворення виродливого. «Продукти наслідування всім приносять задоволення. Доказом цього слугує те, що трапляється насправді: зображення того, на що дивитися неприємно, ми розглядаємо із задоволенням, як, наприклад, зображення огидливих тварин або трупів».

Мається на увазі те, що природа художнього мімезису знімає відразливу природу виродливого і робить його або естетично нейтральним, або навіть якоюсь мірою привабливим.

У Середньовіччі поняття потворного тлумачилось як естетична категорія, протилежна прекрасному (за аналогією теологічного тлумачення протилежності добра і зла). Мистецтво часто тоді зверталось до зображення потворного, прагнучи зробити його наочним через спотворення людського тіла, через зображення низьких пристрастей та гріховності роду людського. Протиставляння прекрасного як доброго і божеського та потворного як гріховного і людського широко використовувалось у художньому зображенні біблійських легенд і особливо Страшного суду. Широке розповсюдження категорія потворного знайшла у візантійській естетиці, для якої характерним був інтерес до антиномій і протиставлень. Візантійські мислителі усвідомлювали прекрасне і потворне як полярні категорії, розрізняючи їх передусім відповідно до їхньої психологічної дії. Так, Василь Великий вважав, що прекрасне привертає до себе кожного, а потворне викликає у глядачів відразу. Псевдо-Діонісій був упевнений, що потворне є одним із проявів зла і намагався визначити його об'єктивні ознаки, до яких відносив відсутність краси і порядку, змішування різнорідних предметів.

Особливого значення набуло потворне в естетиці і мистецтві романтиків, які наголошували на естетичному значенні потворного як поетичній антитезі краси. Саме розмаїтість життя, існування в ньому поруч добра і зла, прекрасного і потворного, низького і піднесеного, темряви і світла змушують мистецтво звертатися до цих протиріч. І якщо Гегель в «Естетиці» не приділяв категорії потворного особливої уваги, то деякі його учні і критики робили потворне чи не найголовнішою проблемою німецької естетичної науки другої половини XIX ст. Звернення до потворного як органічного моменту мистецтва обумовлювалося об'єктивно історичним характером мистецтва XIX ст., яке на тлі суспільних протиріч прагнуло досягнути потворне як необхідний момент життя.

Саме художні течії XIX ст. – реалізм, критичний реалізм, натуралізм – доводять ідею мистецтва як пізнання та відображення дійсності до її логічного завершення. Нічого в житті не може обминути мистецтво, якщо воно претендує на пізнання. Як пише відомий нідерландський вчений Йохан Хьойзінга у праці, що аналізує становище мистецтва XX ст., «В сутінках завтрашнього дня», реалізм бачив своє завдання у більш відвертому відтворенні деталей людського єства, а потім і протиприродності. Погляд повсюди звертався до безпосереднього, особистого, первородного, своєрідного, стихійного, спрямовувався на неусвідомлене, інстинктивне, дике. Ця ірраціоналізація культури взагалі і мистецтва зокрема проходила поряд з найвищим розквітом технічних засад оволодіння природою, зростаючими можливостями впливу на людську свідомість.

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

Отже, потворне має в естетичній практиці людини особливе значення. Воно виступає як усвідомлена людиною загроза її існуванню, як те, що підриває підвалини людяності, що потребує духовного та практичного опанування.

§ 3. Категорії «піднесене», «героїчне», «низьке»

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

Етимологія понять піднесене та низьке пов'язана з протиставленням верху, до якого люди тягнуться, про який мріють, і низу – тобто того, що

хочуть подолати, чого хочуть позбутися. Живе росте і тягнеться догори, мертве падає і поринає вниз. Саме тому релігійно-міфологічна свідомість поселяє богів наверху, а нечисту силу – внизу, під землею.

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

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

Саме цю мету переслідував спеціальний трактат «Про піднесене». Приписують його невідомому авторові I ст. н. е., якого називають Псевдо-Лонгіном. Трактат написаний як полемічний твір, спрямований проти трактату ритора Цецілія. Псевдо-Лонгін критикує Цецілія за сухий формалізм, за те, що той у своєму трактаті обмежується лише описом технічних правил майстерності і не дає відповіді на питання: а чим же є по суті своїй піднесене? Сам Псевдо-Лонгін дає кілька визначень піднесеного.

Говорячи про джерела піднесеного, Псевдо-Лонгін виділяє тут п'ять основних витоків: 1) здібність до піднесених думок і суджень; 2) сильна та натхненна пристрасть, пафос; 3) вміння складати потрібні мовні фігури; 4) благородні, багаті і витончені звороти мови; 5) правильне і величне сполучення цілого.

Перші дві ознаки Псевдо-Лонгін називає даром природи, тоді як останні людина здобуває через навчання і вдосконалення майстерності. Поезія, таким чином, є породженням благородства душі, зверненої до вічних сутностей та цінностей. До них вона спрямована, з них створює образи, які слугують для власного життя і для життя інших. Людині замало лише осягати спогляданням та міркуванням Всесвіт: нашим думкам тісно в його межах. Зрозуміти мету нашого народження може лише благородна душа, яка відчуває свою причетність до вічного, яка підвладна душевним поривам, що виходять за межі досяжного відчуттям світу, і відкриває горизонти нової, незвичної для матеріального світу дійсності. Саме в її безмежності душа знаходить справжню Вітчизну. Тут відчувається обізнаність автора з поширеною тоді серед неоплатоніків ідеєю перевтілення душі.

Благородство душі, що породжує піднесене, полягає у любові до вічних істин, у любові, яка дає почуття і фантазію. Тобто другим моментом

поетичної піднесеності є пафос, пристрасне натхнення, порив, що руйнує і стирає образи буденного. Водночас пафос є творчою і продуктивною здатністю, завдяки якій вища природа душі знаходить себе і створює власний світ. Усі поетичні витвори проникнуті цим пафосом: він є їхньою об'єднуючою силою, їхньою здатністю впливати на інших. Отже читач не тільки переконається в тому, що перед ним чисті і благородні форми людяності, а й відчуває в них ритм життя, який надає новій енергії, наповнює серце радістю. Інакше кажучи, піднесене не зводиться лише до характеру художньої реальності, а передусім до здатності впливати на оточуюче, яке у поєднанні з першим становить секрет самого художнього артефакту. При цьому слід попередити, що коли Псевдо-Лонгін говорить про пафос, то він не має на увазі свавілля чуттєвого або ліричного стану, що є осередком життєвої суєти чи принаймні особистого досвіду. Це скоріше творче поривання, яке виникає в душі людини при сприйнятті того, що є прекрасним, добрим і чистим, того, що вільне від усяких суб'єктивних нашарувань і що знаходить найкраще втілення в усіх формах мистецтва.

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

Європейська естетична думка звернулася до категорії піднесеного лише у XVIII ст. Саме у нову епоху, в період кризи бароко, коли Галілеєва фізика і астрономія зруйнували уявну конечність Всесвіту, а нова етична свідомість сягнула за межі традиційної завершеної нормативності, самим поняттям піднесеного (і взагалі безмірного) почала відображатися справжня естетична цінність. Така концепція піднесеного, що руйнувала стриманість і співмірність класичного мистецтва, здатна була призвести до авантюристичності і бажання йти неходженими художніми шляхами в мистецтві нового часу. Категорія піднесеного, відбиваючи типовий момент культури свого періоду і відповідаючи досягнутому рівню усвідомлення безкінечності і динамізму, підбивала підсумок досягнутого в культурі XVI – XVIII ст. Що ж до художньої сфери, то категорія піднесеного, завдяки своїй завершеності, як з погляду розповсюдженості на весь світ мистецтва, так і з точки зору теоретичного дослідження, зробила надмірність, невпорядкованість, аномальність властивими самій атмосфері гармонійної краси.

Кантівську ідею морального пафосу піднесеного ще чіткіше висловив Фрідріх Шіллер. Він вважав, що піднесеним ми називаємо об'єкт, при стиканні з яким наша чуттєва природа відчуває свою обмеженість; розумова ж природа – свою зверхність, свою свободу без усяких обмежень.

Тобто це об'єкт, перед яким ми фізично обмежені, але морально або ідеально над ним підносимось.

Саме ця моральна сила і стала пізніше особливим предметом в естетичному вивченні піднесеного, трансформувалась згодом в проблему героїчного. У XVIII ст. спроби науково підійти до вивчення світової історії викликали необхідність пояснити героїзм, його місце і роль в історії людства. Хоч перші уявлення про героїзм сформувалися ще в грецькій міфології, проте за античною традицією вважалося, що вік героїв минув. І тільки в добу Відродження, а потім й упродовж всього Нового часу, аж до Великої французької революції, героїчний ідеал знову почав надихати найдійовіших представників цього революційного періоду. Образ «героїчного ентузіаста», повного пристрасті і мужності в боротьбі за утвердження розуму, змалював Джордано Бруно у творі «Про героїчний ентузіазм». В своєму баченні сутності героїчного ідеалу Д. Бруно виступив проти християнського розуміння богонатхненності героя, згідно з яким великі дії людей є проявом волі Божої. Такого героя Д. Бруно порівнює із знаряддям або посудиною, до якої, як до порожньої кімнати, входить божественна свідомість і дух. Такому героєві він протиставляє ідеал людини, яка має природний світлий і ясний дух, керується пориваннями до істини і справедливості, запалює світло розуму і йде далі, ніж звичайні люди.

Героїчний вчинок, героїчний ентузіазм ґрунтуються на ясному розумінні необхідності саме такої форми поведінки. Це не руйнування гармонії сил пізнання і бажань, а розумний порив, що йде слідом за розумовим сприйняттям доброго і красивого. Ця концепція героїчного широко використовувалась ідеологами новонародженої буржуазії.

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

Гегель розрізняв героїчну особистість і героїчну епоху, що дало йому змогу значно ширше поглянути на умови виникнення героїчного. За Гегелем, героїчна епоха Давньої Греції характеризується субстанційним зв'язком особистості і суспільства, приватного і суспільного. У цей період індивід не був обособленим, замкненим в собі, а відчував себе лише у зв'язку зі своєю сім'єю, своїм родом. Тому герой здобував максимум са-

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

Зовсім по-іншому тлумачила героїзм естетика романтизму. Орієнтувалася вона на самостійну індивідуальність. Романтики висунули ірраціоналістичну концепцію героїзму, згідно з якою героїчне є проявом надособистісного начала, яке визначається історією і зв'язує минуле з вічним. Таке розуміння формувалось головним чином у сфері естетики і мистецтва, зокрема у творах Новалиса, Тіна, Ваккендорера та ін. Звідси виник суб'єктивізм і волюнтаризм в розумінні героїчного та його місця в історії.

Для естетики романтизму характерною була спроба відродити героїчне розуміння життя з уславленням сильних пристрастей і видатних характерів. Спроба спиралася на суб'єктивне й ідеалістичне розуміння історії, а отже, привела романтиків до волюнтаризму й індивідуалізму. Такою була концепція Ф. Ніцше, філософія якого розвинула найреакційніші тенденції філософії романтизму, героїчний ідеал якого – «білокура бестія», «надлюдина», що стоїть на іншому боці добра і зла, ігнорує всі норми і закони моралі. Як і у більшості романтиків, уявлення Ніцше про героїзм і героїчне завуальовані, одягнені в напівміфічну форму, позначені ірраціоналізмом.

У соціологічній літературі ХХ ст. існувало дві тенденції: одна пов'язувалася з містифікацією героїчної особи, друга була суто нігілістичною, тобто такою, що відкидала можливість героїчної особистості в умовах сучасного суспільства. Англійський дослідник лорд Реглен у книзі «Герой» дійшов висновку, що герої – це не реальні особи, а продукт соціальних міфів. Критично підійшов до феномена героїзму американський соціолог Д. Бурстин. У роботі «Імідис» він проаналізував наслідки, до яких призвів розвиток масової інформації в США. Вчений вважає, що сьогодні герой зникає із суспільного життя, він перетворюється на знаменитість, що є антиподом героя. Якщо герой створювався за допомогою фольклору, історичних текстів, святих переказів, то знаменитість – за допомогою пліток, громадської думки, журналістів, газет, кіно і телебачення. Плин часу, який творив героїв, руйнується знаменитостями. Адже перші творилися самі, другі робляться за допомогою повторень. Знаменитість народжується на сторінках щоденних газет.

Отже, не тільки соціальний зміст, а й естетичне значення та характер героїчного вчинку залежить від умов суспільної практики. Сама епоха, якість суспільного життя змінюють і тип героїзму: це або ентузіазм, або

вольове поривання, або самопожертва, або просто жертвність в ім'я утвердження загальнолюдських цінностей. Ось чому героїчні і взагалі великі піднесені вчинки можуть проявлятися в історії через різні естетичні форми прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного.

Якщо герой, вершачи великі діла в ім'я блага всього суспільства, гине, то це сприймається як трагедія. Проте за умови, коли надзвичайні вчинки не дістають суспільного визнання, героїчні зусилля окремої особи набувають комічності. Сприятливі суспільні умови, вдало використані конкретною особою для якогось значного звершення, – і вчинок оцінюється як прекрасний. Якщо ж суспільні умови ще не визріли, але історична особа завдяки своїй інтуїції, вмінню, волі, сміливості піднімається над обставинами, її діяльність оцінюється як піднесене. Водночас у всіх цих випадках присутній героїзм, бо вимагає від особи морально і духовно опанувати несприятливі життєві обставини, що, власне, і відрізняє повсякденну діяльність від героїчного вчинку.

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

Зовсім інший смисл бачимо в інтересах і способі життя таких антигероїв, як Яго, Плюшкін або Смердяков. Вони теж живуть сильними пристрастями, але безмірна всепоглинаюча заздрість і зажерливість, боягузтво і підступність роблять ці образи низькими, бо сила їхнього характеру спрямована до егоїстичної і своєкорисливої, а не суспільно значимої ідеальної мети.

Вперше в історії естетики термін низьке використав Аристотель для характеристики Менелая, персонажа трагедії Евріпіда «Орест», чия низькість не була викликана необхідністю. В мистецтві низьке виступає як у міфологічних, казкових, так і в реальних образах, що уособлюють негативні природні та суспільні цілі (Горгона Медуза, дракон, чудище погане, баба Яга, Каїн і Хам, Гобсек та Глитай і т. п.).

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

Різні художні напрями і течії по-різному ставляться до реальної діалектики естетичних та етичних цінностей і антицінностей. Класицизм, наприклад, закріпив їх за окремими жанрами: піднесене і прекрасне – за трагедією, низьке і потворне – за комедією. Що ж до романтиків, то вони у ставленні до життя стають у позицію іронії, яка піднесене робить низьким, а низьке – піднесеним, постійно «граючи» на естетичних контрастах. Це наводить на думку про несумісність поезії і прози, ідеального і реального в людині, як і в житті взагалі. Для романтиків справжня краса і велич можливі лише у світі мрій, у поетичних вигадках мистецтва; дійсність же губить, душить, принижує і робить прозаїчним все піднесене і поетичне.

Реалісти вважають піднесене і прекрасне такими ж реальними цінностями, як і низьке та потворне. Тому вони не виносять боротьбу піднесеного з низьким, героїчного з егоїстичним, поетичного з вульгарним за межі дійсності. Навпаки, реалізм вбачає в цій боротьбі закон життя, стимул його розвитку. Ось чому так відрізняється реалістичний «Хресний хід у Курській губернії» І. Рєпіна, де пов'язано в єдиний вузол величне і смішне, прекрасне і потворне, вульгарне і трагічне, від «Загибелі Помпеї» К. Брюллова, побудованій на типовому для класицизму чистому співзвуччі прекрасного – піднесеного – трагічного.

§ 4. Категорії «трагічне» і «комічне»

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

Арістотель, аналізуючи сутність поетичного пізнання людського світу, до якого відносить і драму, визначає його значущість. Поезія для нього, – філософічніша і серйозніша за історію, бо говорить більше про загальне, тоді як історія – лише про одиничне. Саме ця властивість пов'язувала драму, наприклад, з тим, що вона не просто відтворює реальні події життя, історії чи людських вчинків, а й досліджує, шукає їхні причини. Розвиток драматичного пов'язаний з пізнанням закономірностей і рушійних сил людської поведінки. Найважливішим досягненням драматичного мистецтва є виявлення протиріччя як рушійної сили людської історії.

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

Драматичне мистецтво виникло спочатку у формі трагедії, потім з'явилась і комедія. Нові часи дали нам ще один різновид – драму у вузькому значенні слова. Визначаючи різницю між цими видами драматичного мистецтва, Гегель наголошував на таких найбільш значущих її особливостях: в основі трагедії лежить конфлікт, що стосується субстанціональних сил людини і суспільства; узагальнено його можна визначити як конфлікт між свободою дії людини і об'єктивною необхідністю, яка протистоїть цій свободі. В комедії, навпаки, конфлікт пов'язаний з суб'єктивністю або зовнішнім випадком, які сприймаються помилково як суттєві. Драма у вузькому значенні слова є чимось середнім між трагедією і комедією, має безліч модифікацій.

Класичні форми трагічних конфліктів, втілені у творах мистецтва, свідчать про зростаюче розуміння людством протиріччя між свободою людської діяльності і вчинків та об'єктивною дійсністю, яка протистоїть волі людини.

Історично першою формою трагічного конфлікту є конфлікт життя та смерті. Трагічність смерті могла усвідомлюватися лише на тлі вже усвідомлюваного безсмертя людського роду, яке стало можливим лише за-

вдяки історії, тобто трагічна самосвідомість була естетичною формою історичної свідомості.

Проте істинний трагізм виникає в ситуації, коли в центрі трагічної колізії – вільно діюча особистість. Гегель, у зв'язку з цим, роз'яснює різницю між нещастям і трагедією: прикрі неприємності можуть трапитися з людиною без усякого сприяння з її боку, без будь-якої провини, просто внаслідок збігу зовнішніх випадковостей, якихось обставин (хвороба, втрата багатства, смерть тощо). Справді, трагічне страждання накладається на індивідів тільки як наслідок їхніх особистих дій, спрямованих на відстоювання чогось усім своїм існуванням; це такою ж мірою виправдано, як і сповнено провини.

Отже, лише особиста дія героя створює трагічну колізію – колізію свободи і необхідності. Розуміння меж свободи та необхідності визначається рівнем розвитку соціальної практики та історично конкретними формами соціальної активності особистості. Якщо звернутися до античної трагедії, то в ній необхідність сприймалась як рок, доля, тобто вона усвідомлювалась як неминучість настання певної події. Оскільки доля – це об'єктивна приреченість подій, то в основу колізії античної трагедії найчастіше закладалося незнання як причина негативного вчинку, а відповідно і трагічної провини героя.

У ХХ ст. західна естетика змінила свої уявлення про трагічне порівняно з класичним його розумінням. Увага зосередилась здебільшого на внутрішніх особистих переживаннях. Історичні події, соціальний осередок хоч і сприймалися як необхідні, та все ж вважалися зовнішніми обставинами, які не обумовлюють суті трагічного конфлікту.

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

Відправним пунктом трансформації категорії трагічного для західної культури ХХ ст. можна вважати формування «трагічного почуття існування», яке стало домінуючим і протиставним усім іншим поглядам на життя. Мігель де Унамуно, написавши книгу «Трагічне відчуття життя у

людей і народів» (1913), ніби дав цим наймення сучасній історичній добі. Це був час, коли відкидалися схеми, і сила розуму, перевага віддавалась переживанням, а не роздумам, інтуїції, а не інтелектові, підсвідомості, а не свідомості та її контролю. Книга Унамуно побудована за схемою заперечення загального й абстрактного, перекреслення тієї філософії, яка йде від однієї лише ясності розуму, нехтуючи людиною із плоті і крові.

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

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

Сміх, як відомо, звільняюче діє на людину, а почуття гумору вважається одним з найбагатродніших людських почуттів. Звичайно, комічне і смішне – не одне й те саме, як і не все смішне – комічне. Останнє скоріш є продуктом розвинутої людської культури, здатністю поглянути на себе збоку, піднятися над повсякденними своїми інтересами. Комічне, як і трагічне, пов'язане зі свободою людини, впевненістю її в безумовній можливості піднятися над собою, над власними інтересами. Гегель вважав, що загальне підґрунтя комедії – це світ, в якому людина як суб'єкт зробила себе повним господарем того, що є значущим для неї як сутнісний зміст її знань і здійснень; це світ, цілі якого руйнують самі себе своєю несуттєвістю. Протиріччя між значущістю форми і нікчемністю змісту, що вгадується критично спрямованим розумом, створює комічність колізії. Почут-

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

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

Важко взагалі знайти щось протилежніше тому, над чим сміються люди. Найбанальніші речі можуть викликати сміх, але так само сміються і над значними, глибокими явищами, якщо в них з'явиться якась несуттєва сторона, яка суперечить звичкам і повсякденному досвідові людей. Сміх тоді є лише виявленням самовдоволеного практичного розуму, знаком того, що ми досить розумні, аби розпізнати контраст і відчути себе вищими за комічного героя. Буває також сміх знущальний, дошкульний, сміх від відчаю тощо. Комічному ж, навпаки, властива безкінечна доброзичливість і впевненість у своєму безумовному піднесенні над власними протиріччями, а не сумне переживання. Зашкарублий розум не здатний до цього якраз у тому випадку, коли він найбільш смішний для інших.

Комічне найчастіше пов'язується із ситуацією, коли самі по собі незначні і неважливі цілі здійснюються з виглядом великої серйозності та зі значними приготуваннями. Але якщо людина і не досягає в цьому випадку своєї мети, то нічого не втрачає, оскільки вона бажала чогось насправді незначного, що не впливає на її життя. Комічною є і ситуація, коли індивід бере на себе вирішення якихось надзвичайних завдань, але абсолютно нездатний до цього. Комічні колізії створюються і за рахунок зовнішнього випадку, збігу протилежних інтересів і характерів. Щоправда, тут не повинно допускатися перемоги хибного протиріччя, безглуздості і дурниць.

Сміх є необхідним елементом комічного, завдяки якому відбувається розв'язання самої колізії, а водночас і душевна розрядка глядача, слухача, читача від напруги співпереживання. Джерело комічного – це не тільки

підміна змісту, значення, а й порушення міри, створення ілюзії. Тому сміх супроводжує викриття нікчемності, що претендує на якусь значущість, сміх зміцнює гідність людини.

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

§ 5. Категорія «естетичне»

То є найбільш загальна категорія естетики, яка характеризує специфіку всіх форм естетичної діяльності, що й відрізняє їх від усіх форм людської діяльності. Відразу ж наголосимо, що категорія естетичне сформувалася пізніше, ніж усі інші, про які вже йшлося. Ми знаємо, що прекрасне – найдавніша естетична категорія, і довгий час саме вона визначала сутність естетичних явищ. Та починаючи із середини XVIII ст., коли німецький філософ Баумгартен увів термін «естетика» як загальний, що об'єднує сферу прекрасного та засобів його пізнання і творення, розвиток науки дав можливість теоретично обґрунтувати й визначити межі естетичних явищ; вони виявилися значно ширшими за сферу прекрасного.

Сутність естетичних явищ, про що говорилось у попередніх розділах, вдалося з'ясувати лише на ґрунті більш розвиненого філософського методу діалектики і матеріалізму. Адже правильне розуміння сутності естетичного можливе тільки тоді, коли людину, її сутнісні сили розглядати в умовах життєвих обставин, які їх оточують і роблять тим, чим вони є насправді. Крім того, потрібне і розуміння світу як живої, чуттєвої діяльності індивідів – його невід'ємних складників й активних перетворювачів.

Естетичне сприйняття завжди акцентується саме на суспільну значущість речі, явища, вчинку. В акті естетичного відношення доколишній світ цікавить людину не сам по собі, а у тісному зв'язку з її діяльністю і змістом життя. Саме це дає змогу індивідові в акті чуттєвого сприйняття водночас і пізнавати суспільну сутність явища, оцінювати його з погляду того найвищого інтересу, що ґрунтується на всій сукупності суспільних характеристик людини. Відомий український вчений А.С. Канарський у своєму підручнику зазначив: «Сама по собі речова, природна сторона предмета або явища не становить змісту феномена чуттєвого: чисто предметного, природного відношення людини до навколишнього, до природи не існує. Воно завжди відбиває ставлення людини до іншої людини, до суспільства, до класу людей, в кінцевому підсумку – через відношення її до самої себе. Тому і немає такої речі, яка в дії тільки одного відчуття визначала б чуттєвий стан людини».

Отже, естетичне відношення до предмета відрізняється від однобічного, утилітарно-практичного, бо відбиває міру досягнутого людством багатства всебічності і цілісності суспільної практики й, відповідно, багатства і всебічності людського ставлення до світу. В естетичному відношенні людина, яка вільна від вузькоогоїстичного інтересу і вигоди, піднімається до безкорисливого, істинно людського відношення до предмета. Тому естетичне відношення є водночас духовним, розвиваючи духовний світ людини. Проте це аж ніяк не дає підстав забувати, що духовне відношення виростає на основі добре розвиненої людської чуттєвості. Буденна свідомість здебільшого розглядає чуттєве задоволення як грубе, обмежене і прямо протилежне духовному. Духовне ж розуміється на цьому рівні мислення як умоглядне, побудоване на аскетичному запереченні чуттєвого задоволення.

В історії світової культури у відповідності з такою уявою створювались два основних стереотипи людей: перші схильні до задоволень і в зв'язку з цим деградують духовно, другі, навпаки, вільні від чуттєвих потреб аскети, які свідомо відмовляються від радощів життя в ім'я духовного вдосконалення. Такий поділ відображає лише історично обмежену можливість для людини гармонійно розвиватися, не абсолютизуючи в ній природні потреби і суспільні якості. Естетичний розвиток суспільства якраз і є історичною мірою такої чудової гармонії природного і соціального, коли чуттєва потреба людини може бути задоволена без обов'язкового фізичного володіння предметом. У цьому значенні естетична потреба є вільною від сугубо корисливої, однобічної потреби, яка ґрунтується на якійсь частковій, хиткій основі і не може зумовлювати цілісності людини в кожному частковому ставленні її до світу.

Як бачимо, процес всесвітньо-історичного розвитку суспільства збігається з естетичним розвитком, оскільки передбачає послідовний рух суспільства від жорсткої необхідності в його діяльності, що диктується матеріальними потребами, до відносної свободи, де головним завданням є не виробництво матеріальних благ як самоціль, а розвиток творчих здібностей людини у всіх сферах життя, універсальний і гармонійний розвиток людських сутнісних сил. При цьому слід пам'ятати, що така свобода здобувається лише завдяки всебічному розвитку виробничих сил суспільства і самої людини. Таким чином, категорія естетичного є визначальним поняттям, що характеризує специфічно людський чуттєвий аспект всесвітньо-історичної практики, яка знімає протиріччя свободи і необхідності людської праці.

В категорії естетичне, як вона розуміється у сучасній естетиці, закладені фундаментальні ідеї: 1) про діалектичну єдність універсального розвитку людської діяльності і творчості за законами краси; 2) про взаємозв'язок розвитку виробничих сил людства з розвитком багатства людської природи як самоцілі; 3) про взаємозалежність розвитку індивіда, а отже, і

його духовного світу від універсального його практичного відношення до дійсності; 4) про особливості творчої праці в умовах «царства необхідності» і «царства свободи».

Література:

1. Борев Ю.Б. Эстетика. – М., 1988.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.І. Гл. Ш. Прекрасное в искусстве или идеал. – М., 1968. – С. 162-187.
3. Каган М.М. Эстетика как философская наука: Учебник. – СПб, 1997.
4. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. – К., 1974.
5. Кант И. Критика эстетической способности суждения // Критика способности суждения. Часть I. – М., 1994. – С. 70-150.
6. Любимова Т.Б. Комическое, его виды и жанры. – М., 1980.
7. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.
8. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М., 1978.
9. Шестаков В.П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. – М., 1983.

ТЕМА 5. ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА СИСТЕМА МИСТЕЦТВА

Анотація теми:

Визначення мистецтва як безпосередності естетичного споглядання істини і художнього мислення в образах. Образ і відображення. Образ як узагальнення різноманіття. Образ – ідеальність художнього бачення світу митцем. Різноманіття і багатозначність життя і зміна художнього образу в історичному процесі. Чуттєво-психологічні основи художнього образу. Образ і образність в єдності деталей і цілого.

Картини безпосередньої зримості і дієвості зображуваного. Процесуальність образу. Відмінність художнього образу від пасивного ілюстративізму і натуралізму, констатації про подію чи характер. Особливості ейдетичного образу-задування. Образ-знак.

Єдність об'єктивного і суб'єктивного; окреме, одиничне і загальне; індивідуальне і типове; чуттєве і понятійне; раціональне та ірраціональне. Априорність і конкретність типового в образі. Типізація та індивідуалізація характеру. Діалектика індивідуального і типового в мистецтві. Типи і рівні художньо-образної умовності. Художня умовність і реальний світ буття культури і людської діяльності. Знакова природа художньо-образної умовності.

Метафора (перенесення) – один з найпоширеніших тропів і засобів творення художньо-образної мови. Художній символ як засіб виразності та образного мислення. Символ-прикмета, умовний знак, іномовлення. Полісемантизм символу. Алегорія як конкретність та абстрактність всезагального.

§ 1. Генезис і природа художнього образу

Художній образ називають живою «клітиною» мистецтва, безпосередністю естетичного споглядання істини, оскільки і саме мистецтво визначається як мислення в образах. За допомогою осягнення образу ми пізнаємо природу мистецтва. Не випадковим є і те, що поняття художній образ перетинається з поняттями відображення, зміст, форма, твір мистецтва. Художній образ має відношення до творчого процесу, починаючи від образно-смыслового задуму і завершуючи втіленням його в опредметнених знакових структурах, а також репродукуванням під час сприйняття мистецтва. Художній образ співвідносять зі специфікою пізнавальної функції мистецтва в порівнянні з науково-понятійним аналізом, особливим емоційно-споглядальним станом людини, талантом митця в образно-метафоричному творенні. Без перебільшення скажемо, що у своєму повсякденні людська особистість живе в світі образів, тропів порівнянь, ме-

тафор, метонімії, гіпербол, алегорій (грец. Tropos – означає слово чи фразу в переносному їх значенні), незмінно спілкуючись з природним і суспільним середовищем.

В історичному процесі зміни цивілізацій упродовж тисячоліть творилося не лише мистецтво як чуттєво-образне відображення, а творився і сам суб'єкт з особливою нервово-психічною організацією поведінки, можливістю відтворення в уяві і збереження в пам'яті безпосередніх картин життя, явищ, переживань. Образно-метафоричне одухотворення, що стало можливим внаслідок еволюційних, адаптивних змін і формування своєрідної синкретичної самосвідомості, несло в собі величезний потенціал збагачення мовних, знакових засобів, досягнення їх пластичної гнучкості, тонких емоційних нюансів. Генетичним є збіг у первинних образах прагнень людини до ствердження себе в наслідуванні природних сил, картин того, що варте було уваги і повторюване «увічненням» з усією візуальною, ритмозвуковою конкретністю і безпосередністю наближення до реально пережитого. Саме такий збіг і уподібнення дає підстави вважати, що в суб'єктивному плані мистецтво могло виникнути завдяки цій образно-міметичній здібності людини. Поруч зі словом, сильно розвинутим почуттям тотожності у світі речей – метафори тропи символи, вирішальним чинником художньо-образного мислення стає уява (як перенесення зовнішнього досвіду у внутрішній стан психіки).

Ми вже говорили про філософічність змісту мистецтва, про його здатність висвітлювати в специфічній (саме образній) формі ті явища і закони, які при відповідній їх трансформації (напр., соціологічній) здатні стати еквівалентами всезагальних категорій буття. В синкретичних формах мистецтва первісного суспільства виявлено елементи світогляду, що згодом переросли у релігійно-магічні, міфологічні пояснення законів природи і людського духу. У тому ж ранньому періоді історії можна пізнати й мимовільні, ненавмисні спроби торкатися найскладніших ідей самосвідомості (в тому числі естетичної самосвідомості) первісної людини в спостережуваному нею світі. Тому навіть у наскальному, печерному мистецтві Верхнього палеоліту присутні не лише образи-символи, міметичні зображення, а й певні стихійні поняття про гармонію, рух, ритм, простір, космологічні уявлення, джерела сили і світла тощо. І все це могло передаватися ніяк інакше, як тільки в образно-зображувальній формі. Чи то проникнення в свідомість тотемних уявлень про сили природи, чи наповнення в повсякденні радістю пізнання і схожостей в світі кольорів, форм, істот, які можна було зупинити або повернути у часі (ризуал зображення полювання), різного роду нарубки і різьблення зображень, керамічний прообраз орнаментів – усе це не що інше, як первинно-образний засіб, що з такою безпосередністю і узагальненою символічністю передає світосприймання й уявлення наших далеких предків. У цьому закарбувала себе філософічність і сила образу. Останній не лише наслідує природу (і, зви-

чайно, людину як частку природи та соціуму), він робить їй виклик у прагненні протистояти тому, що минуше, уникнути ентропії і дисгармонії. Через образ ми бачимо світ очима сьогоденної присутності і майбутньої перспективи. Закріплює він себе, як було вже показано, у змісті й формі.

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

Художній образ у науковому тлумаченні прийнято визначати як специфічну форму відображення, що узагальнено виражене в процесі художньої творчості митця і яке характеризується безпосередністю чуттєво-емоційного впливу на суб'єкт сприймання твору. Художній образ – це своєрідна об'єднуюча ланка між реальним світом та його репрезентацією, яка відбувається за законами естетичних перетворень у сприйнятті й переживанні духовних цінностей. Художні образи відрізняються за видами мистецтва, масштабністю, мірою умовності в них, онтологічним статусом.

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

Цей своєрідний дуалізм в уявленні про ідеальність і водночас про предметно-знакове оформлення художнього образу не повинен виходити за межі його власної природи. Це означає, що ми не можемо вдовольнятися констатацією того факту, що художній образ – лише наслідок ідеальних психічних утворень уяви і переживань або ж, навпаки, опредметнення їх у відповідній знаковій структурі. Справа у тому, наскільки адекватним може бути це опредметнення і чи взагалі воно відбулось, а чи мо-

же залишилось тільки ідеальним наміром, задумом митця. Момент цей найвідповідальніший у звершенні художнього образу як творчого акту і остаточного його втілення в творі мистецтва. Для того щоб могло здійснитися повторне, репродуковане переживання художнього образу, він повинен відповідним чином стати зовнішньою пам'яттю ідеальних перетворень, які ми називаємо естетичними: зняття первинних відчуттів, включення психологічних механізмів синестезії (взаємодоповнення, а часом і взаємозаміна відчуттєвої інформації, утворення образу-синтезу), зняття одиничності (випадковості) враження, гармонізація почуттів тощо. Отже, художній образ – це синтезуюча й об'єднуюча за законами, властивими мистецьким перетворюючим узагальненням, ланка співвідношення об'єкта і суб'єкта відображення.

Сприйняття, уявлення і споглядання образу об'єднані між собою тим, що зведені до спільного знаменника, а саме – до конкретності у їх чуттєвій або ж ідеально повторюваній в уяві повноті. Щоправда, і тут певна ознака відмінності є. Передовсім у тому, що уявлення вільно володіє матеріалом психічного досвіду і надає своєрідному внутрішньому баченню більше узагальнюючих рис, усіляких сполучень, підсилення або зменшення вражень. На цю особливість уявлення у порівнянні зі сприйняттям в безпосередньому чуттєвому контакті звертали увагу психологи П. Анохін, С.Л. Рубінштейн, Б. Ломов, Л. Виготський. Для мистецтва, а отже, для пояснення природи художнього образу поряд з тим, що він володіє «індивідуальною дійсністю» (термін Гегеля), звернення до уяви має принципове значення. Творення ідеального образу навіть у безпосередньому сприйнятті стає можливим саме завдяки здатності митця уявляти. Це взаємообумовлені грані єдиного процесу, бо не лише уявлення стає обов'язковим, коли перед нами образ, витворений в поетичному слові чи будь-якому іншому літературному жанрі. Так само не обходиться без уяви в разі пригадування сприйнятого в ідеальному його збереженні (образ в пам'яті, ейдетичний образ), а також і в образі при безпосередньому спогляданні.

Уява спонукає майстра «домалювати» твір, додати щось незриме або висловлене частково. І тоді образ-уява стає набагато повнішим, суб'єктивно емоційнішим. Художник-пейзажист, член Товариства передвижників Архип Куїнджі (нар. у Маріуполі) писав свої твори також і на українську тематику, досягаючи віртуозності в передачі форми і настрою. Особливий подив і навіть сумнів: чи немає в його картинах штучного підсвітлення, якогось флуоресціювання, він викликав зображенням нічних пейзажів – «Вечір на Україні», «Українська ніч», «Місячна ніч на Дніпрі». При всій фантастичній достовірності тонів, художньої їх гармонії у кожному з них вимальовується свій образ, причетний пам'яті, знанням, інтелекту глядача, який може пригадати щось із М.В. Гоголя чи Т.Г. Шевченка.

§ 2. Поняття безпосередньої «присутності» в художньому образі

Художній образ важливий для мистецтва не просто своїм функціонуванням і призначенням. Це форма його буття. Ми говорили про ідеальність, про зняття суто фізичної матеріальності в мистецтві з допомогою образу, про його ейдетичну здатність бути пам'яттю, про можливу післядію вже сприйнятого твору. Однак ми не торкалися не менш вагомої особливості художнього образу – його здатності наближувати час (з минулого чи майбутнього) і представляти зображуване саме тут і тепер. Зауважимо при цьому, що не слід уподібнювати поняття присутність лише з безпосередністю показу. Безпосередність на відміну від абстрагованості може досягатися завдяки образності в конкретній чуттєвості, асоціативності, тобто – не понятійне судження доводу, а художнє мислення й переживання в образі. І все ж безпосередність – це лише передумова присутності, яка має бути розгорнута у часі і просторі, перенести нашу уяву і співпереживання в епіцентр події, змусити «бути» разом з життям художнього образу. І якщо вдається цього досягти, побачити на власні очі, почути і відчувати еством своїм єдність в одній часовій і просторовій безперервності, моральній атмосфері, то можна бути впевненим, що маємо справу з непересічним твором. Мова тут не про штучне якесь утворення віри й отождень себе з героєм. Йдеться про інше – про довіру до власної художньої природи і художнього таланту митця створювати присутність, а отже, приводити до найбільш творчого стану діяльність уяви та внутрішнього бачення, коли, наприклад, слово набирає пластичної повноти і виразності.

Мистецтво – це не лише мислення в образах, воно є також мисленням пластичною присутністю. У творчості А.П. Чехова, О.І. Купріна, М.О. Горького характери, фабули і навіть окремі найменші деталі набували тієї живої пластичної присутності, яка зігріває творчий дух уяви, очевидності того, що відбувається. І це не просто ілюстративність, тут складна асоціація вражень і думок. У Ліни Костенко знаходимо: «стежка, по якій вже тільки сніг іде», «сама самота», «сивий спомин».

Присутність є однією з найдивовижніших властивостей мистецтва, яка з допомогою образу надає можливість бути ніби учасником звершення події, включатись у неї. Навіть фантастичні, трансцендентні сили в мистецтві набирають конкретної присутності в уяві чи зображенні. Втягування в атмосферу дійства ігрової присутності робить мистецтво емоційно впливовим, збудливим. Епічні жанри, звернені до героїчних минулих подій, не обходяться без того, щоб картини були сповнені зримого образу, а непрямий переказ наближав до уявлюваних досить рельєфно зображуваних предметів (класичний приклад опису, переданого через розповідь про оздоблення меча, знаходимо в «Гляді» Гомера). Чим образ-

ніше вдається митцеві наблизити зображуваний світ до ілюзії справжньої його присутності, тим більше надається простору для фантазії і уяви реципієнта. Але фотографічне перенесення з прообразу в образ виявляється не самодостатнім.

Для того щоб стати зримою, пластично виразною і до того ж переконливою, присутність у мистецтві (образність в її безпосередній процесуальності) дістається, з точки зору творчої передумови, дуже непросто. Лише справжнім талантам і геніям підвладне мистецтво повернення образу життя в його рельєфності і художньо-почуттєвих перетвореннях. І. Франко відносить Данте Аліг'єрі до «найвидатніших репрезентантів середньовічної цивілізації». Поет-вигнанець і той, хто відчував у собі пророцтво генія, сплавив воедино дві великі пристрасті – бачення поступу світу у власній уяві і силу кохання – в одну поетичну розповідь. Флоренція збагнула скоро, кого вона втратила в своєму непокірному синові. В дослідженні творчості й особи поета І. Франко звертається до аналізу того особливого дару митця, який здатний живо і рельєфно, з точністю до деталі, відтворити відчуття присутності в самому дійстві, як це постає у «Божественній комедії», незважаючи на її алегоризм, фантастичність і міфологізм. І. Франко висловлює своє захоплення тим, як вдалося поетові оповісти про все те, що сам він бачив на власні очі. про тих людей, з якими знався, про яких чув, «з яких поглядами та традиціями жив, боровся або згоджувався. ...Він оповідає все так ясно, докладно і пластично, що архітектори за його показом могли зрисувати докладні плани пекла, а незлічені маляри та мініатюристи кидали на полотно та на папір образи, запліднені його фантазією в їх уяві». Не здаються його герої сторонніми, вигаданими, оскільки й розповідь веде Данте від себе особисто. Ось там він був, бачив те і те, почував саме так. Цей засіб наближає дію до конкретної уяви. Водночас віриться в те, що весь світ постає перед нашими очима, як, скажімо, в зображенні картин «страшного суду» Мікеланджело. «І коли інші епопеї, – стверджує І. Франко, – малюють той зверхній світ холодно, спокійно – Данте малює його в найвищій напруженні чуття, пропускає крізь призму того чуття, немовби весь світ плавав, крутився і тремтів на хвилях його могутнього чуття... Він малює весь всесвіт, весь величезний будинок світу».

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

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

Ейдетичний образ, легкий і вільний, як ефір (вжите це слово в метафоричному значенні: за уявленням стародавніх греків, верхній променистий шар повітря – місце перебування богів), присутній в свідомості і пам'яті суспільства, цивілізаційної системи. За своєю природою він ідеальний і належить до типу образів-символів, образів нагадувань. Промовистий приклад такої ейдетичної ідеальності образу знаходимо у міркуваннях фізика Нільса Бора щодо місцеперебування шекспірівського Гамлета. Це місце – знаменитий замок Кронборг – дітищем датського короля Фрідріха II.

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

Так каже фізик. Та ось подальший хід його думки свідчить про присутність саме тих дематеріалізуючих, ідеалізуючих чинників, на які здатний ейдетичний образ. «В усьому цьому рівним чином нічого не міняється, коли ми узнаємо, що тут жив Гамлет, – так аналізує своє сприйняття замку Н. Бор. – І все ж, він раптом стає іншим замком. Стіни і кріпосні вали враз починають говорити іншою мовою. Двір замку стає цілим світом, темний закуток нагадує про морок людської душі, ми чуємо запитання: «Бути чи не бути?». Ідеальне начебто саме змістилося в реальність буття і конкретної уяви, хоч, як нагадує про це Н. Бор, ніхто не може довести, що Гамлет справді існував і мешкав саме в цьому замку.

Саме психологічне явище запам'ятовування, в широкому значенні збереження культурних цінностей в свідомості суспільства за допомогою ідеальності (ейдетичності) образу має різноманітні свої прояви. Торкається воно не лише одухотворення конкретних предметів і їхньої умовної

дематеріалізації, а й особливостей взаємозв'язку культурних епох, історичного руху образу. Відтак, слід визнати загальне правило утвердження образів-символів.

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

§ 3. Принцип антиномічності побудови й аналізу художнього образу. Художня умовність

Вчення про антиномічність започатковане давньогрецькою філософією. В своєму термінологічному вираженні означає суперечність у законі, тобто суперечність між двома порізно спрямованими твердженнями, кожне з яких правомірне в межах даної системи. Широко використовував антиномії в своїх естетичних студіях І. Кант.

Свідомо допускаючи деяку умовність у зверненні до цього поняття, оскільки воно має власний не лише логічний, а й історичний контекст розвитку філософських знань, все ж вважаємо, що художній образ як цілісність і певна система утримує в собі різнобічність прояву суперечностей у законі як аналог антиномій. Мистецтво з самої своєї генетичної основи не позбавлене своєрідних антиномій, а часом і парадоксів, навіть у тому, наприклад, що воно цілковито прив'язувалось у функціональному відношенні до утилітарної сфери або ж повністю виключалось з неї. Практичний досвід мистецтва і його теоретичні пояснення свідчать, що відрив будь-якої із сторін від єдиного цілого згубний для художньої творчості. Однаковою мірою це стосується і художнього образу, оскільки він є тим кінцевим втіленням, виміром і полем, на якому сходяться всі полярності. Художньому образу антиномічність, за прийнятою нами термінологією, причому в різних її аспектах, притаманна тому, що саме ж мистецтво за своєю природою буквально зіткане з конфліктності і протиріч. У цьому з ним не може зрівнятися жодне з суспільних чи природних явищ. Мистецтво і образ в ньому – унікальна за своїм багатством ознак система. Унікальна вона і за своїм потенціалом у русі до гармонійності, зокрема в катарсичному примиренні роздвоєння єдності. Навіть такі, здавалося б, непримиренні стани людських почуттів, як трагічне і смішне, з'єднуються між собою.

Щодо примиренності і непримиренності, а також антиномій – справжніх і надуманих – потрібне уточнення. Деякі протиставлення і контрапункти в художньо-образній системі, що здавалися недоступними для їх своєрідного компромісу, гармонізації, з часом втрачали гостроту. Скоріше це було даниною духу полеміки сторін. Навіть традиційне протиставлення понятійності і образності мислення у мистецтві не можна приймати

беззастережно. Наприклад, платонівські «апології Сократа» не поступаються естетичною вартістю зразкам художньої прози – в них блискуче побудовані діалоги, фабули, конфлікти думки, іронія, характери. Тут присутній образ як Сократа, так і самого Платона з його трагічною утопією ідеального полісу. Є «філософська лірика», «філософський роман», де краса мудрості, пошуку істини, думка можуть бути піднятими до вищого поетичного вираження, адже напруженість інтелекту – це також моральна, соціальна, психологічна сфери. Поняття «аналітичне» і «синтетичне» мистецтво насправді не є взаємовиключеннями у побудові художнього образу, як це нерідко подавалося в теоретичних розробках. Елементи синестезії (взаємопроникнення відчуттів), що ретельно осмислювалися І. Франком у праці «Із секретів поетичної творчості», а також синтетизму – це тільки атрибутивні властивості мистецтва і образності в ньому. Невиправданість альтернатив у постановці питань має місце у ряді інших аспектів мистецтва. Бути чи не бути умовності в мистецтві? – ставлять питання представники своєрідного «неонатуралізму». А чи не стають творами мистецтва різні ужиткові речі, єдиною дистанцією для яких по відношенню до природного існування і логіки речей стає відповідне komponування скульптора чи конструктора? Саме на цьому наполягають Ів Тангі, Гюнтер Юккер та інші художники-неоавангардисти.

Кожна сторона антиномії, якщо це дійсні полюси єдиного цілого, у свою чергу, має власне роздвоєння. Схематизм і спрощення антиномізму, а тим паче абсолютизація якоїсь із сторін не повинні розглядатися в аналізі художнього образу. В роздвоєнні єдиного цілого – теоретична зумовленість, а не констатація того, що художній образ може ділитися навпіл чи на частки. У ньому – нероздільні об'єктивне і суб'єктивне; окреме, одиничне і загальне; індивідуальне і типове; чуттєве і понятійне; раціональне та ірраціональне; умовне і безумовне (реальне) ; етнічне і загальнолюдське.

Індивідуальне і типове в художньому образі. Індивідуальне – неповторна першооснова, оригінальність, самотність, неповторність. Типове – вияв закономірного, найбільш вірогідного, зразкового, унормованого певним чином для даної системи. Ці дві названі сторони мають свій сенс у мистецтві не в протиставленні, тим більше взаємовиключенні, а у взаємозумовленості елементів цілого. Дійсність в її індивідуальному бутті і конкретно-чуттєвій образності естетично осмислюється і узагальнюється на основі не лише об'єктивно існуючих законів уподібнення, а й художньої типізації, входження мистецтва у загальнокультурний контекст.

Типове – не безособове. Якщо в науковому пізнанні найбільш загальне і повторюване не викликає сумніву щодо істинності умовиводу, то для мистецтва, попри визнання імовірності ідеї, типовості зображеного, не менш важливою виявляється конкретність, вірніше «присутність» конкретно-безпосереднього, про що вже йшлося у попередньому параграфі.

Навіть якщо відсутні усереднений, психологічно вмотивований людський тип поведінки, обрис предмета, все рівно у ньому повинне бути своє, характерне, що й становить одну з принадних сил мистецтва. Але у зв'язку з ускладненням структури і внутрішньої консистенції будови художнього образу, ускладненням співвідношення традиції та зламу канонів у пошуку нової неповторності і типовості, зміною способу світосприймання, новим естетичним досвідом тощо міняється і самий зміст співвідношення між індивідуальним і типовим у мистецтві (художньому образі).

Суворе додержання канонів і установлених правил (Візантійська естетика в цьому відношенні досить ригористична і показова щодо ікон, культових споруд) спонукало брати до уваги саме ідеалізовано-типові принципи творення образу на відміну від прагнень до індивідуалізації, чогось особистісного. І взагалі, метод ідеалізації типу, усталеного і повторюваного в художньому зображенні, незмінно сусідив з проривом за межі консервативності. Врешті-решт, навіть індивідуальне сприйняття запропонованого певною мірою узвичаєного стандарту, не кажучи вже про неповторність як неодмінну умову таланту і генія, вносить в ряди правил певний розлад. Між індивідуальним і типовим в історії мистецтва незмінно виявлялись як гармонія їх сполучень, так і суперечка. Нерв останньої проходив через образ і усю образну систему мистецтва. Поява художньої особистості не завжди розпізнавалася як явище закономірне і неминуче. Нерідко несподіване, випереджаюче час зображення, або скажемо просто – новаторство художника, письменника, композитора могло сприйматись як випадковість, щось дивне і нежиттєве, тобто не типове. Наприклад, повість А.П. Платонова «Чевенгур», рукопис якої було завершено у 1920-х роках, викликала сумніви навіть у М. Горького, який певною мірою сам був новатором.

Умовність в мистецтві. На художній образ покладається функція узагальнення явищ, наближення зображуваного світу до реально існуючої його предметності в конкретно-чуттєвих формах «присутності». В ньому знаходять своє примирення одиничне, окреме, типове, в ньому також звершується та надзвичайно важлива метаморфоза, без якої мистецтво як художнє зображення існувати не може. Умовність покладена в основу мистецтва, оскільки не міг би відбутися самий факт відображення дійсності, яким передбачено відторгнення реально або ж уявно існуючих явищ і речей шляхом їх відтворення у зображенні, а не ототожнення з прототипом.

Вже давно стало звичкою суспільної свідомості уявлення про те, що до мистецтва слід ставитися з урахуванням виробленого ним комплексу засобів, з допомогою яких незмінно тяжіють до свого звершення дві тенденції (їх єдність утворює специфічну художню реальність): мистецтво – це концентрація життя і мистецтво – це надреальний світ духовності, тобто умовність. Виникає запитання: чому ж саме умовність? Адже в моралі,

релігії, навіть в науці з її знаковістю умовність як така неможлива – там існують прийняті норми, віра, об'єктивна істина і реальність. Мистецтво ж приречене на його роздвоєність. Реальність ніби й не реальність в узвичаєному значенні, бо то вже є лише тінь її, знак, нагадування про схожість з нею, наслідування чи повтор у грі форм. Навіть коли це буде зображення життя «у формі життя», то й тоді з усією очевидністю мистецтво виявляється «надреальністю» часу і простору.

Якщо ж подивитися з іншого боку, то умовність у мистецтві виявляється небезпідставною. Тут є абсолютні критерії реальності, оскільки вони спираються на екзистенцію ідеального, на реальність пам'яті пережитого, на реальність спонукальної мрії та ідеалу. Крім того, у будь-якій умовності присутні бодай якась частка чи елемент певної реальності (природного світу), з якою психологічно, інтелектуально і чуттєво жила людина. Та й мистецтво – не єдина форма образів і знаків. У ньому рівно стільки ж способів і шансів скористатись у досягненні найбільшої виразності засобами умовності, скільки їх є у відтворенні реально сушого. Адже якими б не були його засіб самореалізації (з участю, звичайно, творця) і все набуто за віки багатство художньої мови – типізація та індивідуалізація, узагальнення, суб'єктивність світогляду і талант митця, гіпербола, гротеск, метафора, парадокс, фантастичні уявлення картин світу, зміщення часу і багато іншого – у всьому цьому, так чи інакше, символістично проявиться в умовності реальність і навпаки

Слід очевидно погодитися з тим, що умовність в мистецтві допустить лише до певної грані, вона й справді антиномічна, бо за кожним умовним передбачається обов'язковий елемент безумовного, і за масштабами, і за генетичною своєю еволюцією, і за формами вияву умовність, з участю якої створюється художній образ як властивість мистецтва і як його поняття, є полісемантичною.

Чи завжди виконувала умовність у мистецтві однакову функцію? Питання риторичне. Не можна обійти увагою особливості мистецтва історично раннього його періоду. Про його умовність ми можемо говорити з позицій не лише синкретичних, а більш диференційованих, наближених до сучасності форм свідомості. В онтологічному плані значний відрізок часу мистецтво (і в цьому відношенні наявною була нетрадиційність уявлень про нього) належало до реального плину життя і діяльності. Поступово воно зазнавало досить помітних змін, звільняючись від утилітарних першопричин, наповнюючись усе новими ускладненнями проникнення умовності ритуального священнодійства в процес побуту, праці і життя, надання цінностям реального процесу властивостей художньої умовності.

Художня умовність в її загальноприйнятому значенні втрачає себе, як тільки вона включається в реальний світ буття. Дистанція між самим реальним життям, інтересами і переживаннями в ньому по відношенню до художньої умовності може збільшуватись або скорочуватись в залеж-

ності від видової специфіки твору, а також від історичних традицій культури.

Література:

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Работы 20-х годов. – К., 1994.
2. Вандишев В.М. Риторика. Экскурс в історію вчень і понять: Навчальний посібник. – К., 2003.
3. Вандишев В.М. Філософія. Экскурс в історію вчень і понять: Навчальний посібник. Тема 13. – К.: 2005.
4. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
5. Гегель Г.В.Ф. Символическая форма искусства // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.2. – М., 1969.
6. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. – К., 1974.
7. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. – К.: Вища шк., 1997, 2000
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое иск-во. – М., 1976

ТЕМА 6. МИСТЕЦТВО В СТРУКТУРІ ЛЮДСЬКОЇ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ

Анотація теми:

Особливості включення мистецтва в історичний процес, культурно-історичний контекст і простір. Змінюваність і константність духовних цінностей мистецтва. Актуалізація ідей мистецтва.

Історико-генетична заданість свободи й детермінізму в мистецтві. Мистецтво як символ свободи людського духу. Свобода та унормованість стилю в мистецтві. Мистецтво в структурі соціально-економічної детермінації. Творча свобода митця і свобода вибору в мистецтві: свобода ілюзорна і реальна.

Визначення функцій і сутності призначення мистецтва. Різноманіття функцій мистецтва та дієвість його в різних сферах життя. Реальність функцій мистецтва. Сприйняття і знання семантики мистецтва, зміни його стилів і художніх напрямів. Об'єктивні і суб'єктивні передумови зміни ціннісних орієнтирів у сприйнятті мистецтва. Сприйняття і художнє обдарування людини.

§ 1. Спосіб буття мистецтва

У попередніх розділах розглянуто мистецтво, визначальною властивістю якого є самоствердження змістовної цілісності і форми, художньо-образне вираження реальних передумов і цілеспрямованої діяльності митця. Мистецтво – складна, естетично перетворена знакова система. Якщо в цьому разі акцент було зроблено на момент зв'язку твору мистецтва з його дохудожньою предметною основою, на момент синтезу умовного і безумовного, на піднесенні одиничного до загального в мистецтві, що й визначає особливості його онтологізму, то наступне завдання полягатиме у пізнанні того, яким чином відбувається реалізація мистецтвом своїх потенційних можливостей. Останні зумовлені багатогалузевою життєдіяльністю людини. Зрозуміло, що кінцева мета художньо-продуктивного акту яким завершується народження образу і твору мистецтва – це лише початок його саморуху в культурі і людському життєтворенні.

Необхідно попередньо зауважити, що зв'язок мистецтва з усією ансамблевістю і структурою людської життєдіяльності не поступається своєю складністю і багаторівневим співвіднесенням внутрішній глибинності самої будови і структури твору. У відношенні зі світом як світом людини мистецтво стає аналогом його. Лише за своєю предметно-знаковою онтологією воно залишається, як і будь-яка інша річ, завершеним і замкнутим у собі. В реальному ж своєму процесі самовияву мистецтво включається у найрізноманітніші стихії своєю присутністю в людській життєдіяльності.

Важко назвати ту сферу суспільного чи індивідуального життя людини, до якої прямо або опосередковано не причетним було б мистецтво. Універсалізм зумовлює і спосіб буття його, починаючи з того, що воно залишається в самій же людині, існує в ній не лише як риса таланту, а й як живе сприйняття буття його. В австрійського письменника Роберта Музіля є з цього приводу вислів: «Що залишається від мистецтва? Ми залишаємося».

Що ж до глобального, найширшого розуміння мистецтва, то необхідно констатувати, що воно з незаперечною очевидністю включене у загальний історичний процес людської діяльності – працю, виробництво, соціальні відносини, духовну сферу, від яких значною мірою залежить і на які водночас впливає. Характерною рисою взаємозв'язку мистецтва і всієї діяльної сфери є невідступна змінюваність загальної картини художнього життя в залежності від тих чи інших історичних фаз розвитку суспільства. Зміна світогляду, стилю мислення, а відтак і зміна діяльності у пізнанні, змінює тип художнього мислення й естетичного світовідношення. Хоч мистецтво і володіє власним способом реагування на всі зміни, що відбуваються в суспільних і природних структурах, а також у психології світосприймання, проте воно не може бути настільки відокремленим від загальних змін, революційних перетворень в реальному житті, щоб повністю претендувати на власне самовизначення і рухомість. Мистецтво історичне як у своєму виникненні, становленні, так і відповідності до певних цивілізаційних ситуацій.

Твори мистецтва, передбачена в них змістовна і зовнішньо-чуттєва структура починають жити своїм справжнім, повнокровним життям, коли вступають у діяльну взаємодію з часом, історією, суспільними і особистими інтересами людини. Потенційна духовна цінність мистецтва набуває чинності разом з включенням його в культурно-історичний контекст і простір. Отже, спосіб буття мистецтва не обмежується його фактичною присутністю, вираженою у тій чи іншій матеріально-знаковій формі. Мистецтво – процес повного розгортання його функцій в різнобічних зв'язках і взаємозумовленості, єдності з життєдіяльними суспільними структурами. Будучи породженим відповідними типами людської життєдіяльності, мистецтво водночас стає її продовженням і чинником. А як інструмент і спосіб вираження людського духу воно за самим своїм покликанням не може лишатися осторонь від усіх радостей і турбот життя, драматизму його суперечностей. Впливаючи на дійсність своїм втручанням у повсякдення, мистецтво не ізолюється, а саме стає залежним від незворотних змін, соціальних пристрастей і рухів.

У діяльному способі буття, складній своїй консистенції вираження людського духу мистецтво підвладне постійним змінам і водночас зберігає свою константність. Мається на увазі тут не окремий якийсь твір, його змістовна і структурна константа, про що йшлося у попередніх розділах, а

унікальна властивість мистецтва оновлювати себе й актуалізуватися в кожному наступному історичному середовищі і разом з тим переносити духовні цінності з віддаленого минулого у поточний час, співіснувати з новими художніми здобутками і потребами суспільства. Цю особливість, тобто можливість історичних перенесень позачасового буття мистецтва у порівнянні з усіма іншими проявами життя і культури, дехто з мистецтвознавців називає парадоксальною. Однак парадоксальність це чи вічність нетлінних духовних цінностей? Адже міняється життя і навіть сама природа, змінюються форми праці і буття, міняються покоління і риси цивілізації, а мистецтво приходить з минулого у своїй первозданності і відкриттями граней і знову, як і раніше, а можливо ще з більшою силою активізується в естетичній свідомості і життєтворенні. Зрівнятися у цьому з мистецтвом не може ніщо, за винятком, хіба що, слова, здатного акумулювати в собі і пронести в пам'яті як засіб інтелекту і спілкування увесь досвід людства. Отже, мистецтво в усіх його іпостасях і виявах – це також слово, семантика і мова, що репрезентують правічні та нові цінності у збереженні моральних і творчих прагнень загальнолюдського в людині.

Римський поет Проперцій, який жив у другій половині століття до н. е., в одній із своїх «Елегій», згадуючи про могутню силу співця Орфея, говорить у поетичному натхненні про вбогу власну оселю і що немає в ній «ні сволоків кістяних, ні золочених склепів», немає й інших пишнот. Проте Музи, каже поет, «не тікають од мене». Він прославляє красу своєї судженої: «Кожна-бо пісня моя пам'ятник вроді твоєї!» І цей пам'ятник, сподівається автор вірша, буде вічним:

Бо ж піраміди царів, що до зір досягають високих,
Зевса Елейського храм – наслідування небес –
І незрівнянна краса намогильного дому Мавзола
Мають зазнати на собі смерті суворий закон.
Дош та з'їдливий огонь підточать їх славу всесвітню;
Роки ударять на них – порохом стануть вони,
Але не згине во-вік та слава, що геній придбає,
Подвигів духа во-вік сяє нетлінна краса.

Майже в унісон звучить строфа і справді безсмертної поеми Фірдоусі «Шахнаме» про те, що колись розсиплються стіни розписаних палаців від пекучих променів і дощових злив, але «Замок з пісень», зведений поетом, не порушать ні вихори, ні громовиці, ні спека. Мистецтво перемагає і час, і все минуще в житті, тому що воно є мрія, ідеал, воно – свобода. Устами Антоніо, одного з персонажів драми Лесі Українки «У пущі», мовиться про вічну боротьбу життя і мрії, їх незгоду між собою. «А в skutку боротьби – життя минає, а мрія зостається. Се ж то й значить: «Життя минає – мистецтво живе».

Життя минає у своїй змінюваності і тим воно залишається неперервною реальністю буття. Як символ мрії і віри, мистецтво й справді має цю дивовижну властивість утримувати в собі незнищену цінність, її неминучість. Звичайно, у тому лише разі, якщо його конкретний твір вартий того. Але тут є ще інша принципова обставина – непорушність моральних і духовних підвалин, на яких піднімалось людство, зростало його уявлення про істинність естетичних і художніх критеріїв, за якими могло б оцінюватися мистецтво в цілому і кожен мистецький твір зокрема. Безсмертні фольклорні витвори, що втамовують духовну спрагу, класичні зразки давнього мистецтва уживались в органічній цілісності культури з новими художніми здобутками часу. Однак ця ідилічна картина міняється, як тільки ми ширше глянемо на повноту того, що відбувається в середині досить складної і суперечливої системи, якою є історичне життя і діяльне буття мистецтва. У межах можливого зупинимося хоча б на кількох моментах. Це своєрідна антитеза до сказаного раніше про гармонійність мистецтва минулого і сучасності.

Про «зникнення мистецтва» як наслідку загальної еволюції культури або ж його вичерпаності чи невинуватості серед потужних сил інтелекту і техніки в нинішньому столітті було висловлено чимало міркувань (О. Шпенглер, В. Обюртен, С. Вайль та ін.). Як перекладач і автор передмови до книги В. Обюртена «Мистецтво вмирає», не погоджуючись з її основним пафосом, Лесь Курбас висловив міркування, які найбільше виражають загальну тогочасну тональність щодо розуміння буття і подальшої долі мистецтва, відмови від старого, а не від мистецтва взагалі. Проте звертає на себе увагу психологія заперечувати все, прагнути будь що змін, та вшановувати знецінення. І справа тут не в чийомусь винятковому радикалізмі стосовно старого, а в унікальному зміщенні уявлень. Утопічно спродукована фантазія стала практичним інструментом дії, доведеної до вищої напруги протиставлення старих цінностей і нового в мистецтві. Варварство щодо старих пам'яток культури, передусім культових споруд, чинилося на очах людей і освячувалося обіцянкою ще небаченого прогресу. Саме таким є контекст незгоди Леся Курбаса з тим, що мистецтво «вмирає». Для нас, писав він у згадуваній передмові, хто відчув усю трагедію переломної години в мистецькій свідомості і сприйманні людства, для нас, хто встиг вжитися «в переломи ліній Делоне, вслухатися в дивний геній Чюрльоніса, дати себе підхопити вихорам Скрябіна, відчуті трагічні удари молота Маяковського, – для нас вже ясно, що поминки мистецтву рішуче не впору». Потрібно знайти себе в оновленні і відреченні від старого, що вже почало нам ставати чужим. А тому слід визнати, що нині «Ми стоїмо напередодні повстання такого високого і живого мистецтва, якому по силі рівного ще не було».

Спостерігаючи процеси у сучасному йому мистецтві першої половини ХХ ст., М.О. Бердяєв відзначав «найглибші потрясіння в тисячолітніх

його основах». Аналізуючи роман А. Белого «Петербург», видатний мислитель визначив мистецтво цього автора як «його власне буття, його хаос, його вихоревий рух, його космічне відчуття. І це є новим і незвичним у ньому».

Далі слід наголосити на формах зв'язку історичної творчо-змінюваної життєдіяльності і мистецтва. Їх, найбільш рельєфно окреслених, дві – пряма і опосередкована. Причому, як за змістом і характером зв'язку, так і за функціонуючим взаємовпливом. До прямого втручання в безпосередній життєвий процес мистецтво освоїло специфічні механізми певної єдності, органічності в продуктивно-предметній життєдіяльності, а також у суспільних і людських відносинах. Воно й справді набуває реальної форми життєдіяльності, коли всіма своїми доступними засобами виражає оптимізацію життя. Це стосується не лише ужиткового мистецтва й архітектури, а й слова, образотворчого мистецтва, музики, театру, які здатні включитися в життєдіяльність практично своєю стороною.

Що ж до опосередкованої участі мистецтва в життєдіяльності, то тут відзначимо, що з його допомогою формується ідеал, розвиваються творчі здібності людини, пізнається світ. Воно активно сприяє взаєморозумінню між народами, становить, так би мовити, золотий фонд духовності.

§ 2. Свобода і детермінізм у мистецтві

Зважаючи на особливості мистецтва, як важливою форми суспільного буття, можемо зазначити наступне. З одного боку, мистецтво завжди тяжіє до вільної естетичної самодостатності, звільняється у своїй належності всьому людству від вузько-корисливих цілей, з іншого – воно не може зректися того земного коріння, з якого виростає, не може уникнути суперечностей, земних турбот і повсякдення.

Саме по собі розуміння свободи у мистецтві потребує диференційованого підходу, до того ж, не за мірою її вияву, бо свобода або є або її нема, а за змістовним з'ясуванням того, що мається на увазі. В конкретності повинна вбачатися і широка загальність, і сутнісна сторона. Так, першою ознакою свободи як категорії естетичної, що відображає художнє мистецтво, є його історико-генетична заданість. Мистецтво вільне з самого свого народження, тому що воно вступило в змагання і суперництво зі спонтанністю самопородження явищ і предметів. З моменту його появи утворилося два світи буття – суворо детермінований у своїй еволюційній космічній логіці і той, який може позмагатися у вільному протистоянні як ідеалізована довершеність гармонії форм і смислів.

Наступна ознака свободи в мистецтві полягає в самій його сутності бути не лише другою природою, утворенням духовної паралелі, а й вільно ставити перед собою будь-які завдання моделювати імовірні і водночас неймовірні ситуації з тим, аби загострити проблему, висвітлити в

найяскравіших ракурсах характери. Лише воно, мистецтво, здатне переносити події в часі, повертатися до них у вигляді присутності і відтворення логіки взаємозалежних явищ. Все, що пов'язане з гіперболою, метафорами, згущенням фарб, «польотами уві сні і наяву», для мистецтва доступне. Можна бути королем, принцесою, можна жити в потойбічному світі, бути навіть якоюсь тінню вічності – мистецтво ні в чому не обмежує себе, вторгаючись у найпотаємніші сфери. Воно вільне.

При всій очевидній полярності понять свобода і детермінізм, різкій відмінності властивостей, відображених ними, ми не повинні розглядати їх з точки зору взаємовиключення, абсолюту протистояння чи антагонізму. Адже у кожному з них є ті грані і особливості, які становлять внутрішній, в самому собі суцільний антиномізм мистецького явища. Свобода в мистецтві не абсолютна, а лише відносна. До того ж в ній присутні зумовленості і детермінанти необхідності.

Слід чітко розрізняти свободу уявну, ілюзорну і свободу духу в самому собі. Свобода у вільному власному виборі є справжньою навіть за умов, що вона продиктована обставинами. Ця категорія розглядається здебільшого етичною наукою. І цілком виправдано, бо коли ми говоримо про свободу в творчості митця, то і тут вона набуває моральних критеріїв, хоч включає всю складну психологічну гаму суто естетичного порядку – як, наприклад, натхнення, прозорливість світлого розуму, осяяння в усвідомленні чистоти творчих помислів, вільних від дріб'язковості і минущого. Герої грецької міфології, епосу різних часів – вільні і волелюбні боги, люди, особистості, що не піддаються покорі, несуть в собі одержимість бути вільними в думках і діях, у досягненні мети, звершенні визначеного долею. «Єдино доступна моему пізнанню свобода – свобода розуму і дії», – писав Альберт Камю у відомому есе «Міф про Сізіфа». В тій же праці, розглядаючи в екзистенціальному дусі проблему свободи і залежності, автор нагадує про те, що античні раби не належали собі, «Їм була знайома свобода, яка полягала у відсутності почуття відповідальності». Рабська свобода, що звільняє від будь-якого втручання в хід подій, є цілковитою залежністю, детермінізмом у його первинному розумінні втрати суб'єктивності. Свобода не може бути пасивною. Вона – у дії духу, виборі і вчинку. В основі вільного вибору лежить колізія усіх світових драм і трагедій, побачених як джерело морального катарсису ще з часів Есхіла.

Як уже зазначалося, творчості властива свобода в широкому етичному та естетичному значенні. Митець вільний відбирати для себе саме ті ознаки життя, яким він надає перевагу, виражаючи свої уподобання, смак, демонструючи схильність і особливості свого таланту. Митець належить усьому світові, а не корпоративним інтересам, так само, як і світ належить йому, бо він покликаний увібрати в себе те, що дає йому право самовиявитись у неповторності часу і власного буття. Макро- і мікросвіт становлять його власне тіло і дух, його єство, а тому будь-які перешкоди,

обмеження, стискання простору духу спричиняють біль, що також може вилитись у трагічну мелодію. Над залежністю панує окрилення силою власного духу, внаслідок чого виникає та парадоксальна ситуація, яку можна продемонструвати прикладом створення Томмазо Кампанеллою у в'язниці його волелюбного «Міста Сонця». Отже, багато чого належить не свободі тіла і фізичній свободі митця, а його внутрішнього спротиву нав'язуваній йому рабській покорі. З неї і викреслювався вогонь, що освітлював та зігрівав страждених.

Романтичні уявлення про свободу мистецтва, як і водночас свободу самого творця, цікаво висловив у передмові до поетичної збірки «Східні мотиви» Віктор Гюго. Хоча пафос тих суджень спрямований проти некомпетентності критики, однак думки письменника щодо свободи простору в усіх напрямках діяльності поета мають узагальнюючий характер. З властивою естетиці романтизму розкутістю суджень, з осудом будь-яких обмежень дій у власному виборі художника сформулював В. Гюго програму того, як має почуватися митець, не підвладний ніяким силам. Ні автор, мовляв, не належить до тих, хто визнає за критикою право допитувати поета щодо його фантазії та вимагати від нього відповіді, чого це він обрав такий, а не інший сюжет, розтер саме такі, а не інші фарби, черпав натхнення саме з такого джерела. Темою є все, бо все належить до мистецтва, розмірковує В. Гюго, все має право громадянства у поезії. Мистецтву нічого робити з шорами і кайданами, «воно мовить: іди! – й пропускає вас до великого саду поезії, в якому нема заборонених плодів. Простір і час належать поетові. Хай же поет прямує куди хоче і робить те, що вважає за потрібне: такий закон». «Поет вільний» – це максима В. Гюго.

З приводу сказаного додамо, що тут проглядається гіперболізм полемічного характеру. Мистецтво потратило багато сил на власну свободу, на звільнення від пут, естетика романтизму особливо вирізняється в цьому відношенні, хоч тут можна говорити в основному про показовість, а не про виняток. Мистецтво боролось проти змертвілого академізму, за розширення сфери свого впливу. Релігійні заборони супроводжують усю його історію, на прикладі двох світових релігій – мусульманської і християнської – ми бачимо постійну сувору регламентацію, заборону аж до інквізицій. В той же час у середньовічній сміховій культурі присутня стихія верховенства світського, земного над ригоризмом і заборонаю. В кожному наступному епоху мали місце елементи свободи, присутності творчого «Я» в мистецтві.

Свобода мистецтва і свобода художньої творчості співвідносяться як загальна тенденція (закон) і її конкретний вияв. У певному розумінні свобода художньої творчості митця має відносний характер, тому що вона залежить від багатьох чинників, включаючи примусове позбавлення волі, матеріальну скруту, нерозуміння середовища, не кажучи вже про певну заангажованість, замовчування або ж ігнорування таланту. Є внутрішня

залежність митця, що проявляється в неможливості переступити моральну межу почуття обов'язку. Є також просто несвобода, доведена до крайнощів казарменого тиску. Та річ у тому, що ця несвобода незмінно нашоухується на супротив, відчайдушне відстоювання свободи ціною життя, фізичної залежності, ціною вигнання. І саме тут проявляє себе той незрівнянний ні з чим феномен свободи духу, той високий порив, який освітлює дорогу іншим, додає сил і віри.

Митець вільний і незалежний духовно. Якщо ж він раб, переслідуваний страхом покарання, то можна говорити про знівечення таланту, духовне вбивство митця. Але ж свобода духу породжує патетику, яка залишається незбагненою, викликає острах. Аж до того часу, поки митець не змирився у своєму компромісі в двоборстві зі злом, ворожим йому середовищем, поки не зруйнував у своєму серці віру. Є крилатий вислів Сьорена Кьєркегора про те, що зторгнений з вуст поета крик співзвучний з самою ж піснею. Згадаймо епічного Менджуна: чим більше випробувань він зазнав у своєму відчаї повернути своє право на кохання, тим мелодійнішою і дивовижнішою була його пісня. Однак романтичні уявлення і співчуття не враховують найважливішого фактора, пов'язаного з тим, що талант художника, зазнаючи тортур і мук, стає прикладом найгостріших суперечностей між свободою і посяганням на неї. Поезія говорить не від імені страждання, а від імені негасної свободи в ньому. Мистецтво вільне у своєму незламному протистоянні рабській залежності.

Література:

1. Беляя Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов. – М., 1989.
2. Боров Ю.Б. Художественные эпохи и направления в искусстве прошлого // Эстетика. – М., 1988.
3. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. – М., 1972.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.2. Развитие идеала и особенные формы прекрасного в искусстве. – М., 1969.
5. Історія української літератури ХХ ст. Розділи: Художній процес: 20-30-ті роки; Літературознавство і критика: 1917-1940. – К., 1994.
6. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.

ТЕМА 7. ЕТНІЧНЕ, НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ У МИСТЕЦТВІ

Мистецтво як феномен людської свідомості єдине у своїй всезагальності. Етнічне, національне і загальнолюдське становлять його сутнісну основу, відбивають історію та характер зв'язку спільності людей і типи їх художньої самосвідомості.

Етнічне (від грец. *ethnikos*) – це те, що пов'язане з належністю до певного народу. Поняття етнос у найбільш усталеному значенні перекладається як «народ», хоч в процесі еволюційного розвитку ще з гомерівських часів в нього вкладався різний зміст. У нинішній час увага до етносу, до етнічних ознак в народонаселенні планети надзвичайно велика, оскільки нових форм набуває рівень міжетнічних відносин. Конфліктні ситуації і спалахи суперечностей, що час від часу виникають на міжетнічній основі, змушують людство спільними зусиллями шукати шляхи взаємоприйнятних рішень як локальних, так і глобальних проблем, аби зберегти наявне і створити умови для подальшого примноження цінностей загальнолюдської культури.

Отже, в епіцентрі уваги до етносу, що є фундаментальною клітиною в аналізі таких спільностей, як плем'я, народність, нація, виявився не лише самий зміст цього поняття, а й діалектичність переходу до більш загальних категорій – міжетнічних, міжнаціональних зв'язків у загальнолюдській єдності. Двом взаємозалежним полюсам – етнічному і вселюдському можна надати животворної сили, динамічності розквіту, а можна за необережності звести справу до згубних наслідків у взаємному антагоністичному протистоянні.

Кожний етнос і кожна нація в загальносвітовому людському потоці творення життя у притаманних їм формах і особливостях мають своє призначення. Тому їй не послаблюється загальний інтерес до етносу, зумовленого мовними, природженими особливостями, набутим нормативним досвідом і психологією звичаїв, традицій, а також породженим у їхньому лоні естетичним та художнім світовідношенням.

Вчені відзначають здатність етносу не лише до консолідації сил, набуття глибинного енергетичного потенціалу у самовизначенні себе як певного народу, а й до утворення пограниччя людських спільностей, їх диференційованості. З одного боку, в етносі як замкненій в собі одиничності вбачається цілісність, з іншого – у ньому наявний типологізм та взаємовідмінності. Серед багатьох властивостей, притаманних різним людським спільностям, слід назвати передусім відмінні, що характеризуються стійкістю. Саме вона, стійкість, а також тенденція до витривалості за будь-яких несприятливих умов, асимілятивних впливів, нищівних бур і війн є сутнісною основою етносу. До того ж стійкість не лише у розумін-

ні протиставлення утискам, вироблення своєрідного етнічного «інстинкту» самозбереження природних родових ознак, мови, традицій, народних джерел художнього світосприйняття, моральних звичаїв, любові до рідної землі. А стійкість (що є чи не найголовнішим) у розумінні здатності етносу вбирати в себе і перетворювати в неповторну цінність органічний сплав естетичного досвіду своїх поколінь й інших племен, націй, народів. У збереженні автохтонності, самовідповідності зі своєю основою неабияку роль, окрім природних чинників, відіграє етнокультура.

Мистецтву притаманна неодмінна якість – нести в собі конкретне вираження художнього генія, художніх прагнень народу. Воно також обов'язково має відповідний культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень. Саме через це мистецтво зберігає в собі ознаки етногенезу, служить образом і органом цілісності етносистеми. Водночас власною ж сутністю воно руйнує етнічну замкненість, бо за здатністю впливу належить до метаєтнічної загальнолюдської системи культур. Етнічне не уникає взаємодії з ним, бо не є чимось обмеженим і локальним, навпаки, воно несе в собі ту філософічність вселюдського, яку можна охарактеризувати як начало буття в мистецтві. Цінність і показовість етнічного для мистецтва полягає в тому, що воно становить органічну цілісність засвоєних монолітів, які пройшли шліфування часом, усе більше набираючи виразності у своїй самородності. Довід усної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів, що нерідко паралельно йдуть з видами і жанрами професійного мистецтва, найкращим чином підтверджує цю думку. Водночас враховуючи те, що кожен народ так чи інакше був включений у загальносвітову систему фольклорно- і міфотворення, то саме цей феномен духовно-естетичного синкретизму послужить одним з найпереконливіших підтверджень того, як етнічне, перебуваючи в постійному русі і навіть змінах, зберігає себе в контексті загальнолюдських спільнот. Етнічне і фольклор настільки ж наближені, наскільки й потенційно різні в константах неповторного – того, що є колективною творчістю певної групи людей в мові, одязі, звичаях, обрядовості тощо, не кажучи вже про пряме чи опосередковане перенесення народного художнього світосприйняття в ужиткове мистецтво, архітектуру, в ритуал святковості.

Народну художню творчість деякі з дослідників-етнографів включають в одну із підсистем етносу. Як правило, звертається увага на спільність естетичних побутово-практичних функцій, особливо у сфері художніх промислів. Етнічний момент у художніх промислах (гончарство, ткацтво, художня обробка металу і дерева тощо) допомагає виокремити саме те, що вони пов'язані з стійкістю і своєрідністю, завдяки яким новим поколінням передаються у спадок досвід та розуміння знаковості, як, наприклад, орнамент на посуді, рушниках, одязі, розмальовуванні стін та ін.

На терені України, всупереч руйнівним стихіям і віддаленості часу, зберігаються неоціненні пам'ятки історії, здатні утримувати в собі інформацію етногенезу культури. В них закарбовані найбільш вірогідні уявлення про естетичні уподобання, ієрархічні відносини роду, про ошатний одяг знатних осіб. Маються тут на увазі статуя скіфсько-сарматського часу, знаменита скіфська пектораль, стели-обеліски Кіммерійського періоду, середньовічні кам'яні баби степових кочівників, багатоликий збруцький ідол з гори Богит, зрештою, все те, що потребує свого всебічного осмислення, включаючи етнокультурне і естетичне, знахідки, що є здобутком Трипільської доби. Звертає на себе увагу величезна насиченість інформативністю у справі вивчення не лише етнічних процесів, а й художніх навичок, пов'язаних з міфологічною світоглядністю. Зіставлення фольклорних зображень, що йдуть з глибин народного уміння в їх етнічній самовизначеності, орнаментальних повторень та стійкості їхніх значень дає підстави зробити висновок про факт синтезу фольклорних традицій з мотивами міфології.

Прадавня міфологічна культура на території України, яка увібрала ознаки перехрестя і міжетнічні впливи культур, виявилася настільки стійкою, що її риси не втратили своєї сугестивної сили, чуттєвості язичницьких символів і краси. Міфологізація українського фольклору очевидна, хоч, звичайно, вона потребує спеціальних етнолінгвістичних, етнологічних, археологічних та інших досліджень. Орнаменти в кольорах і знаках, зображення-символи побутово-ритуального, обрядово-часового змісту, образи усної поетичної творчості є надбанням не тільки трансформаційного бачення у фольклорі, а й міфологічного та естетично-художнього осмислення їх. Псевдонародна стилізація у мистецтві не враховує само цього правічного «голосу» глибинних міфологічних мотивів, до яких схильний і передати які спроможний лише особливий талант. Такими унікальними українськими майстрами є, наприклад, прославлені митці народної творчості Катерина Білокур, Марія та Федір Примаченки, Ганна Собачко-Шостак та інші.

У загальній системі культурно-естетичних відносин українські міфологія і фольклор безпосередньо пов'язані з глибинністю історії і народного життя. Вони стали системою світогляду і уяви, фантастичного і реального, космології і земного буття. Міфологія і фольклор мають спільні корені, що пов'язані їхньою давниною, світоглядністю, автохтонними етнічними особливостями. Овіяні красою народної поезії та пам'яті, вони утримують нашарування близьких і далеких у часі етносів і культур. Спорідненість міфологізму і фольклорності спостерігається в мистецтві Трипільської доби з властивими йому яскраво вираженими елементами умовності, стилізації, передачі динаміки і простору, кольорової барвистості природних символів. Праці О.О. Потебні, І. Нечуя-Левицького, І. Огієнка, В. Петрова, сучасних дослідників допомагають скласти чітке

уявлення про міфологію, яка має безпосереднє відношення до праслов'янських етнічних культур. У передмові до наукових розвідок видатного українського письменника І. Нечуя-Левицького, за словами якого міфологія – «всеобіймаюче око України», сучасний дослідник О. Мишанич вказує на те, що це одна з ланок загальнослов'янської і світової міфологій. Корінням своїм, за словами вченого, вона сягає у сиву давнину, в далекі доісторичні і дохристиянські часи. В основі українських міфів, як і міфів більшості народів, лежать анімалізм та одухотворення природних явищ – земних і космічних, віра в їхню могутню чарівну силу. Про українські міфи, що прийшли з давнини, І. Нечуй-Левицький писав: «Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних, велетенських міфічних образів». Фантазія і міра народу не любить переступати «за границі ненатуральних форм і вона любить правду і естетичність».

У спеціальній літературі мало уваги зверталось на те, що один із засновників так званого супрематичного напрямку в мистецтві, художник-авангардист Казимир Малевич – учень М. Пимоненка, автора знаменитого «Гопака», живучи в Україні, додав до свого мистецького арсеналу народні мотиви художнього світосприймання, а також велику любов до чистоти людського (сільського) співжиття з природою. Ось лише кілька штрихів з автобіографії К. Малевича. Він «з великою насолодою» прислухався до пісень, «спостерігаючи українське небо, в якому, як свічки, мигтіли зорі». «Я в усьому наслідував життя селян». Ще тоді зовсім юний Казимир навчався мистецтву бачити світ: «Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм...» Характерно, що зображення «Дерева життя» (1908), як і інші картини супрематичного періоду творчості митця, зберегло в собі філософію світобачення, основаного на певних язичницьких символах фольклору і міфології. Автори дослідження звертають увагу на те, «що найближчою аналогією до його супрематизму є геометричний розпис подільських хат, писанки з їхніми астральними знаками, візерунки плахт – магічний код світових стихій (вогню, землі, води). Від його картин, де на білому тлі розкидано чітко окреслені узорі-заливки, і справді віє духом народної космології». Наприкінці 1920-х – початку 1930-х років Малевич створив картини «Селянин», «Голова селянина», «Селянин між хрестом і мечем», «Селянка», в яких чітко проступають певні етнічні засоби вираження. Щоправда, їх символічність, динаміка, включення в стилістику нового художнього мислення служать прикладом того, наскільки складно і опосередковано прочитується зв'язок пам'яті етносу, фольклорності світосприймання і художньої завершеності мистецтва.

Дві тенденції – етнічне і загальнолюдське у мистецтві – добре визначилися у ХХ ст. своїм взаємозв'язком. Увага кожної нації і кожного народу до самовираження несе в собі досить інтенсивний заряд творчості. Без любові до рідної землі, яку оспівує художник, неможливе утвердження

мистецтва. Етнічне допомагає організуватись і самовиявитись саме тим рисам, які виражають ознаки колориту, самобутності, органічної єдності з джерелами життя. В етнічному зафіксована певна сталість, модель, те, що можна було б назвати генетичним фондом культури. Етнічне реалізує себе в національній специфіці мистецтва.

Національне – це категорія, яка більше характеризує певні правові та державотворчі відносини. Вона пов'язана з суб'єктивним усвідомленням і діями. В етнічному має місце певний детермінізм належності до власного етносу, історії, звичаїв. Етнічне має давнішу історію, ніж національне, яке розвивалося на своїй базовій основі і пов'язане з етногенезом усієї культури. Національне – це відповідна форма прояву етнічного, що орієнтоване до певних цивілізаційних еволюційних процесів. Отже, за своїм історичним обсягом етнічне ширше за національне. Лише на досить розвиненій основі, що виявила себе в повному обсязі, може з'явитися національна культура.

Що нам дає поняття етнічного, введення якого в аналіз мистецтва не має такої традиції, як це було в історії естетичної думки у зіставленні національного та інтернаціонального? Аналіз етнічного дає насамперед можливість розглянути особливості певної спільності, пов'язаної з розвитком мистецтва, що було характерним для значного історичного відрізка часу; це також розширює ареал ознак, куди можуть включатися географічні умови, специфіка формування культур; це також певний генетичний код етносу. Прагнучи знайти спосіб зіставлення етнічного, національного і загальнолюдського в культурних цінностях, вчені виділяють передусім особливість першого, тобто етносу, та його несхожість («межу») з національним – воно більш пов'язане з природженими, позаособистісними зусиллями. До етносу не можна прилучити себе за власною потребою. Етнічне не є розчленованим по відношенню до всього колективу і належить йому. Нації, стверджують теоретики, виникають внаслідок «атомізації» етнічної однорідності на рівні індивідуальних самовизначеностей, не обов'язково пов'язаних між собою кровною спорідненістю, єдністю походження і способом життя, а власне громадянськими відносинами, де «кожен духовно і соціально незалежна від інших істота». Нація не заперечує етносу, піднімаючи його до наступного рівня, де незрівнянно розвиненішою стає свобода індивіда. Саме на цій особливості необхідно наголосити: від певної етнічної скутості індивіда – до утворення «більш широкій системи норм, цінностей і символів, які мають субетнічне, національне значення», входячи тим самим до інших рівнів спільностей – загальнолюдських. У здобутках кожної нації, «створюваних її художниками, мислителями, вченими, завжди міститься не лише суто національний, а й загальнолюдський момент, те, що набуває сенсу для людини кожної нації. Загальнолюдське не заперечує національного, а вперше дає про себе знати, виявляє себе у формі національного».

Що ж стосується загальнолюдського, то воно не повинне обмежуватися лише глобальною чи планетарною тематикою у мистецтві, як, скажімо, екологія для нашого сторіччя. Це може бути й інтимна лірика, і соціальна драма, і навіть конкретний факт, у якому сфокусовано питання, що торкаються живих струн переживання людини, її захоплень, ідей, особистого її життя. І все ж тут буде світ, який виявляється не чужим для сприйняття іншими. Тому що є не лише загально масштабний інтерес, є сам світ людини, який стосується трьох вимірів її екзистенції, причому виміри ці можуть настільки між собою перегукуватися (пересікатися), що утворюється безкінечність: світ природи в її космічній безкінечності та присутність в самій же моральній усвідомленості себе по відношенню до всього створеного і суцього і вже цим самим дивовижного; світ соціуму та міжособистісних взаємин; ціла, нарешті, безодня світу особистісного «Я».

Загальнолюдське у мистецтво приходить через етнічне та національне. Бо як не існує повної ізольованості самої в собі етнічної одиниці, що якимось чином не включалася б в загально історичні процеси, так не існує і загальнолюдського поза його конкретним виявом. Те, що з історичної точки зору і певного естетичного досвіду виявилось загальноприйнятним як цінність, тобто репрезентує поступ людства у його духовно-культурному становленні, належить до загальнолюдських надбань. Виникає запитання: хто ж є тим авторитетом у безпомилковій оцінці, хто має конкретно визначити належність явища мистецтва саме до найбільш представницького його трактування? Звичайно, можна назвати чимало творів та імен, які, належачи своєму народові-етносу, водночас символізують собою цінності всього людства. Проте надто звуженим був би в цьому вибір загальнолюдських інтересів. Слід, мабуть, вважати, що кожна етнічна грань в загальному вселюдському художньому процесі несе в собі ознаки тієї ж всезагальності. І тут ми не повинні говорити проякусь вибірковість, елітарність чи надвартісні ознаки – є певна спільність загально історичного розвитку, куди включено всі регіони, етнічні, національні чи міжнаціональні спільності. Це питання не просто абстрактних зіставлень загального й окремого чи їх тотожностей. Йдеться про розвиток людської цивілізації та її надбань саме завдяки неповторним формам виникнення, становлення і певної реалізації етнокультурного явища, до якого належить мистецтво. Зважимо на діалектичність і динамізм зв'язку мистецтва й етносу в контексті його змін і утвердження цивілізацій. Мистецтво допомагає етнічному самовиявленню певної суспільності людей, але ж воно є, у свою чергу, не випадковим даром історії, а саме закономірним підсумком всього попереднього досвіду і духовного ущільнення культури.

Повернімося до практики – як же співвідносяться між собою етнічне, національне і загальнолюдське у мистецтві? Відкривається досить складна, а можливо й драматична картина. Насамперед не стільки в сфері твор-

чості, де продовжує здійснюватися той же принцип перенесення надбань художньої культури світових рівнів в особистісній, етнічно і національно зумовленій творчості окремого митця. Міра співвідношень різна і залежить від сили впливу етнічних традицій, світогляду, особистих уподобань художника. Сила національної специфіки світосприймання, почуття патріотизму, зітканість мистецтва з тієї художньої мови, яка є мовою світосприймання, ментальних рис у будь-якому виді мистецтва і, звичайно ж, у мистецтві слова, що належить до національних утворень, – усе це продовжує визначати тип художнього мислення і досягнень культури. З іншого боку, сама історія диктує обов'язковість урахування художнього процесу як цілого. Драматизм же полягає в тому, що чим більше духовно-мистецьких цінностей створює людство, тим більше загальні його здобутки залишаються складними для освоєння і сприйняття їх. Причин тут багато. Різного роду обмеження, зокрема територіальні і мовно-світоглядні, класові та інші, а також усілякі зумовленості існували протягом усіх періодів «художньої цивілізації». Крім того, загальнолюдське завжди було якоюсь мірою відносним щодо можливостей осягнення його кожною людиною.

Загальнолюдське, а отже, вічне залишається в мистецтві не своєю зовнішньою атрибутикою, не стільки, так би мовити, верхнім шаром, скільки тим, що становить глибину вираженої думки, нерідко прихованої від самовпевненості оцінки її. Митець може вести навіть своєрідну гру. вдаючи веселу безтурботність, гротеск, алогізм і парадокс, за якими прочитується зовсім інший змістовний контекст. Саме через цю свою абстрагованість і алегоризм прихованого зміст нерідко набуває тієї всеосяжності, яка незмірно розширює діапазон світосприймань. Поняття елітарності і доступності лише для посвячених, ерудованих у певному розумінні досить спірне, як і різного роду поняття «загалу», «маси», «пересічності». Є глибинна народна мудрість, притаманна справжності людського як у творенні цінностей життя, так і в його естетично-моральному осягненні. Характерно, що саме на обставину співвідношення відкритого і прихованого смислового сенсу мистецтва звернув увагу Андрій Белий, який, як відомо, крім різнобічної поетично-мистецької спадщини залишив широку панораму ідей про літературу, творчість, художні напрями. Щоправда, сучасне, нове мистецтво, яким його бачив і розумів один із засновників російського символізму, становить, на думку автора, третій тип зв'язку змістовних сутностей, руйнуючи класичну гармонію між ними. «Геніальні класичні твори, – писав А. Белий, – мають дві сторони: лицеву, в якій дається його доступна форма, і внутрішню; про останню існують лише натяки, зрозумілі вибраним... Всі одноголосно називають «Фауста» геніальним твором мистецтва, тим часом теософські безодні «Фауста» часто приховані від сучасних любителів всіляких безодень – прихильників нового мистецтва». Покликання нового мистецтва А. Белий вбачає не в гармонії

форм, а в наочному з'ясуванні глибин, духу, внаслідок чого воно «кричить, заявляє, запрошує задуматися там, де класичне мистецтво повертало спину до «малих сих» ... Мистецтво повинне вчити бачити Вічне».

Проблема загальнолюдських цінностей поступово вирішувалася, проходячи всебічне випробування усією історією. Її присутність, можливо вже в іншій якості, відчутна й понині. Чимало було змишень і гіпербол, коли груповий, індивідуалістичний чи якийсь інший інтерес, включаючи і класово зорієнтований, видавав себе за загальнолюдську мету. Найзначніші за своїм впливом на мільйонні маси релігійні системи (християнство, магометанське вчення, буддизм) виступали не інакше, як від імені загальнолюдського спасіння та заклопотаності дотриманням тих релігійних, екзистенційних і моральних норм, які мали сприйматися в контексті абсолютної і єдиної для всіх істини. Відповідну аналогію можна провести і з мистецтвом.

Всезагальне – це і є вселюдське у мистецтві, здатному охопити широкий світ життя, переходячи будь-які кордони, перемагаючи час і простір у своєму бутті. Наскільки важливими залишаються ті національні основи чи етнічні ознаки, без яких мистецтво не здатне сформуватись у власну неповторну самотність, настільки ж воно стає привабливим з точки зору присутності в ньому непересічного, абсолютної духовної цінності. За певних історичних умов етнічне стає навіть більш прихованим як конкретність якогось явища, але зберігає в собі заряд загальнолюдських духовних устремлінь, які мають спільність у прочитанні і сприйнятті, забарвлених особливим колоритом відчуття і пізнання. Якби не було у мистецтва саме цієї здатності бути у своїй іманентній якості загальнодоступним, то багато з творів, що увібрали в себе естетичний досвід різних часів і етносів, просто залишились би недосяжними для їх розуміння і сприйняття.

За межами України добре знають про школу мистецтва живопису майстрів Бойчуків. Це блискуча сторінка художньої культури ХХ ст. Водночас настільки ж вона і трагічна, бо зазнала відчутної поруйнованості, була на довгий час виключена з духовного життя нації. Один з представників цієї плеяди живописець Михайло Бойчук так висловився щодо життя мистецтва у двох просторах – місцевому і вселюдському: «Мистецтво шукає собі ґрунт у того народу, де воно розвивається (в даному разі), але як тільки твір мистецтва виростає, він робиться інтернаціональним». «Хіба хто-небудь може простежити за тими широкими просторами, де мистецтво застосовується, і що за майстри творять; це як вода – вона всюди проходить і для всіх однакова». Мистецтво не зупиняється «де-небудь і на чому-небудь». «Воно йде, рухається, проходить всі народи і тільки в кожному своєрідно проявляється».

Висловлені митцем міркування важливі в усіх відношеннях. Але звернімо увагу на самий підхід. Мистецтво – єдине, його рух у глибину і

ширину – єдиний. Воно, як і сама природа, дароване людині вічністю, щоб у конкретному часі і за конкретних історично й етнічно зумовлених обставин проявити себе в кожному разі по-особливому. Тут цілком доречним є логічний понятійний зв'язок, за яким – закономірність одиничне, особливе і загальне. Мистецтво всезагальне і водночас всеєдине як цілісність, відокремлені ланки його мають не лише зовні спостережуваний зв'язок, а й глибинно прихований, що ґрунтується на законі спільності безкінечного, багатства тонів, кольорів і звуків, національно видобутих кожним народом. А ось і ще одна думка М. Бойчука. Починаючи нову епоху в пошуках шляхів, митець повинен у художній спадщині всіх віків і всіх народів відшукувати досконалі твори, досягати їх, аналізувати, тобто уподібнитися музикантові, що «переграє» музичні твори минувшини.

Проникненню у всесвіт буття людського духу найдинамічніших форм мистецтва сприяє сама історія. То правда, що мистецтво допомагає народам порозумітися; обмінюючись національно-етнічними культурними цінностями, людство взаємозбагачується, бо художня мова загально-людських інтересів звернена до мудрості і світлих почуттів, що є найвищим сенсом спілкування і співжиття народів різних рас і континентів. Однак історія не завжди сприяє тому, щоб мистецтво дедалі більше набувало саме тих рис і властивостей, які б стали, так би мовити, на добро спрямованим кодом нової цивілізації. На жаль, проникнення в останню абстрагованих технологій, тиражування, холодного раціоналізму, емоційного збайдуження і відчуженості є своєрідним парадоксом – загально-людським стає те, що різко зменшує присутність особистісного співпереживання. Звичайно, ми беремо якусь окрему грань загального процесу, який містить у собі і протилежні ознаки. Однак непоодинокими є судження, які заслуговують осмислення саме в контексті розуміння історії як чинника у творенні того загального, що визначає певну тенденцію культури. Мається на увазі вселюдська культура без самої субстанції людини і приниженої функції мистецтва. За словами відомого дослідника Карла Ясперса, мистецтво стали замінювати «лише сенсації». В ньому відсутнє те, що було властиве для епох «безсумнівної моральної субстанції – зв'язок змісту». «Вираження його сутності – хаос, незважаючи на зовнішнє вміння. Існування бачить у ньому лише свою вітальність або заперечення його, воно здобуває ілюзії іншого існування: романтику техніки, уяву форми, багатство в достатку насолод, пригоди і злочини, веселу нісенітницю і життя, яке в безглуздому ризику мовби долає саме себе».

Виміри вселюдського в художньому самоосмисленні досить різні і якщо спробувати їх систематизувати, то перед нами постає картина з більш чи менш окресленими ознаками універсальності. Необхідно насамперед зазначити, що вселюдське у мистецтві за своїм змістом має об'єктивний характер і ґрунтується на всезагальності об'єктивного історичного процесу.

З урахуванням етнічних чи національних особливостей мистецтво розвивалось у загальнолюдському масштабі, маючи дивовижну схожість у своєму пластичному динамізмі, своєрідній абстрагованості умовно ритуальних значимостей і синкретизму. Будь-який з історичних періодів ніс у собі те спільне, що могло визначити домінантність змісту і форми. Вплив християнізації і писемності, «переселення народів», кочові міграційні штурми, завойовницькі рейди вглиб чужих країв постійно руйнували етнічно чисті спільноти як у культурі в цілому, так і в мистецтві. Україна в своєму національному самовизначенні та етнічній консолідації лишалась значною мірою тією відкритою системою, де формувалися на перехресті цивілізацій і відроджених історій саме ті властивості, які допомагали зберегти і розвинути етнічну самобутність і водночас увійти в загальносвітовий ренесансний процес.

Чому так рішуче висувається теза про національні традиції як живий імпульс мистецтва? Ні, то не чиєсь особисте побажання, хоч увесь процес існування національного в мистецтві реалізує себе в прагненнях і меті художника як особистості. Тут скоріш діє об'єктивний закон мистецтва, звернений до народних джерел, утвореної системи символів, знаків метафоричної будови мислення, інтонаційності в найтонших виявах душі народу. Мистецтво живиться ферментами народної культури, яка складається з нинішнього, минулого та ідеалів, спрямованих у майбутнє. В самій природі мистецтва закладена здатність в загальній системі культури етичні сторони пізнання світу перетворювати в естетичні, одиничне – в загальне, національне – в загальнолюдське.

Етнічне, національне та загальнолюдське в мистецтві співвідносяться між собою і в тому, як використовуються художньо-мовні засоби. Адже кожне нове художнє відкриття, для того щоб стати справжнім надбанням, повинне виявитися саме тим, яке несе в собі суттєвий елемент загальнолюдського. Є закони в мистецтві, вихід за які порушує саму його сутність і структуру. Навіть загальна технологія побудови твору, маючи абстраговані спільні властивості, може використовуватися творцем чітко вираженими етнічною і національною ознаками щодо змісту, стильових особливостей, традицій світосприймання культурних цінностей. Зароджуючись на власній етнічно-базисній основі, мистецтво як єдине і цілісне явище у структурі духовного поступу людства незмінно зазнавало впливу міжетнічних зв'язків і міграційного руху. В своїй прагенетичній передумові, еволюційності розвитку художньо-метафоричного світосприймання мистецтво незмінно зберігає в собі елемент загальнолюдського.

Література:

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. Конт О. Курс позитивной философии // Родоначальники позитивизма. – Симб., 1912. – Вып. 4.
3. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М., 1920.
4. Левчук Л.Т. Психоанализ: от бессознательного к "усталости от сознания". – К., 1989.
5. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Эстетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Идеиность и реализм / Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. – М., 1983. – Т. I.
7. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.
8. Фрейд З. Я и Оно. – Тбилиси, 1991. – Т. 1, 2.
9. Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.
7. Белая Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов. – М., 1989.
8. Боров Ю.Б. Художественные эпохи и направления в искусстве прошлого // Эстетика. – М., 1988.
9. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. – М., 1972.
10. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.2. Развитие идеала и особенные формы прекрасного в искусстве. – М., 1969.
11. Історія української літератури ХХ ст. Розділи: Художній процес: 20-30-ті роки; Літературознавство і критика: 1917-1940. – К., 1994.
12. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Эстетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.

ТЕМА 8. ІСТОРИЧНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ

Анотація теми:

Естетична діяльність і мистецтво. Суспільно-історична практика та естетичний досвід. Історія вивчення мистецтва. Сучасна історична типологія мистецтва: художня епоха, художній напрям або течія, художній метод, художній стиль. Закономірність художнього розвитку та роль художньої спадкоємності, художньої традиції і художнього новаторства в художньому розвитку.

Грецька міфологія та епос. Розвиток грецької літератури та виникнення античного театру. Містобудування та архітектура.

Культурно-світоглядні основи середньовічного мистецтва. Релігійно-художній канон. Синкретизм середньовічного мистецтва. Національні і професійні школи. Романський, готичний та візантійський стилі.

Візантійське мистецтво, готичне і давньоримське та їх вплив на італійське мистецтво XIII-XIV ст. Розвиток художньої та естетичної теорії. Становлення професійної художньої освіти.

Бароко та його світоглядні та художні особливості. Стилїстика бароко. Рококо як стилізоване бароко. Особливості класицизму. Мистецтво доби Просвітництва. Сентименталізм у мистецтві.

Романтизм, його естетична і художня своєрідність. Цінність особистості і свободи в естетичному кредо романтиків. Література, музика та живопис доби Романтизму.

Реалізм як тип художньої концепції світу. Соціальна типологія і реалізм. Реалістичне мистецтво і наука. Реалістична література, образотворче мистецтво і театр та їх суттєвий внесок в пізнання сутності людини і світу.

Соціалістичний реалізм. Специфіка розвитку вітчизняного мистецтва у 1917-1934 роках. 1934 рік і прийняття методології соціалістичного реалізму. Особливості радянського мистецтва у період 1934-1985 років.

§ 1. Історична типологія мистецтва

Мистецтво, як і кожне соціальне явище, має свою історію, яка започаткована наскельними зображеннями тварин, ритуальними танцями і співами, кам'яними ідолами тощо. Триває і збагачується вона й понині, коли поряд з живописом і музикою, театром і архітектурою існують кіно і телебачення, дизайн і балет на льоду. Як народжувались і змінювалися протягом тисячоліть художня творчість і естетична діяльність людини? Чи можна говорити про висхідний характер розвитку мистецтва, чи кож-

ний його історичний етап є самоцінним і самодостатнім? Що мається на увазі, коли йдеться про історичність змін мистецтва?

Сьогодні вже загальновідомо, що розуміння розвитку мистецтва як прогресу не є правомірним. Незаперечним є й те, що певні періоди його розвою не збігаються із загальним розвитком суспільства, причому це стосується як окремих видів мистецтва, так і художнього виробничого процесу в цілому. До того ж найвища складність полягає у тому, що твори мистецтва минулих епох дають нам справжню естетичну насолоду і певною мірою виступають як норма, зразок.

Ось чому автоматично перекосити на історію мистецтва традиційні уявлення про рух по висхідній, так само як і спроби пояснювати нерівномірність художнього розвитку метаморфозами самого мистецтва—справа більш ніж сумнівна, а отже, безперспективна.

Конкретно-історична форма суспільної практики, що ґрунтується насамперед на певному типі суспільного виробництва, породжує специфічний естетичний досвід, який детермінується певною сферою опанованого людиною буття. Зрозуміло, отже, що на ранніх етапах людського розвитку, коли основні зусилля людини були спрямовані на упорядкування зовнішнього світу та усвідомлення специфіки людського життя, художні форми ми шукаємо і знаходимо у тих сферах, які пов'язані з виробництвом утилітарних предметів, створенням соціального простору та усвідомленням соціального часу. Прикладне мистецтво, архітектура і міфологія якраз і є тими художніми формами, що опосередковують конкретно-історичний та естетичний досвід. Позитивні зрушення в загальному соціально-економічному становищі суспільства, розвиток науки роблять доступним і необхідним дедалі активніше оволодівати внутрішнім світом людини, заглиблюватись у її соціальні відносини. І саме це стимулює появу літератури, живопису, музики. Завдяки естетичному досвідові мистецтво час від часу відкриває нові сфери, які вимагають поряд з практичним естетичного та художнього опанування. Розвиток мистецтва полягає саме у безперервному відкритті нових сфер досвіду і нових структур їх художнього опанування.

§ 2. Мистецтво Стародавнього світу

Розвиток культури безпосередньо пов'язаний з процесами розвою продуктивного виробництва, матеріальним і духовним розшаруванням суспільства, освоєнням нових культурних надбань. У середині IV тисячоліття до н.е. активізація людського поступу призвела до виникнення цивілізацій. Найдавніші з них (країни Сходу, антична Греція, Рим) характеризуються зрослим масштабом і обсягом художнього виробництва, тенденцією до виділення мистецтва у самостійну форму діяльності. З покоління в покоління вдосконалювалася художня майстерність. Життя панівних

верств завдяки використанню праці рядових общинників та рабів ставало дедалі вільнішим, а отже, сприяло розвиткові художніх можливостей і потреб. Розширення торгівлі й обміну спонукало до культурного і художнього запозичення.

Навіть у межах однієї епохи спостерігаємо значну кількість культурно-етнічних і стилістичних форм мистецтва. Розвиваючись по висхідній, дедалі помітніше відходячи від практичних потреб життя, мистецтво неухильно йшло до чітко окресленої диференціації. Вже найдавніші цивілізації Сходу дають нам чудові зразки художньої обробки міфу, героїчного епосу, повчальної літератури; античні приводять до класичного диференціювання літератури на мистецтво драматичне, лірику, прозаїчне оповідання.

Давньосхідне мистецтво представляють два відособлених регіони – Близький та Далекий Схід, кожний з яких мав свою культуру. Контакти між ними були досить слабкими, почалися вони порівняно пізно, коли деякі з давніх цивілізацій, такі, наприклад, як Вавилон і Єгипет, вже практично вичерпали себе.

Близьким Сходом умовно називають землі між Каспійським, Чорним і Середземним морями, з одного боку, та Індійським океаном, з другого, а також суміжні землі Північної Африки. Саме країни цього регіону, передусім цивілізації Стародавнього Єгипту та Месопотамії, мали генетичний зв'язок з античними Грецією і Римом, які, в свою чергу, зумовили своєрідність європейської цивілізації. Нинішній поділ культур на Східну і Західну пов'язаний головним чином з відносно ізольованим розвитком культури Далекого Сходу.

Відмінність давньосхідних суспільств від античних значною мірою полягає в тому, що вони були більш застиглими, консервативними у своєму розвитку, довше і ретельніше зберігали пережитки первіснообщинного ладу та відповідну йому ідеологію, яка проявлялася передусім у релігії. Вся культура давньосхідних суспільств тісно пов'язувалась з релігією, і мистецтво обслуговувало саме її потреби. Архітектура, скульптура і живопис підпорядковувались освяченим нею канонам. Та оскільки релігія за своєю суттю консервативна, то мистецтво багатьох країн протягом довгих століть лишалося майже незмінним.

Давньосхідне мистецтво об'єднує в собі ряд загальних рис. Це насамперед прагнення до реалізму при збереженні умовності, площинності зображень, обмеженості кольорової гами (лише локальні тони, невміння передавати світотіні і перспективу), це також вірність нерозривному зв'язку з культом.

Дві найдавніші великі цивілізації Близького Сходу, що виникли у долинах Нілу, Тигру і Євфрату, зі своєю навдивовижу розвиненою культурою та мистецтвом не могли не впливати на країни, що їх оточували. Адже саме тут з'явилися перші монументальні споруди – піраміди і зікку-

рати, храми і палаци, колони і обеліски, портретні статуї і розписи. Про ці диво-витвори слава ширилася на Закавказзя й Іран, Малу Азію і Сирію, Аравію і Африку... А цінителі і майстри мистецтва є усюди. Поєднуючи творчі досягнення сусідів зі своїми культурними надбаннями, вони створили новий, синкретичний стиль.

Найдавніші цивілізації Месопотамії Аккад і Шумер лишили людству значні пам'ятки архітектури – храми. Будувалися вони з сирцевої цегли на пагорбах, що оберігало їх від руйнівних повеней. Храми споруджувалися на високих платформах, до яких з двох боків вели сходи. Святилище храму мало здебільшого прямокутну, іноді й овальну форми, було зсунуте на край платформи, утворюючи таким чином відкритий внутрішній двір. У святилищі встановлювалась статуя божества, якому присвячувався храм. Згодом з'явився інший тип храму, так званий зіккурат, який встановлювався на кількох платформах.

З середини III тисячоліття до н.е. правителі Месопотамії почали будувати собі палаци з багатьма внутрішніми дворами та окремою зовнішньою кріпосною стіною, яка мала захищати палац не тільки від ворогів, а й від жителів міста. Винятково сирцеве будівництво значною мірою зумовило особливості архітектурної форми: прості кубічні об'єми, відсутність криволінійних елементів, рідке застосування окремо зведеної опори-колони, вертикальне членування площини стіни... На відміну від архітектури образотворче мистецтво було набагато різноманітнішим з точки зору форми, композиції, стилю. В цьому переконує велика кількість арх.еологічних знахідок: кам'яний посуд з рельєфними зображеннями, численні кам'яні печатки, скульптурні фігурки тварин, стела із зображенням полювання і, нарешті, скульптурна голова богині – покровительки міста.

У II тисячолітті до н.е. культурна ситуація на Близькому Сході різко змінилася. З'явилися нові держави, старі центри цивілізації поступово втратили своє домінуюче становище щодо периферії. Склалися три великі територіально-культурні зони, в яких і надалі продовжувався розвиток давньосхідного мистецтва. Зонами цими стали: ареал вавилоно-еламської культури, де переважали традиції шумерської цивілізації з рисами міської культури; хето-хуритський ареал, або «культура гірських народів», яка поєднала місцеві традиції з тенденцією культурного запозичення; присередньоземноморський ареал (передусім фінікійсько-палестинське коло народів), який характеризувався своєю «міжнародністю» та еkleктичністю. Розвиток культур II тисячоліття проходив тут під знаком набагато тісніших контактів, зв'язків і взаємовпливів. Широкого розвитку набула писемність, дуже розповсюдженою стала художня обробка бронзи. В основу пошуку художників було покладено сферу композиції, завдяки чому помітно активізувався розвиток мистецтва. Жорсткого канону так і не виникло. Навіть за умов стійкої традиції етнічна строкатість і тісний зв'яз-

зок між містами так чи інакше звільняли мистецтво від абсолютизації канону.

Початок I тисячоліття до н. е. ознаменувався створенням на Близькому Сході великих імперій: Ассирії, Хетської держави, Урарту, Нового Вавилону, Ірану (Персії). Саме відтоді для близькосхідного мистецтва і почалася епоха жорсткого канону. Не релігійного, однак і не антропоморфного. Був він скоріше ідеалістично-ідеологічним, бо працював на вимоги імперій уславляти царя, «владу всіх країн», військову могутність імперії. Проте навіть за умов суворої ідеологічної тенденційності придворного мистецтва справжні митці продовжували експериментувати, користуючись певним звільненням мистецтва від зв'язку з утилітарною функцією. Отже, оскільки придворне і канонічне мистецтво створювалося професійними художниками, воно і відзначалося порівняно високим професійним рівнем.

На відміну від цивілізації передньоазійського регіону давньоєгипетська цивілізація була етнічно однорідною і протягом свого існування не зазнавала якогось помітного культурного впливу з боку сусідів. Навпаки, вона сама досить активно впливала на народи, які вступали з нею в контакт. Давньоєгипетська історія, а отже, і мистецтво Стародавнього Єгипту діляться на три великих епохи: Ранняго, Середнього і Нового царства. Мистецтво кожної з них позначене спільною для всіх особливістю – величю монументальністю форми, строгим і чітким, майже геометричним стилем, конструктивізмом і фронтальністю. Загальною характерною рисою було і те, що ці особливості часто поєднувалися з реалістичними тенденціями, особливо в портретних зображеннях.

Високого розвитку і технічної довершеності сягнула в Єгипті архітектура, численні зразки якої добре збереглися донині. Що ж до зв'язку мистецтва з релігією, то це найбільше помітно в архітектурі Ранняго царства, представленій гробницями і храмами. Ідея божественного походження фараона і безсмертя його душі втілювалась у величезних усипальницях-пірамідах, первісною формою яких була гробниця (мастаба), що нагадувала шумерський зіккурат. Найдревніша форма піраміди – східчаста піраміда Джосера. Подальший розвиток цієї форми за рахунок заповнення пустот між уступами привів до створення класичної піраміди, яка найчіткіше представлена у комплексі пірамід фараонів IV династії Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) та Менкаура (Мікеріна). Поряд з пірамідами будувалися заупокійні храми царів. Саме вони вплинули з часом на значне зменшення в обсязі пірамід фараонів і посилення уваги до розбудови храмів, які вперше почала прикрашати колона, що формою нагадувала пучок тростини або пальму. Через відсутність будівельного матеріалу єгиптяни вдалися до використання каменю, що й зумовило плідність архітектурних пошуків зодчих та довге історичне існування їхніх архітектурних споруд.

Єгипетська скульптура і рельєф жорстко підкорені законам фронтальності. Зображуючи бога, фараона або вельможу, художник у більшості випадків старався дати ідеалізований образ богатирської людини у спокійній, застиглій позі урочистої величі.

Протягом століть єгипетське мистецтво підпорядковувалось канону, тобто жорстко регламентованому способу зображення людської статури, подій і предметів навколишнього світу. Основні регламентації виникли ще в архаїчну епоху і були результатом теоретичного узагальнення, зафіксованого як в спеціальних керівництвах-повчаннях, так і в зразках, виконаних безпосередньо в матеріалі, наприклад в скульптурних моделях. Проте розвиток єгипетського мистецтва, який розтягнувся на тисячоліття, вказує на те, що в самому каноні було закладено передумови такого розвитку. Це підтверджується значними злетами, викликаними новаторськими тенденціями як у суспільному житті, так і в мистецтві.

У бурхливу Амарнську епоху Нового царства, коли відбулася смілива спроба фараона-реформатора Ехнатона внести зміни в релігію і соціальний устрій, виникло своєрідне мистецтво, яке було зобов'язане, поперше, всьому попередньому розвитку і, по-друге, відчутному звільненню від традиційного канону. Відомі скульптурні портрети Ехнатона та його дружини Нефертіті, скарби гробниці його наступника Тутанхамона красномовно свідчать про незрівнянну довершеність майстерності єгипетських художників.

Гідне місце у давньоєгипетській культурі зайняла література. Художня обробка міфології в «Текстах пірамід». Спорі Гора з Сетом», релігійні гімни богам і обоженним царям, релігійно-магічні тексти, пов'язані з заупокійним ритуалом, доповнюються дидактичною (повчальною) літературою. «Повчання Птахотепа», що вміщують правила поведінки і життєвої мудрості, не виключають глибоко філософського твору про сенс життя – «Бесіди розчарованого зі своєю душею».

Довершене давньоєгипетське мистецтво значно вплинуло на розвиток фінікійського, критського, а пізніше і греко-римського мистецтва. Життєдайна сила його відчувалася і в мистецтві єгиптян перших віків християнства.

Давньогрецьке мистецтво було складним синтезом крито-микенської культури, пов'язаної з фінікійськими і єгипетськими впливами, та культури дорійських завойовників, що на рубежі II – I тисячоліть до н. е. освоїли материкову Грецію та острови Егейського моря. Початком грецького мистецтва вважають поеми Гомера «Іліада» і «Одіссея» – геніальне поєднання міфології з героїчним епосом. На той самий час приходиться і творчість Гесіода, який воедино звів грецьку міфологію в «Теогонії», а також залишив по собі величну поему «Труди і дні», відобразивши в ній життя сучасного йому грецького суспільства. Звертались за сюжетами до міфології і творці грецької трагедії Есхіл, Софокл та Еврипід. Саме завдяки

цим майстрам античний театр досяг своєї довершеності і став невід'ємною частиною життя античного суспільства, вдихаючи в нього цілющий струмінь філософських ідей і демократизму. В епоху еллінізму це своєрідне і чисто грецьке культурне явище стало феноменом світової культури, зумовило розвиток літератури взагалі.

Значним досягненням грецького мистецтва було містобудування, особливо акрополів. Знамениті комплекси, до яких входили храм, театр, скульптура бога-покровителя міста, уособлювали суспільну форму життя полісу. Зауважимо при цьому, що архітектура завжди розглядалася греками у співвідносності з людиною. Так само як і зображення божества було орієнтовано на природні пропорції людини. Афінівський Акрополь, розбудований після греко-перських війн, є геніальним пам'ятником грецького мистецтва. У ньому втілювалися не тільки досягнення техніки і ремесла, а й художній геній народу. Орієнтація на потреби афінівського громадянина та демократичної спільності міста-поліса вирізняє його в порівнянні з храмами, палацами і пірамідами давньосхідних культур.

Щодо давньоримського мистецтва, то воно розвивалося передусім під впливом грецького, а потім східного мистецтва. На той час, коли у римському суспільстві виникли інтерес, а отже, й потреба у власному мистецтві, тут уже добре знали про досягнення давньогрецького та східного мистецтва. Разом з пам'ятниками мистецтва, що їх римляни привозили з далеких походів, до Риму потрапляли майстри, художники, поети, які починали творити на римському ґрунті. Тому не можна вважати римське мистецтво еkleктичним запозиченням. Воно має власне своєрідне художнє обличчя.

Римська література починалася з анналів, життєписів видатних громадян Риму, а згодом, під впливом греків, з'явилися і свій героїчний епос («Енеїда» Вергілія, наприклад), і римська драма «тогата», яку започаткували Енній, Пакувій і Акцій. Окремо в римській літературі того часу стоїть велика поема Тіта Лукреція Кара «Про природу речей» – художньо довершений філософський твір, якому немає аналога навіть у грецькій літературі. Більшого значення, ніж у Греції, тут набула поезія значного громадянського звучання (вірші Квінта Горация Флакка). У римській ліриці вершиною стала творчість Публія Овідія Назона.

Водночас із запозиченням досвіду грецької архітектури римляни створили самобутні архітектурні типи – такі, зокрема, як тріумфальна арка, двоповерхова колонада, яка вперше знайшла своє втілення у будівлі театру Марцелла. Широкого розповсюдження набули в Римі купольні споруди, що було продовженням італійських та етрусських традицій. Практика будівництва на завойованих територіях міст, а також шляхів сполучення між ними довела майстерність римлян у цій справі до довершеності. Стародавні шляхи, акведуки і мости нерідко служать людям і понині.

Римляни запозичили у греків традицію зображень богів у вигляді прекрасних жінок і чоловіків. Більше того, вони пішли у цій справі далі – створили скульптурний портрет. Про розвиток фрескового живопису, яким прикрашались не тільки громадські споруди, а й житлові будівлі, свідчать розкопки Помпеї.

Серед багатьох мистецтв Древнього Риму особливе місце займало ораторське мистецтво, культивоване тут завдяки активному громадському життю. Філософія, логіка, поетика, історія були важливими складовими ораторського мистецтва і розвивалися разом з ним. Видатні громадські діячі, особливо республіканського періоду, ставали і талановитими риторами. Імена Марка Тулія Цицерона, Марка Порція Катона, братів Гракхів пов'язані з найважливішими подіями давньоримської історії.

Мистецтво Стародавнього світу сягнуло високого рівня. Особливі успіхи спостерігаємо у сфері будівництва, яке увібрало в себе всі досягнення наукової, технічної і художньої думки того часу. Багато витворів архітектури й понині вважаються неперевершеними зразками. Значною мірою це стосується і монументальної скульптури.

Твори великих зодчих та скульпторів високо цінували і їхні сучасники. Ще в III ст. до н.е. в античних авторів знаходимо згадки про «сім див світу». До «семи див» стародавні автори відносять єгипетські піраміди, висячі сади у Вавилоні (Сади Семіраміди), храм Артеміди в Ефесі, статую Зевса в Олімпії, мавзолей в Галікарнасі, Колоса на о. Родос, маяк в Олександрії.

До наших часів збереглися лише піраміди. Всі інші споруди були зруйновані. Неймовірної праці доклали вчені різних країн, щоб відновити зовнішній вигляд цих пам'яток і техніку їх створення.

§ 3. Мистецтво Середньовіччя

З утвердженням нового, християнського світогляду античний культ живої, чуттєвої людини замінила релігійна картина світу, на чолі якої стояв всемогутній і всеблагий Бог – творець природи і людини. Моральним та естетичним ідеалами стали аскетизм і етичне самовдосконалення людини, перенос життєвих цінностей із світу реальності в життя релігійного почуття, духа.

У зв'язку з тим, що натуральне господарство селянина виключило необхідність і потребу в колишніх формах художнього виробництва, єдиним замовником і споживачем мистецтва стала церква. Вона ж встановлювала художникові й жорсткі межі діяльності – щодо змісту, художніх форм і цілей творчості. Релігійно-художній канон перетворився згодом на диктат кордонів художності, що, врешті-решт, і призвело до подвоєння світу в релігійній свідомості (світ земного життя і світ «града Божого»), Оскільки художникові доступним був лише матеріал земного життя, а

воно обов'язково мусило певним чином співвідноситися з буттям небесним – твір мистецтва повинен був не просто щось відображати, а передусім на щось вказувати, щось символізувати. Символічність, алегоричність стали з часом не тільки відмітними рисами середньовічного мистецтва, а й новими художніми засобами, які по-справжньому збагатили світове мистецтво.

За часи середньовіччя було досягнуто специфічного синкретизму різних видів мистецтва в церковно-обрядовому комплексі. Архітектура, відійшовши від співмірності з людиною, піднесла дух її, створила звеличений простір; фресковий живопис населив цей простір релігійною історією; реальна і водночас символічно театралізована служба об'єднала віруючого з божественним світом через співучасть в магічній дії; церковний спів і музика вселяли душевну гармонію і рівновагу; мерехтіння свічок і лампад, пахощі мірри давали тепло і душевний спокій. А уся ця зворушлива атмосфера створювала те особливе самопочуття, яке забезпечувало людині духовну цілісність, піднесеність, звільнення і благочестя.

Ось як описує цей вплив абат XII ст. із Сен-Дені Сугерій: «Коли в моєму захопленні красою дому Божого шляхетність багатокірних каменів відвертає мене від зовнішніх потягів, а достойна медитація спонукає розмірковувати про розмаїтість святих чеснот, переходячи від матеріального до нематеріального, тоді я почуваюся сущим нібито в якійсь незвичайній сфері Всесвіту, яка існує і не сповна в земному багні, і не цілком у небесній чистоті, і що з допомогою Божою я можу підвестися аналогічним чином з цього нижчого у той, вищий світ».

Цілісність змісту середньовічного мистецтва, як уже підкреслювалось, забезпечував канонізований християнський світогляд. Саме це значною мірою сприяло єдності християнської середньовічної культури, дало можливість взаємного обміну художніми досягненнями. Та навіть і в такому, здебільшого безіменному, безособистісному художньому утворенні з бігом часу окреслювалась своєрідність національних і конфесійних художніх шкіл. Відмінність візантійського і романського стилів, а також готики, яка розповсюдилася переважно у не романських країнах Європи, оригінальність мистецтва Київської Русі – свідчення внутрішнього розмаїття середньовічного християнського мистецтва. Значними надбаннями характеризується і світське мистецтво, особливо пізнього середньовіччя.

Романський стиль (IX – XII ст.) – архітектурний стиль, що сформувався в період інтенсивного будівництва за часів правління Карла Великого. У ньому чітко простежуються запозичення конструктивних елементів з римської архітектури, пристосованих до нових умов і потреб. Основні форми його – храм, монастир, князівський замок.

Екзотичні кам'яні «орлині гнізда» на скелях над кріпосним селом, масивні кам'яні храми на площах міст-фортець, вражаючі захисні споруди

монастирів, які володіли значними земельними площами – усе це було свідченням того, що дане суспільство протистоїть своєму рівносильному сусідові. Для замків і захисних споруд характерними були товсті стіни з зубцями і круговими сходами наверху, що нерідко були продовженням природної скелі, яку вони охоплювали подвійним або потрійним колом, Скеля, у свою чергу, обводилася глибоким ровом. Внутрішні помешкання замку (такі ж товсті стіни, вузькі вікна, арочне оформлення дверей і вікон, гравірування на камені) були близькими до вбрання церкви. Поєднання масивності і внутрішнього декоративного оздоблення особливо характерне для французької романської архітектури. Стилі стичні особливості романської епохи певною мірою позначилися на будівництві житлових будинків і громадських споруд.

Готичний стиль зародився у Франції в середині XII ст. і став провідним у міському будівництві, особливо ж церков і громадських будов, аж до XVI ст. Поява готики пов'язана із зростаючою роллю міст і міської культури, що, у свою чергу, позбавляло церкву монополії на церковне будівництво. Воно перейшло до рук міських ремісників, об'єднаних у відповідні цехи, які розгорнули будівництво не тільки громадських, а й церковних споруд. Більше того, співзамовниками будівництва церков часто виступали жителі міста, хоч формальне керівництво залишалось за церковнослужителями. Поряд з міським собором будувалась, як правило, ратуша.

Характерними конструктивними елементами готичної архітектури є арка і склепіння. Масивність стін зменшується, бо арки спираються на контрфорси. Значні ділянки стіни замінюються вікнами, зашкеленими кольоровими вітражами. Зовнішні стіни та інтер'єр храму декоративно насичені як архітектурними елементами, так і скульптурою. Сюжетами для рельєфних зображень, вітражів найчастіше стають звичайні жанрові сценки, а також персонажі народних казок.

Готичний стиль поширився на живопис, книжкову мініатюру, скульптуру і навіть на зовнішній вигляд людини: одяг, прикраси, зачіски. Саме в готичну епоху значною мірою активізується розвиток середньовічної літератури. Це передусім лицарський епос – «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів». В їхній основі – поетична обробка історичних легенд, які прославляють воєнні подвиги феодалів-лицарів.

У XII – XIII ст. помітного розквіту досягла лірична поезія лицарства, яка знайшла відображення у творах трубадурів на півдні і труверів – на півночі Франції, а також поезія мінезингерів у Німеччині. Провідною темою поезії трубадурів була любов до Дами у специфічній лицарській (куртуазній) формі. Любов до Дами – джерело безмежного внутрішнього самовдосконалення лицаря. За своєю природою куртуазна любов байдужа до результатів. Вона орієнтована не на досягнення мети, а на переживання. Воно і тільки воно здатне принести радість закоханому. Ця радість

приходить після довгих страждань, які прийняті добровільно. Певним підсумком розвитку куртуазної поезії був «Роман про Троянду», в якому ідеал світської культури пов'язаний з ідеальною любов'ю до жінки. Системою куртуазних понять замкнулися в жорсткі кордони вірної любові всі християнські чесноти, суспільна моральність, усе вдосконалення форм життєвого укладу.

Дещо осторонь, в силу своєї геніальності і енциклопедичності, стоїть твір Данте Аліґ'єрі «Божественна комедія». Видатним досягненням англійської поезії стали «Кентерберійські оповідання» Джеффри Чосера. Цінність твору полягає в тому, що він певною мірою є енциклопедією літературних жанрів середньовіччя.

Візантійський стиль має ту особливість, що у Візантії антична традиція ніколи не переривалась, як це відбулося на Заході. Тут мистецтво значною мірою виконувало функцію ретрансляції і дидактики, проте всебічно використати ту культурну спадщину, яку зберегла антична традиція, Візантія не змогла.

Найбільшу пов'язаність з традиціями античності мала столиця Візантії Константинополь. Саме тут у 532–537 рр. збудували храм Св. Софії – найвизначніший пам'ятник візантійської архітектури. Імператори Візантії, підкреслюючи зв'язок її з Римом, вимагали від своїх художників, аби ті рівнялися на пам'ятники римського будівництва. Та й взагалі, перевага міської культури над селянською стимулювала розвиток архітектури, живопису, мозаїки, фрески та прикладних мистецтв.

Другою незаперечною ознакою візантійського стилю був вплив на нього східно-елліністичних художніх стилів, особливо сірійського і палестинського. Саме з цим впливом пов'язують розквіт мистецтва Візантії у IX ст., коли сформувався новий архітектурний і живописний канон, в якому вже відчутною була певна художня завершеність.

На цей період припадає й активізація контактів з Візантією Київської Русі. Прийнявши християнство, Русь відкрила двері візантійським зодчим, майстрам, художникам. Пам'ятки Київської Русі яскраво свідчать про значний вплив візантійської художньої школи на давньоруську. Сила візантійської культури помітно позначилася на розвитку Західної Європи взагалі, особливо під час Хрестових походів у XIII ст.

Візантія створила і свою сильну самобутню літературу, передусім християнську, куди входять гімни (Роман Солодкоспівець, Сергій, патріарх Константинопольський, Сафроній, патріарх Іерусалимський), агіографічні твори, хроніки, патерики (оповідання про аскетів-пустельників) тощо. Традиції античної літератури позначилися і на пізніших любовних романах, історичних повістях, енциклопедіях.

Значним досягненням візантійського мистецтва була музика, переважно церковна. Щоправда, інструменти в ній не використовувались, бо це було переважно виконання псалмів і гімнів, аллілуйні співи.

Візантійські літургійні мелодії і гімни значною мірою вплинули на розвиток музики латинської церкви; вони ж лягли в основу мелодики руської православної церкви. Разом із прийняттям християнства на Русь прийшли грецькі і болгарські співаки з Візантії.

На відміну від Західної Європи Візантія в період Середньовіччя зберегла державність і централізоване управління. Домінуючу роль у ній відігравали міські центри, які були осередками ремесел, мистецтва, освіти і торгівлі. Візантія об'єднувала досягнення як західної, так і східної культур. Усе це забезпечило їй домінуюче духовно-культурне становище майже на весь період середньовіччя.

§ 4. Мистецтво Відродження

На рубежі XIV – XV ст., спочатку в Італії, а потім і в усій Європі, сформувалися передумови для розквіту мистецтва, що звернулося до античних традицій, поєднаних з новими духовними і художніми течіями. Такий поворот зумовлювався усім комплексом культурно-історичного розвитку: розвитком товарного виробництва, торгівлі, а разом з ними і міської культури, освіти, науки тощо. Певною мірою мистецтво Відродження зазнало впливу візантійської культури, з одного боку, і готичної – з другого. Нова культура почала розвиватися в тих італійських містах, які були посередниками в торгівлі й контактах між Сходом і Заходом, між Візантією та Західною Європою. До того ж Італія ніколи не втрачала остаточно античні традиції римської культури.

XIII ст. знаменувало собою розквіт середньовічної культури і закладення підвалин у культуру Відродження. Через Італію візантійська вченість потрапила в Європу. 1240 р. в Парижі почав діяти університет, один з осередків європейської науки і філософії. Саме тут розгорнув свою діяльність італійський монах-домініканець Фома Аквінський, який поєднав християнське вчення з аристотелізмом, з'єднавши тим самим надприродне і земне (реальне), віру і розум. Нова теологічна думка стверджувала автономне існування людини і земного життя, визнавала органічну їх єдність з надприродним. Отже, стали можливими по тому близькі до дійсності зображення природи, людини та її оточення.

Слід зазначити, що італійських майстрів кінця XIII ст. завжди надихали фрески доби Римської імперії, античне мистецтво взагалі. Але їх використання, копіювання було неможливим, оскільки ідейний зміст тих зображень принципово не вкладався в той, який приймався і панував. Лише нове філософське мислення, що поєднало душу з тілом, пробудило інтерес до внутрішнього світу людини і форм її тілесного вираження, поступовими спробами зуміло поєднати глибоку психологічність християнського мистецтва з виразністю та художньою довершеністю зображення людини. Цей процес триває і понині. Вчені виділяють у ньому кілька ха-

рактерних періодів: період проторенесансу, в якому виокремлюється відповідно мистецтво другої половини XIII ст. (дученте), позначене відчутним впливом візантійської школи, і мистецтво XIV ст. (триченте), позначене незаперечним впливом готики. У самому Ренесансі окреслюється три періоди: раннє відродження (кватроченте) першої половини XV ст., високе відродження (друга половина XV – початок XVI ст.) та пізній, або модифікований, Ренесанс (XVI ст.).

Нові художні ідеї найвідчутніше почали проявлятися у фрескових малюнках. У другій половині XIII ст. Рим жив багатим художнім життям, відбудовувалися або перебудовувалися храми, упорядковувалися їхні інтер'єри, передусім за допомогою фрескового живопису. Саме тут, у Римі, працювали такі майстри, як П'єтро Кавалліні, Якобо Торріті, Чимабуе, Філіппо Русуті, творчість яких відзначалася новаторськими елементами.:

На рубежі XIII–XIV ст. заявив про себе і Данте Аліг'єрі – цей останній поет середньовіччя і водночас перший співець нової епохи. Вчені вважають, що на творчості Данте відчутно позначилася французька поезія трубадурів, так само, як вона справила значний вплив і на Петрарку, який здобув освіту у Франції і кілька років провів при неаполітанському королівському дворі, захопленому французькою Анжуйською династією. Не меншою мірою позначилася поезія трубадурів і на творчості Боккаччо.

Найбільш відомими майстрами останнього періоду проторенесансу були Джотто і Дуччо. Джотто, безсумнівно, визнається найзначнішою фігурою, що відійшла від середньовічної нерухомості і воскресила просторове сприйняття елліністичного мистецтва. Нова його концепція будується на двох головних художніх принципах – перспективній передачі тримірного простору та на об'ємному трактуванні пластичної фігури. Джотто вперше створив живописну систему, що ґрунтується на взаємодії частин у творі (це спонукає до «живописного» мислення), він дав сучасникам дивовижно ясну і чітку монументальну форму, пластичність якої створюється кольором.

Мистецтво раннього Відродження представлене кількома художніми школами: флорентійською – Мазаччо, Донателло, Брунеллескі; венеціанською – Джованні Белліні; умбрійською – П'єро делла Франческа. Підґрунтям основної тенденції розвитку перспективи і тримірного, рельєфного зображення людського тіла було те, що живопис, скульптура й архітектура стали самостійними мистецтвами, відділившись від архітектури, з якою раніше становили єдине ціле. Появу станкового, тобто самостійного живопису пов'язують з поширенням традиції мати вдома алтар-складень.

Високий Ренесанс значно поглибив і психологізував відображення людини. Досягти цього художникам вдалося за рахунок освоєння перспективи, світотіні і багатств колориту. Великого значення майстри надавали вивченню анатомії людини, без знання якої вважалося неможливим досягти успіху в живописі чи скульптурі. І головне, самі художники, а

також сучасники, що їх оточували, були значними і творчими особистостями. Загальний гуманістичний характер епохи Відродження не міг не покликати до життя високий пафос у зображенні людини. Саме гуманістичний погляд на людину у поєднанні з високою майстерністю робили твори митців цієї епохи (Ботічеллі, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Браманте, Джорджоне, Тиціан, Палладіо) неперевершеною скарбницею світової культури."

Діячі Відродження, відстоюючи права людини на свободу, на самовияв, частіш за все відчували ненадійність і хиткість ізольованого людського існування. Саме таке становище гіпертрофованої індивідуальності, що не має зовнішньої опори, надособистих регулюючих принципів, вело до визнання можливості розмаїтого бачення і відображення дійсності, тобто до появи особистої манери творця.

Маньєризмом (від італ.– вигадливість, манірність) назвали мистецтвознавці епоху пізнього Відродження. З італійських маньєристів можна назвати П. Тібальді, Б. Челліні, Б. Амманаті, Дж. Вазарі; з іспанських – Ель Греко; з нідерландських – Брейгеля Старшого, Ієроніма Босха. Для всіх цих художників характерна екзальтація і піднесеність, довершеність і тонка майстерність. Їхня художня мова загострено-суб'єктивна, умовна і манірна. Ця епоха займає майже все XVI ст.

В італійському мистецтві після 1520 р. намітилися три тенденції. Перша, що намагалась зберегти в недоторканості гармонійний ідеал високого Відродження, дедалі більше схилилася до формального класицизму, який не володів попереднім змістом. Друга, навпаки, характеризується глибокою творчою обробкою нової дійсності, завдяки чому народжується мистецтво, що зберігає і поглиблює гуманістичну сутність класичного ідеалу, який набуває більшої драматичності, напруги, трагічної суперечливості. Це лінія Мікеланджело, Тиціана, Караваджіо, за якими проглядається початок бароко. І, нарешті, третя – антикласичний бунт маньєристів.

Доба Відродження не вичерпується відродженням античних традицій, найвищими досягненнями мистецтва особи. З нею прийшов загальний суспільний переворот, а у сфері художньої діяльності – справжня революція. Художники рішуче розірвали зв'язки з ремісничими цехами, де здобували професію, і період ознаменувався остаточним відокремленням мистецтва від ремесла, став початком професійної спеціалізації в мистецтві, хоч самим художникам Відродження аж ніяк не дорікнеш у професійній обмеженості. Своєрідність, самобутність художника відображала велич особистості кожного з них, водночас як спільність їхнього загального високого звучання, єдність традиції, спадкоємності і новаторства стали основою класичного розвитку живопису як виду мистецтва доби Відродження.

Активізація художньої практики, а отже, і її супроводжувача-теорії покликала до життя принципово нове явище в мистецтві – появу професійної художньо-теоретичної освіти: в 1585 р. живописці брати Каррачі організували першу Академію мистецтв в Болоньї. Це була вже у повному розумінні слова вища школа, пише відомий мистецтвознавець-дослідник Б. Віппер. Тут спеціалісти (філософи, медики, поети) читали лекції з естетики, анатомії, літератури. Тут лікар Ланзоні на мертвих тілах пояснював фізіологічну будову людини, а один з братів-організаторів школи Агостіньо читав лекції з перспективи і теорії тіней, вів графічний клас. Двоє інших братів керували майстернями створення фігур. Академія мала колекцію зліпків, гравюр і медалей, час від часу організовувала конкурси на кращі роботи з видачею премій переможцям.

Художника, таким чином, стали готувати не через навчання роботі з матеріалом – полотном, фарбами, пензлем, а через проникнення в теорію, у розуміння своєрідності предмета мистецтва, навчали художньому методі. Теоретична освіта дала поштовх суттєвому розвитку самобутності, професійної самостійності майстра і, відповідно, розмаїтості мистецтва. Воно назавжди втратило анонімність, стало винятково авторським.

Протягом XVI – XVII ст. принципово змінилися взаємини творця і споживача. Соціальна емансипація художника здійснювалась і завдяки світському меценатству – митців запрошували до двору, їхніми послугами користувалися пани, королі, вельможі. Щоправда, усе це не виключало залежності художника, особливо від смаків замовників. Та якщо взяти до уваги, що їхні смаки формувалися під впливом робіт тих же художників, то йдеться скоріше про взаємну залежність.

У цей період сформувалася практика проведення художніх виставок, спочатку як виняткових подій, а згодом як системи. З другої половини XVII ст. вже діяли виставки членів Паризької академії, а з початку XVIII ст. – публічні виставки в салонах Лувра. Тоді ж з'явилася й систематична критика виставок у періодичних виданнях. зокрема в газетах.

Отже, епоха Відродження принципово змінила становище мистецтва і художника в суспільстві. Мистецтво наблизилось до науки, політики, соціальної філософії. Всезростаюча роль надбудови, передусім її світських форм, сприяла єдності духовного життя суспільства. Мистецтво стало справжнім рушієм процесу творення певного суспільного ідеалу, який, у свою чергу, суттєво впливав на всю систему формотворчих елементів мистецтва.

§ 5. Основні мистецькі напрями Нового часу

Бароко – художній напрям, що склався в Італії у 80–90-і роки XVI ст. Родоначалниками його вважають Тиціана, а ще більше Караваджіо. На початку XVII ст. у цих італійських майстрів учився 23-річний фламанд-

дець Рубенс, згодом один з найвизначніших представників бароко. Постагттю, яка з'єднала добу Відродження з бароко, був геніальний Мікеланджело.

Чим відрізняється стилістика бароко від ренесансної? Передусім на-ростанням драматизму і навіть трагізму світосприймання. Для бароко ха-рактерна особлива композиція, де деталізація й орнаментация підпорядко-вані ансамблеві. Ускладнена драматургія художнього задуму рівною мі-рою властива й архітектурі (Дж. Л. Берніні), музиці (А. Вівальді), літера-турі (П. Кальдерон), декоративному мистецтву. Бароко – внутрішньо су-перечлива течія, яку вже на початку XVII ст. репрезентували два варіан-ти: офіційний і опозиційний. Перший пов'язувався з католицькою церк-вою і загальним процесом Контрреформації в Європі. Криза Відродження і наступ Контрреформації зумовлювалися причинами соціально-економічного, політичного і культурного характеру, були реакцією на відродження католицької церкви і феодального суспільства. З 1542 р. утвердилася інквізиція. Жертвами її стали такі видатні діячі пізнього Від-родження, як Томмазо Кампанелла, Галілео Галілей, Джордано Бруно. 1559 р. папа римський Павло IV затвердив Індекс заборонених книг, який значно посилив цензуру католицької церкви. Вона, підкреслюючи «духо-вний характер» своєї місії, продовжувала лишатися опорою феодальних основ суспільства. В межах офіційного бароко, особливо ж у XVII ст., формувалися «героїчний» та «ідеальний» стилі. Бароко стало пануючим в усіх католицьких країнах Європи. Вбачаючи у ньому ідеальну здатність мистецтва могутньо впливати на емоційний світ людини, католицька церк-ва всіляко сприяла поширенню цього стилю і поза Європою, зокрема в іспанських колоніях в Америці. Сучасні художники латиноамерикансько-го континенту вбачають в бароко витоки свого національного мистецтва (Д. Сікейрос, Х. Ороско та ін.).

Що ж до іншого, можна сказати опозиційного, напряду бароко, то його вірніше було б назвати народним або навіть плебейсько-народним, оскільки представники його орієнтувалися на «низьку натуру», прагнули створювати народні типи, відображати народні думки і почуття, вдоско-налювати життєве тлумачення релігійної тематики. Цей напрям набув поволі широкої демократичності, увібрав національні риси, відіграв особ-ливу роль у справі уособлення європейських національних культур. До нього близькими були своїм творчим кредо такі неперевершені майстри пензля, як Рубенс і Веласкес, Франц Гальс і Рембрандт. Саме їх захоплю-вала героїка сильних, сміливих, фізично повноцінних людей, які спільни-ми зусиллями завзято і пристрасно домагаються перемоги. Усі най-новітніші на той час засоби художньої виразності підпорядковувалися розкриттю краси активного, сповненого драматизму людського життя.

Бароко існувало протягом майже двох століть. Щоправда, у XVIII ст. мистецтво взагалі почало втрачати жорсткі стилеві ознаки, тому і не див-

но, що поряд з бароко виникли тоді рококо як виродження бароко, класицизм і голландський побутовий жанр, з'явився сентименталізм, породжений ідеологією Просвітництва.

Рококо, з точки зору еволюції форми (динаміка, ритм, співвідношення цілого і часток), генетично пов'язаний з бароко. Проте могутню просторову динаміку, вражаючі контрасти і пластичну гру форм, що властиві бароко, змінив стиль, який начебто переводить криволінійні побудови бароко в новий реєстр. Лишаючи без уваги фасади, рококо розігрує на стінах і стелях інтер'єрів орнаментальні симфонії, плете мереживні візерунки, досягаючи у цьому вершин віртуозності, витонченості і блиску, однак остаточно втрачає характерні для бароко монументальність, силу і статичність.

Музика, особливо програмна від Баха до Бетховена, співзвучна бароковій добі. Напруга пристрастей, внутрішнє боріння, глибокі і палкі почуття – ось яким є внутрішній світ людини, захопленої стрімким плином життя. Усе це відчувається і в могутньому диханні класичної музики XVIII ст.

Класицизм – художня течія, що виникла у Франції на початку XVII ст. як національно-державний напрям у мистецтві. Класицистичні традиції закладалися ще у XVI ст. в Італії серед гуманістів, які прагнули виявити й осмислити основні закономірності та художні завдання мистецтва античності і Відродження, створити теорію мистецтв, національну літературну основу і новий драматичний театр.

Класицизм формувався у боротьбі з маньєризмом і бароко. Він відображав інтереси буржуазно-аристократичної олігархії, що склалася у Франції на початку XVII ст. Францією у XVII ст. правив король Людовик XIV. Він мав добру підтримку городян у боротьбі з феодалською знаттю, яка неодноразово намагалася ослабити королівську владу.

Значний вплив на класицизм справила раціоналістична філософія Рене Декарта. Мав класицизм і свого ідеолога в особі кардинала Ришельє, якого 1627 р. запросив до Парижа король Людовик XIII. Принципи класицизму були дуже близькими кардиналові, який ставив собі за мету ідею централізації в державних і економічних питаннях, у сфері суспільного життя і духовної культури. Для керівництва суспільною думкою Ришельє заснував газету «Gazette de France», для чистки і збагачення мови створив Академію літератури. Визнаючи незрівнянне агітаційне значення театру, в якому повинна проводитися ідея перемоги державного обов'язку над правами особистості і де перевага мусить надаватися вигаданим, проте розумним сюжетам над нехай правдивими, але такими, що не відповідають вимогам розуму.

У цілому ж класицизмові властиві раціоналізм, нормативність творчості, тяжіння до завершених гармонійних форм, до монументальності, ясності і благородної простоти стилю, врівноваженості композиції. Вод-

ночас йому властиві й елементи схематизації і формалізації, а також ідеологізації.

Основна тема класицизму – проблема співвідношення часткового і загального стосовно як змісту твору, так і принципу формоутворення. Необхідність підпорядкування загальному розуміється як виявлення сутності часткового у співвідношенні його з цілим. Центральною темою стає проблема взаємодії людини і суспільства.

Основний естетичний принцип класицизму – вірність природі, логічно організованій і творчо опрацьованій розумом. На думку теоретиків класицизму, об'єктивно властива світові краса – симетрія, пропорція, міра, гармонія тощо – повинна відтворюватися в мистецтві у довершеному вигляді, за античними зразками.

У живописі ідеї класицизму знайшли найповніше відображення у творчості Пуссена і Клода Лоррена, які еволюціонували від офіційного бароко до класицизму. Інтереси живопису переключилися значною мірою на парадний портрет, який досяг блискучого розквіту у другій половині XVII ст. Помітно активізувалося в цей період і будівництво, подарувавши людству архітектурний ансамбль Версаля, фасади Лувра в Парижі тощо.

Незаперечним досягненням стала французька класицистична драма (Корнель, Расін, Мольєр). Найповнішого теоретичного вияву класицизм дістав у творі Нікола Буало «Поетичне мистецтво».

Що ж до трагедії, то тут класицистичні норми вимагали піднесеної поетичної мови, певного віршованого розміру (так званий олександрійський вірш). Для досягнення та вираження сучасних йому суспільних і моральних проблем класицизм звертався до античних, більшою мірою до римських сюжетів і образів. Лише у творчості Мольєра, який створив жанр «високої комедії», класицизм дав зразки справжнього народного життя і народних характерів, і це забезпечило Мольєрові загальноєвропейську славу, сприяло активізації театрального життя, популяризації мистецтва.

Період кінця XVII – початку XVIII ст. був переломним у розвитку не тільки мистецтва, а й європейського суспільства взагалі. Один за одним зі сцени сходять майже всі великі майстри: Веласкес, Ф. Гальс, Рембрандт, Корнель, Пуссен. Берніні, Клод Лоррен... Настала епоха кризи абсолютистських систем, які значною мірою визначали життя, світогляд, культуру Європи двох попередніх століть. Революція 1688 р. в Англії, політична криза в Іспанії, смерть у 1715 р. короля Франції Людовика XIV ознаменували початок нової тенденції розвитку Європи.

Класицизм XVIII ст., як і бароко, що передувало йому, зберігав свої стилістичні особливості, однак не припинялася принципова зміна змісту мистецтва, пов'язана з новим духовним рухом європейського суспільства, що дістав назву Просвітництва. По-перше, мистецтву XVIII ст. притаманною стала більша стилістична єдність (не було геніальних художників). Найзначнішу частину мистецтва того часу створено у Франції в пе-

ріод між смертю «короля-сонця» і першим гуркотом революційного грому, тобто у проміжку між двома жорсткими державними системами Це була епоха, коли на зміну культові громадянина, держави прийшов культ особистої насолоди, гедоністичного нігілізму, що перемішувався з відчуттям грядущого «потопу».

У XVIII ст. всю художню систему попередніх віків було піддано ревізуванню. Поступове руйнування станово-ієрархічного принципу у суспільстві невідворотно вело до руйнації всього багатівікового набуtku. Іронічне і скептичне ставлення до всього, що завжди вважалося вибраним і піднесеним, загальна неповага навіть до високих категорій, що стали стандартами академічного мистецтва, знімали ореол виключності з явищ, які віками слугували зразками. Пишна феодальна титулатура й урочисті формули перетворювалися у витончену театральну гру. Та коли суспільство стало вимагати нового героїзму і нових подвигів, нічого не лишалося, як використати старі випробувані стилістичні формули класицизму, абстрактність яких давала змогу використовувати їх для вираження будь-якого необхідного змісту. Саме таким був класицизм періоду Великої французької революції.

Помітною новизною в мистецтві XVIII ст. була поява ідейних течій, які не мали власної стилістичної форми та й не відчували в ній якоїсь потреби. Найзначнішою серед них вважається сентименталізм, що був пов'язаний з чисто просвітницькими уявленнями про притаманні людині від природи доброту і чистоту. Сентименталізм не вимагав особливого стилістичного оформлення, тому що звертався не до зовнішнього, а до внутрішнього, не до загального, а до особистого. Проте незвичайне забарвлення, особливість проникнення в інтимний світ, тонкість емоцій, навіть здатність до осягання пропорцій і легкості фактури так або інакше пов'язані із сентименталізмом, бо створюють відчуття витонченості, близькості до природи, наповненості внутрішнім благородством. Сентименталізм, таким чином, перетворюється у доромантизм: людське ество приходить у зіткнення з суспільними і природними стихіями, з бурями і тяжкими струсами життя, передчуття яких закладене у всій культурі XVIII ст. Зіткнення особи з суспільством, з трагедіями буття, перехід ідеалу в сферу нездійсненої фантазії приводять у XIX ст. до зникнення стилю як значної історико-художньої категорії

Головним же набуtkом мистецтва XVIII ст. було народження основ художньої культури наступних століть. хоч, щоправда, у маскарадних костюмах витончених театральних форм.

Романтизм – складний, внутрішньо-суперечливий духовний рух, що виник в останній чверті XVIII ст. Найяскравіше розкриття романтизм дістав у філософії та мистецтві.

Романтики – свідки революційних подій 1798 р. найзначніших політичних і економічних зрушень кінця XVIII – початку XIX ст. Доба Про-

світництва проголосила ідеї свободи, рівності і братерства, а підготовлена нею революція виявила невідповідність їх реальним наслідкам, засвідчила кризу світоглядних орієнтацій на розум, обов'язок і честь. Результати виявилися злою карикатурою, що викликала гірке розчарування у блискучих обіцянках просвітників. Проте не слід вбачати у романтизмі відхід від вистражданих людством цінностей. Більше того, романтики успадкували від просвітників погляд на природу і людину як на єдине начало. Цінність особистості, ідеї рівності всіх людей, вимоги соціальної справедливості не тільки не заперечувалися ними, а й розвивалися через критику механістичності, однобокості поглядів просвітників.

Історичний ентузіазм і водночас неможливість реалізації ідеалу породили нерозв'язне протиріччя, яке змусило романтиків звернутися до минулого, за що й нерідко звинувачують романтизм у реакційності. Але ж звертання романтиків до демократичних, народних явищ середньовічної і ренесансної культур зумовлене їхнім інтересом до справжніх народних витоків мистецтва, до особистості, незалежної від соціальних умов.

Романтизм у мистецтві – це звернення до внутрішнього духовного світу людини, оскільки реальність не відповідає ідеалові. У зв'язку з тим, що романтики ще не усвідомлювали важливості конкретно-історичного аналізу соціальної дійсності, їм нічого не лишалося, як критикувати реалії життя з точки зору абстрактних вічних ідеалів. Звідси – і характерний духовний порив, піднесення над реальністю. Але ж цей порив і є якраз небажанням змиритися з протиріччями буття. Це, у свою чергу, призводить до культу індивідуальності, до протиставлення піднесеної особистості потворній дійсності.

Звернення до потенцій особистості, людської індивідуальності – значне досягнення мистецтва романтиків. Та оскільки реальна дійсність не дозволяла реалізуватися свободі індивідуальності, романтизм знайшов її в світі мистецтва. Культ незалежної у своєму внутрішньому світі особистості і культ мистецтва як сфери свободи обумовлюють особливості романтичного мистецтва.

Важливе місце в естетиці романтизму займає іронія. І як світоглядна позиція, і як певний художній прийом, вона є діалектичним засобом розуміння світу. На основі романтичної іронії формується настрій, притаманний і філософським, і художнім творам романтиків. Пройнявшись таким настроєм, можна з висоти оглядати речі, безкінечно підносячись над всім обумовленим, включаючи сюди і особисте мистецтво, і особисті чесноти, і геніальність. Проте спроби романтиків піднятися над прозою буднів не перетворюються у них в процес «естетизації життя», оскільки вони нерозривно пов'язані з пильною працею свідомості.

Головними авторитетами романтичної естетики і філософії були брати А. і Ф. Шлегелі, Новаліс, Шеллінг, Ф. Шлейєрмахер – мислителі так званого йєнського романтизму, історично першого і найбільш яскравого

періоду еволюції цієї течії. Романтичні ідеї набули свого розвитку в творчості Гельдерліна, Тіка, Гофмана (Німеччина), Водстворда і Колліджа (Англія), Шатобріана (Франція).

В літературі романтизм знайшов своє найширше розкриття у творчості Байрона, Гюго, Жуковського, Лермонтова, в живопису – у Жеріко, Делакруа, Рунге, в музиці – у Вебера, Шумана, Вагнера.

Незважаючи на те, що романтизм як художня течія проіснував недовго, його ідеї, принципи художнього методу так чи інакше присутні в процесах розвитку художньої культури всіх наступних етапів.

Реалізм як художній метод сформувався у 20–30-х роках XIX ст. На цей час вперше в історії людства створилася світова система економічних зв'язків, відбувалися значні демократичні процеси, сфера суспільного виробництва охопила всі аспекти дійсності, втягуючи дедалі ширші соціальні верстви населення. Відповідно розширювався і предмет дослідження мистецтва: в нього включалися і набували суспільної значущості й естетичної цінності як широкі суспільні процеси, так і тонкі нюанси людської психології, побут людей, природа, світ речей. Відбувалися глибокі зміни з головним об'єктом мистецького дослідження – людиною, а суспільні зв'язки здобули всесвітній характер. У людському духовному світі не лишилося жодного куточка, який не мав би суспільної значущості і не являв інтересу для мистецтва. Усі ці зміни покликали до життя новий тип художньої концепції світу – реалізм. Явища дійсності, як і сама людина, постали в мистецтві реалізму у всій складності і повноті, в усьому багатстві своїх естетичних властивостей, збагачених суспільною практикою.

В основі реалізму лежить принцип історизму, конкретно-історичне розуміння і зображення людських характерів. Для реалізму характерна типізація як засіб виявлення сутнісних соціальних якостей людини та обставин її формування і діяльності.

Мистецтво реалізму має у своєму доробку величезну галерею соціальних типів, відтворивши розмаїття і складнощі соціальних відносин та зв'язків суспільства в новий історичний період – епоху політичного й економічного панування капіталізму. Слід зазначити, що реалізм зародився в країнах, де капіталізм утвердився найраніше – в Англії і Франції. Родоначальниками західноєвропейського реалізму є В. Скотт і Ч. Дікенс, Ф. Стендаль і О. Бальзак. Реалізм надзвичайно сильно вплинув на суспільну свідомість своєї епохи. Він сприяв утвердженню матеріалістичного погляду на людину, сутність якого визначається як «сукупність всіх суспільних відносин».

Реалістичний тип творчості ґрунтується не на апіорних правилах і схемах, а на проникненні в закономірності соціальної дійсності (вона і є предметом мистецтва). Художник-реаліст пізнає характери і явища життя в русі, розуміє їх як результати дійсності, що розвивається. Він і мислить закономірностями цієї дійсності. Реалізм доби капіталізму складався в

умовах підвищення авторитету науки і культури в цілому. Проте науковий характер мали переважно дослідження природних об'єктів. Науковий же світогляд, що охоплює як відношення людини до природи, так і суспільні відносини самих людей, тоді ще не склався. Тому світоглядна орієнтація науки в питаннях вирішення завдань художньої творчості багато в чому зводилася до сприйняття, засвоєння і використання комплексу тих ідей і цінностей, які характеризують природно-науковий матеріалізм. Саме така естетика, зразком якої стали книга з природознавства, рівність усіх явищ життя перед оком художника, вела реалізм до натуралізму.

Соціально-історичний аналіз, що лежить в основі реалізму, дає змогу мистецтву всебічно охопити життя людини в суспільстві, зробити своїм предметом саме життя, образ життя сучасного суспільства, тобто все те багатство життєвих обставин, які так чи інакше впливають на долю людини. Сюди належать виховання і освіта, соціальні, політичні, культурні, етнічні, сімейні та всякі інші відносини і зв'язки людей між собою.

Друга половина XIX ст. ознаменувалась наростанням кризи капіталістичного суспільства і визріванням бунтівного духу пролетаріату. Тому тенденції розгортання художнього процесу характеризуються наступним розвитком мистецтва, пов'язаного як з демократичними і революційними силами, так і декадентськими, модерністськими течіями, які змінювали одна одну дуже часто. Ці процеси далися взнаки наприкінці XIX ст. лише як тенденції. Та вже на початку XX ст. художнє життя стало надзвичайно різноманітним і вкрай суперечливим, що й, власне, підтверджується складністю соціально-історичної доби, в яку ми живемо.

§ 6. Метод соціалістичного реалізму: історія і теорія

Соціалістичний реалізм–творчий метод, що склався на початку XX ст. як відображення процесів розвитку художньої культури в добу соціалістичних революцій, як вираження відповідно усвідомленої концепції світу і людини.

Історична практика створила у 1920-і роки в Росії нові умови, невідомі до цього конфлікти, драматичні колізії, а відтак і нового героя та нову аудиторію. Виникла потреба не тільки у політичному, філософському, а й художньому осмисленні процесу перемоги революції в Росії і шляхів побудови соціалістичного суспільства.

З позицій 90-х років XX ст., коли після розпаду СРСР утворилися самостійні держави, що почали виробляти свої власні концепції розвитку національної культури, необхідно осмислити художній досвід кількох десятиліть спільної для Росії, України та інших держав мистецької практики, що проходила в межах вимог методу соціалістичного реалізму

Перемога революції в Росії викликала до життя нове мистецтво, а не художній метод. Важливим уявляється час між 1917-м революційним ро-

ком і 1934-м – роком 1-го з'їзду радянських письменників, на якому прийняли термін «соціалістичний реалізм», визначили метод, його принципи і специфіку.

Перші спроби зв'язати ідеологію і партійну політику з мистецтвом, формувати ідею партійного керівництва художньою творчістю припадають на середину 1920-х років. Вирішальну роль у становленні практики партійного керівництва мистецтвом відіграла резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії у галузі художньої літератури». В ній чітко визначені основні принципи розвитку нового радянського мистецтва: «комуністична ідеологія», «широке охоплення тих чи інших явищ в усій їхній складності», «освоєння велетенського матеріалу сучасності», використання досягнень мистецтва минулого і, нарешті, відповідна змістові, «зрозуміла мільйонам» художня форма. Резолюція стала, по суті, спрямовуючим орієнтиром подальшого розвитку мистецтва, а також критерієм оцінки художнього рівня того чи іншого твору. Через рік після прийняття зазначеного документа проблема творчого методу стала об'єктом більш широких дискусій. На межі 1920–30-х років практично всі літературно-художні об'єднання заходилися розробляти проблеми творчого методу, осмислювали специфіку його застосування в мистецтві, визначали найважливіші риси і особливості.

Найбільш масовим об'єднанням 1920-х років була Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП). Раппівське розуміння проблем творчого методу сформульоване у концепції «живої людини», спрямованої проти «нежиттевого» зображення людей і подій, проти стереотипів і схематизму у літературній творчості. Вже у 20-і роки виявилася тенденція ідеалізації особи, позбавлення літературних героїв рис реальних людей з властивими їм суперечностями, негативними якостями тощо. На відміну від такої позиції відомий раппівський письменник Ю. Лебединський закликав до зображення «конкретних людей з їх складними внутрішніми процесами, внутрішніми перебудовами». Отже, митці націлювалися на вивчення життя, на пошуки художніх шляхів відтворення реалій буття.

Своєрідним зразком, що відповідав концепції «живої людини», раппівці вважали роман О. Фадєєва «Розгром», в якому автор намагався правдиво і глибоко передати зміни у психології людей, показати, через які етапи проходить формування нової людини.

Раппівська концепція «живої людини», що мала відбивати риси нового творчого методу, далеко не повністю відповідала запитам часу і не була позбавлена помилок. Головна з них – зв'язування нового методу з творчістю письменників пролетарського походження. Лише в окремих випадках дозволялося залучати до лав нових радянських митців так званих попутників. Спираючись на таку установку, раппівські журнали нищівно критикували всіх, хто не підпадав за соціальним походженням під титул

«пролетарський». Серед них опинилися М. Горький, С. Єсенін, В. Маяковський, О. Толстой, Л. Леонов та інші.

Беручи до уваги ідею соціального походження митця, раппівці ототожнювали художню творчість з суб'єктивною класовою «психологією» і зводили світогляд митця до середньої класової «психоідеології». Так, відповідаючи у 1932 р. на питання, чому в історії мистецтва так довго живе творчість І.С. Тургенєва і Л.М. Толстого, представник РАППу В. Єрмилов сказав: тому, що вони послідовно служили інтересам свого класу.

Такою ж спрощеною, вульгаризованою була позиція раппівців щодо зведення всієї історії мистецтва до двох тенденцій – реалістичної і романтичної. При цьому реалізмові, що ґрунтується на пізнанні життя, раппівці протиставляли романтизм, який інтерпретували як «вигадування героїчної особистості», спотворення дійсності. У боротьбі проти псевдоромантики раппівці взагалі відмовилися від романтичного начала в мистецтві.

Позиція РАППу привела до вульгаризації природи художньої творчості, до механістичного ототожнювання філософського і мистецького методів. Це засвідчують їх гасла: «За діалектико-матеріалістичний метод в мистецтві» або «За організацію психіки і свідомості у бік кінцевих завдань пролетаріату». Подібне вирішення окремих проблем творчого методу підтримували у 1920-і роки члени літературного об'єднання «Перевал», провідний теоретик якого О. Воронський зв'язував розвиток радянської літератури з гуманістичними принципами творчості М. Горького.

Найактивніше члени «Перевалу» працювали в період з 1926-1936 рр., а після 1936 р. життя більшості з них внаслідок сталінських репресій закінчилося трагічно. Для перевалівців властива романтизація революції, намагання передати її пафос і емоційність. Вони щиро переконані, що «революція це новий Ренесанс», це «інтенсивний духовний рух». Перевалівці наголошували на ролі і значенні колективу, життя якого складне і суперечливе. Щодо окремої людини, особливо ж якщо йдеться про робітника, то її життя просте і невибагливе. Робітник взагалі не здатний на складні психологічні переживання. Отже, письменник повинен «працювати на колектив».

Позиція перевалівців формувалася в гострій полеміці з членами літературного об'єднання «Літфронт». Один з теоретиків цієї групи В. Фріче так пояснював концепцію творчого методу літфронтівців: «Передати, дати відчутти фарбами, лініями це вогняне, могутнє, повне трагізму й радості, повне впертості й оп'яніння спрямування – ось те завдання, яке, здавалося б, зараз стоїть перед митцями, які бажають будувати пролетарське мистецтво наших днів». Основою твору мусить бути не людина, не її характер, вважали літфронтівці, а «будівництво»: на місці індивідуального героя у пролетарському мистецтві має стояти клас-будівник.

По-своєму інтерпретуючи характер класовості в мистецтві, літфронтівці вели боротьбу проти прихильників концепції «живої людини», спрощували, вульгаризували характер відображення дійсності новим мистецтвом. Такою ж однобокою була концепція людини й у прихильників об'єднання «Ліф» («Лівий фронт»). Нову людину вони уявляли як особу «раціональну», як «стандартизованого активіста». Людина, на думку лівфронтівців, важлива не сама по собі, а як «функція справи». Отже, і завдання літератури полягає в тому, щоб «давати не людей, а їхню справу, цікавитися не людьми, а справами». Думка М. Горького про те, що «людина – це звучить гордо», розцінювалася як псевдоромантизм.

Так, у літературній критиці кінця 1920– початку 1930-х років виявилося звуження гуманістичних критеріїв художньої творчості. Пошук подальшої долі розвитку соціалістичного мистецтва був і у теоретичному, і в практичному відношеннях складним процесом. Нове народжувалося у боротьбі зі старим, руйнувалися принципи спадковості в художній практиці, адже мистецтво минулого не вкладалося у виміри пролетарської класовості і соціальності. Слід врахувати і те, що у зазначений період марксизм-ленінізм ще не використовувався повною мірою як методологічна основа осмислення проблем мистецтва взагалі і проблем творчого методу зокрема. При всіх перебільшеннях, «перегинаннях», а нерідко й наївності теоретичні пошуки зазначеного періоду були виявом безпосередніх, щирих переконань людей, які щойно починали осмислювати нове мистецтво нової соціалістичної доби.

Початок ідеологізації, політизації мистецтва пов'язаний з 1930-и роками, з практичним втіленням у життя ідеї партійного керівництва. Негативну роль щодо вироблення теоретичної концепції соціалістичного мистецтва відіграли у ці роки М.І. Бухарін і А.В. Луначарський.

Захищаючи «культурний стиль» нової епохи, М. Бухарін демонстрував відверту прямолінійність, декларативність, підміну науково-теоретичного аналізу політичними гаслами. Так, оцінюючи внесок В. Леніна і теорії ленінізму у здійснення культурної революції, М. Бухарін оптимістично обіцяв: «...Ми створюємо і створимо таку цивілізацію, перед якою капіталістична цивілізація буде виглядати так, як виглядає «собачий вальс» перед «Героїчними симфоніями» Бетховена».

Трагічна доля М. Бухаріна – репресованого і розстріляного в 1938 р. – привела до того, що його філософську й естетико-мистецтвознавчу спадщину лише сьогодні починають вивчати, аналізувати, оцінювати. Та цілком очевидно одне: саме він, М. Бухарін, насаджував у 1930-і роки ту жорстку, категоричну, прямолінійну форму оцінок мистецтва, творчості конкретних митців, яка пізніше закріпилась у практиці партійного керівництва мистецтвом і привела до таких трагічних явищ, як сталінські репресії у середовищі художньої інтелігенції, як критика А. Ждановим твор-

чості А. Ахматової і М. Зощенка або кампанія цькування Б. Пастернака, санкціонована М.С. Хрущовим.

Досить суперечливою була позиція А.В. Луначарського. Широко освічена людина, він і у філософії, і в літературній критиці, й в естетиці був постаттю неординарною. Значну увагу приділяв проблемам теорії й історії світової культури і мистецтва, був автором популярних тоді п'єс «Фауст і місто» (1918), «Олівер Кромвель» (1920), «Звільнений Дон-Кіхот» (1922) та ін. Як перший після революції нарком освіти, багато зробив для пропаганди культури, розвитку шкіл, популяризації вітчизняної і європейської класики, намагався встановити активні творчі зв'язки з художньою інтелігенцією Європи. Водночас саме А. Луначарський гостро критикував творчу поліфонічність 1920-х років, активно виступав за послідовну ідеологізацію художньої творчості. Надрукована у 1932 р. його стаття «Ленін і літературознавство» збіглася з постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», на основі якої було ліквідовано численні літературно-художні об'єднання і створено єдину Спілку радянських письменників.

Складні і суперечливі процеси почалися в радянському мистецтві вже з середини 20-х років. Значна частина митців, зітхнувшись з нерозумінням їхніх творчих пошуків і політичною протидією, змушена була залишити країну. Інші митці, не маючи змоги оприлюднювати свої твори, переживали стан моральної смерті. У 30-і роки складні художні твори, які вимагали аналізу й осмислення, ставали об'єктом осудження, безтактної і грубої критики. Досить хоча б згадати фейлетон Д. Бедного «Філософ», написаний з приводу фільму О.П. Довженка «Земля», нищівну критику і закриття Камерного театру Таїрова, колектив якого здійснив першу постановку п'єси В. Вишневського «Оптимістична трагедія», трагічні самогубства С. Єсеніна, В. Маяковського, М. Хвильового.

Хвиля тяжких репресій в Україні торкнулась, по суті, усіх сфер національної художньої культури. Трагічна доля Миколи Зерова, який очолював групу київських «неокласиків», засудження за «буржуазний націоналізм» М. Бойчука, М. Куліша, Л. Курбаса, проголошення ворогом соціалістичного мистецтва «ВАПЛІТЕ» (Вільна академія пролетарської літератури), яку очолював М. Хвильовий, десятиліття заборони творчості видатного українського письменника В. Винниченка. Це лише окремі статі з величезного списку тих, які згодом діставали смертельний вирок в страшному сталінському ярлику «ворог народу».

Термін «соціалістичний реалізм» з'явився в 1932 р. Його появі передували теоретичні дискусії, в межах яких теоретики і практики мистецтва намагалися знайти поняття, найбільш адекватне новій «ролі і якості мистецтва доби соціалізму». А. Луначарський, наприклад, вважав, що складається мистецтво «соціального реалізму», О. Толстой наполягав на понятті «монументальний реалізм», В. Маяковський – «тенденційний»,

М. Хвильовий вводив термін «революційний романтизм», а В. Поліщук – «конструктивний динамізм». Тоді ж у літературі зустрічалися й поняття «революційний реалізм», «романтичний реалізм», «діалектичний реалізм» тощо.

Усі ці визначення певною мірою відбивали реальні особливості, що вже склалися у радянському мистецтві. Проте жодне з них не закріпилося в літературній критиці чи естетиці, а лише підводило до терміна, який виник і прижився – «соціалістичний реалізм».

Мистецтво соціалістичного реалізму пройшло піввікову історію і мало значний вплив на долю світової культури. Революційна Росія відкрила простір для творчих пошуків, для розвитку нового мистецтва. Більшість російських митців гаряче вітали революцію і намагалися дати яскраве художнє втілення тих змін, які вона принесла М. Горький. О. Серафимович, О. Блок. В. Брюсов. С. Сергєєв-Ценський, В. Вересаєв та багато інших письменників органічно пов'язали свою долю з революцією.

Особливого значення у перші післяреволюційні роки набули агітаційно-пропагандистські жанри, зокрема плакат, художньо оформлені свята, монументальне мистецтво. 1920-і роки пов'язані з появою і подальшим широким суспільним визнанням таких творів, як «Більшовик» Б. Кустодієва. «У голубому просторі» О. Рилова. «150.000.000» В. Маяковського, «Росія, кров'ю вмита» А. Веселого та ін. У ці роки формувалася одна з важливих особливостей – гостре відчуття єдності реальних історичних подій і позиції митця, його небайдужість. Митці поступово набували тієї творчої сили, яка допомагала їм здійснювати процес, що його видатний кінодокументаліст Дзига Вертов назвав «комуністичною розшифровкою світу».

Трагічний злам у процесі формування мистецтва соціалістичної доби настав у 1930-і роки. То був період усіляких спроб зміцнити політичне, соціальне й економічне становище СРСР, період зведення перших величезних новобудов (Дніпрогес, Кузбас, Комсомольськ-на-Амурі), подвигу челюскінців, славетного перельоту Валерія Чкалова і його колег. Радянські митці у ці роки, охоплені загальним ентузіазмом, намагалися бути поруч з сучасником – реальним героєм. Так, наприклад, Ілля Сельвінський був у складі експедиції на «Челюскіні», Микола Островський – на будівництві залізниці у Боярці. «Гаряче повітря заводів» дало змогу Федорові Гладкову підняти до високого символічного звучання поняття «цемент», визначивши ним робітничий клас країни. Аркадій Первенцев пройшов шляхами Кочубея і досяг максимальної правдивості в художньому відтворенні життя легендарного героя громадянської війни, а Михайло Кольцов став повпредом радянської журналістики на фронтах борців за республіканську Іспанію.

У той же час мистецтво 1930-х років не можна розглядати поза процесом подальшого зміцнення адміністративно-командної системи, утвер-

дженням культу особи Сталіна, що супроводжувалося репресіями, організаціями кампаній проти творчості талановитих майстрів мистецтв, забороною низки художніх напрямів, які склалися у 1920-і роки. Не можна не враховувати і того, що соціально-політичний клімат в країні деформував у ці роки світосприймання й у тих митців, які репресіям і гонінню безпосередньо не піддавалися

Подальший розвиток соціалістичного мистецтва пов'язаний передусім з відображенням конкретних історичних подій, адже у 1940–60-і роки основне завдання мистецтва полягало в копіюванні так званих типових явищ і подій реальної дійсності. Як наслідок цього – мистецтво йшло за конкретними подіями: Великою Вітчизняною війною, післявоєнним будівництвом, освоєнням цілинних земель, космосу і т. ін. На фоні значних загальних тем у те чи інше десятиліття робилися наголоси на певних проблемах. Так, розробка військово-патріотичної теми трансформувалася від відбиття у творах героїки народного подвигу, ненависті до фашизму, до глибокого морально-психологічного аналізу початку війни, трагічних доль конкретних військових діячів, проблем партизанського руху, окупованих територій тощо. Ця тема охоплює, по суті, п'ятдесят років розвитку радянського мистецтва, і формувалась від часів пісні «Вставай, страна огромная» до часу написання творів, що з'явилися вже у 1990-і роки.

З 1960-х років мистецтво соціалістичного реалізму наголошує на ідейних і моральних шуканнях особи, намагається розв'язати протиріччя між ідеалом і реальністю, а у естетичній теорії загострюються дискусії щодо проблем героя, завдань мистецтва, необхідності оновлення, динамізації методу соціалістичного реалізму.

Водночас саме ті роки можуть розглядатися сьогодні як яскравий приклад суперечностей між критикою культу особи Сталіна, проголошенням свободи творчості і забороною конкретних напрямів у мистецтві, волюнтаристськими оцінками М. Хрущовим тих чи інших творів, автори яких пізніше практично позбавлялися можливості працювати. Саме Хрущов «благословив» у 1963 р. кампанію критики абстракціонізму, а також творчості Б. Пастернака, М. Дудінцева, І. Кавалерідзе та багатьох інших. Глибокий аналіз протиріч тієї доби дав відомий дослідник Дьєрдь Лукач, який справедливо підкреслив, що і за «часів Хрущова» література та мистецтво «приспосовували» художні образи, героїв творів до вирішення «поставлених практичних завдань».

У 1985–1990 рр. проблеми методології соціалістичного реалізму стали об'єктом гострих дискусій. Різка критика соціалістичного реалізму спиралася на такі аргументи: публіцистичність визначення методу, нездатність охопити всю жанрову специфіку конкретних видів мистецтва, перетворення соціалістичного реалізму в єдиний творчий метод соціалістичного мистецтва збіднює, звужує творчі пошуки митців, створює щось на зразок «вузького коридору» який ізолює митця від всього багатства на-

вколишньої дійсності, соціалістичний реалізм – це система контролю над мистецтвом, «свідectво про ідеологічну благонадійність» митця.

Розпад СРСР привів до утворення самостійних держав, в межах яких розвиток мистецтва вже відбуватиметься відповідно до національних традицій, соціально-політичних умов, специфіки «соціального замовлення» держави митцям. Отже, історія мистецтва соціалістичного реалізму має чіткі хронологічні межі: 1934–1990 рр., вона має також теоретичне обґрунтування і мистецьку практику, має своє місце в складних процесах розвитку художньої культури ХХ ст.

Література:

13. Белая Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов. – М., 1989.
14. Боров Ю.Б. Художественные эпохи и направления в искусстве прошлого // Эстетика. – М., 1988.
15. Гачев Г. Жизнь художественного сознания. – М., 1972.
16. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т.2. Развитие идеала и особенные формы прекрасного в искусстве. – М., 1969.
17. Історія української літератури ХХ ст. Розділи: Художній процес: 20-30-ті роки; Літературознавство і критика: 1917-1940. – К., 1994.
18. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.

ТЕМА 9. ЕСТЕТИКА ХХ СТ.: МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

Анотація теми:

Вплив науково-технічного прогресу на розвиток мистецтва. Виникнення і розвиток нових видів мистецтва. Філософія і мистецтво. Доля класичної спадщини в умовах нових процесів в художній культурі ХХ ст.

Художня культура в умовах специфічних соціально-політичних процесів. Мистецтво „Срібного віку”. Російський та український авангард. Реалістична тенденція: органічний зв'язок із класичною спадщиною. Специфіка і класика соціалістичного реалізму.

Тенденція до абсолютизації ролі форми в створенні художнього твору, свідоме експериментування з художньою формою в футуризмі, кубізмі та абстракціонізмі. Експресіонізм як мистецтво вираження внутрішнього світу людини. Творчий внесок експресіоністів в художню культуру ХХ ст.

Сюрреалізм як "надреалістичне" мистецтво. Історія становлення сюрреалізму. Сучасний сюрреалізм.

Філософсько-світоглядне підґрунтя постмодернізму. Постмодерністська філософія мови, поетика тощо. Соціологічні та філософсько-психологічні аспекти постмодернізму у працях Ж. Лакана, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза, М. Фуко, Р. Рорті, Ф. де Сосюра та ін.

§ 1. Абсолютизація формально-технічних пошуків у мистецтві ХХ ст.

Розгляд у попередніх розділах історичних закономірностей розвитку мистецтва ХІХ і попередніх століть переконливо свідчить про панівне становище реалізму в історії художньої культури. Що ж до ХХ ст., то тут картина дещо змінилася. Хоча реалізм і залишився провідним творчим методом, проте значні зусилля митців віддаються або формально-технічним пошукам, або дослідженню суб'єктивно-замкненого світу людини. Зазначені тенденції знайшли вияв у запереченні об'єктивних джерел художнього образу, у штучно ускладненій формі, в символіці слова, кольору, звука, позбавлених загальнолюдського змісту, врешті-решт – у руйнуванні традиційної гармонії мистецтва.

Серед нереалістичних художніх напрямів, які склалися на початку ХХ ст. і мали значний вплив на подальший розвиток мистецтва, слід назвати передусім фовізм, футуризм, кубізм, кубофутуризм. Ці напрями представлені у живописі, скульптурі, поезії, музиці більшості країн Європи, в Росії та в Україні.

У мистецькому житті Європи період кінця XIX – початку XX ст. позначений надзвичайною динамікою, стрімкою зміною поколінь митців, стилів, напрямів. З'являються численні групи й мистецькі об'єднання, кожне з яких проголошує свою творчу концепцію. Утвердження нових принципів у мистецтві набуває «маніфестного» характеру. Безперечно, що на формування авангардистського руху в мистецтві XX ст. вплинули як науково-технічна революція, яка закладала у свідомість інтелігенції поняття динаміки, руху, нових ритмів, так і філософські ідеї Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда та інших всесвітньо відомих мислителів.

У складному, суперечливому перебігу художніх подій того часу все ж таки можна було знайти своєрідність розмежування між мистецтвом XIX і XX ст. «Осінній Салон» 1905 р. в Парижі, на якому виставив свої роботи Анрі Матісс. Картини А. Матісса – не лише виклик сталим традиціям французького живопису, а й заперечення імпресіонізму, намагання повернутися до яскравих фарб, малюнка, декоративності. З одного боку, А. Матісса починають називати фовістом, тобто диким митцем, з іншого ж – визнають як борця за нове мистецтво. А. Матісс, П. Пікассо, А. Дерен, О. Фрієз наповнюють свої картини різким «матеріально відчутним» світлом, починають вивчати мистецтво «варварів» – полінезійців, суданців, дагомейців, аналізують творчу спадщину Поля Гогена, який з таким захопленням ставився до мистецтва примітиву.

З 1906 р. активізувалися творчі зв'язки між митцями Франції і Росії, які дали змогу порівняти художні школи, творчі манери, розуміння новаторства у мистецтві. Цьому сприяла влаштована Дягилевим восени 1906 р. масштабна виставка російського живопису, на якій виставлялись роботи 53 майстрів. Поруч з іконами XVIII – XIX ст., картинами Реріха, Врубеля і Сомова демонструвалося й авангардне мистецтво – «пластичні експерименти» М. Ларіонова і Н. Гончарової. На той час вже можна було говорити про специфічний шлях російського авангарду. Це підтверджують і виставки 1906–1914 рр. у Москві та Києві: виставка 1908 р. «Ланка» експонувала роботи О. Богомазова, Д. Бурлюка, М. Ларіонова, О. Екстер.

Фовізм А. Матісса був лише першим поштовхом щодо розвитку нереалістичного мистецтва XX ст. З 1909 р. можливості живописного простору почали активно досліджувати французькі митці Пабло Пікассо і Жорж Брак. Паралельно з ними в Італії розроблялася концепція футуризму (від лат. future – майбутнє).

П. Пікассо і Ж. Брак сміливо полемізують з А. Матіссом щодо ефективності колористичного «вибуху» фовістів і зосереджують увагу на пластичних композиціях, обмежуючи палітру двома – трьома кольорами, переважно чорним, сірим, коричневим. Згодом, у 1911–1913 рр., вони підсумують свої пошуки, проголосивши основні принципи кубізму (від фр. cube – куб). До П. Пікассо і Ж. Брака приєдналися Ф. Леже, М. Дюшан, Ле Фокон'є та ін., тобто ті, хто вважав доцільним відображення дій-

сності за допомогою геометричних пропорцій, хто намагався переосмислити «пластичний світ», хто заперечував «фігуративність» живопису або натуралізм. В основі кубізму лежало бажання художників реалізувати ідею геометризованого зображення дійсності. На становлення цієї ідеї значний вплив мали наукові відкриття кінця XIX – початку XX ст.

§ 2. Абстракціонізм

Абстракціонізм (від лат. abstractio – відокремлення) вперше заявив себе в образотворчому мистецтві. Пізніше він поширився майже на всі види мистецтва. Засновником абстракціонізму вважається російський художник Василь Кандинський (1866–1944). У 1913 р. всередині абстрактного мистецтва виникла самостійна течія – супрематизм (від лат. superplus – вищий, зверхній), пов'язаний з ім'ям вже згаданого К. Малевича.

Активну участь у формуванні абстракціонізму як напряму брали М. Ларіонов, Р. Делоне, М. Сейфом та голландські художники групи «Стиль». Значний внесок у розвиток теорії і практики абстракціонізму вніс ідеолог групи «Стиль» П. Мондріан, мистецтво якого склалося під впливом іdealізму і теософії. Більшість представників абстракціонізму тяжіла до крайнього суб'єктивізму, ба навіть релігійного містицизму. Тому абстракціонізм певним чином підтримувався релігійними колами.

Ідеологічні, політичні мотиви значною мірою впливали на оцінку мистецтвознавцями Заходу творчості «батька абстракціонізму» В. Кандинського. Факти біографії Кандинського – росіянина, колишнього студента-юриста Московського університету, стажиста у майстерні видатного пейзажиста А. Куїнджі, а після революції – ультралівого художника, який прагнув заснувати нове, революційне мистецтво на іdealістично-релігійних засадах, але не знайшов підтримки і згодом емігрував, – активно обігрують в численних мистецтвознавчих працях, присвячених абстракціонізму.

Що ж до теоретичних положень абстракціонізму, то відсутнього впливу він тут зазнав від вже розглянутої нами філософсько-естетичної теорії інтуїтивізму. І справді, переконливе розкриття його знаходимо в тезах А. Бергсона про художню творчість як самовиявлення митця, про художника як творця нічим не зумовленої реальності – мистецтва. Відвертий суб'єктивізм бергсонівських ідей був і залишився надзвичайно близьким формалістичним пошукам у мистецтві.

Відрив абстрактного мистецтва від національних традицій привів до заперечення пізнавальної і виховної функцій мистецтва, його соціальної спрямованості. У грудні 1911 р. в доповіді на Всеросійському з'їзді художників В. Кандинський не лише заперечував зв'язок мистецтва з життям, а й назвав соціальний зміст у мистецтві «отруєним хлібом». Замість «соціальності» він закликав зробити предметом мистецтва «психічну реаль-

ність». Цю тенденцію втілювала своєю діяльністю група «Абстракція – творчість», яка виникла у 1929–1930 рр. в Парижі під керівництвом М. Сейфора. На сторінках журналу «Коло і квадрат» – теоретичного органу французьких абстракціоністів – абстрактність, безпредметність мистецтва абсолютизувалася. Більш того, М. Сейфор наполягав на створенні нового мистецтва – без функцій, без кордонів, без батьківщини. Твори абстракціоністів ніяк не пов'язувалися з дійсністю, являли собою нагромадження кольорових плям, геометричних фігур. К. Малевич, наприклад, взагалі намагався звести живопис до двох кольорів – чорного і білого, малюючи чорні квадрати на білому тлі; пізніше він експериментував з одним лише білим кольором – малюванням білого на білому художник відстоював думку про «чисте почуття». Чимало теоретизувань залишили засновники й адепти нереалістичного мистецтва, та їм так і не вдалося пояснити, чому глядач повинен у нагромадженні безпредметних зображень бачити «свою мрію», «метаморфозу себе самого», «звільнитися від форм природи» і т. ін.

В основі абстракціонізму лежить відрив мистецтва від об'єктивної дійсності. Поняття «абстракція» представники цього напрямку вживали не в розумінні поглибленого всебічного пізнання об'єктивної реальності через узагальнення, а в плані повного відриву від об'єкта. Замість об'єктивної дійсності абстракціоністи ввели суб'єктивний світ однієї людини – художника. Вони абсолютизували світ власних переживань та емоцій – своє «Я».

В. Кандинський наголошував на необхідності свідомого відриву мистецтва від дійсності і його протиставленні інтелектові та почуттям. Наголос на емоційно-чуттєвій природі мистецтва поступово привів абстракціонізм до заперечення мистецтва як засобу пізнання дійсності. У теоретичній праці В. Кандинського «Про духовне в мистецтві» завдання творчості визначаються як уміння художника «психічною силою» фарби викликати «душевні вібрації». К. Малевич у трактаті «Від Сезана до супрематизму» скаржився, що від художників вимагають, аби «мистецтво було зрозумілим». На його ж думку, було б краще, якби глядачі «пристосували свої голови для розуміння» формалістичних творів. І далі: той, «хто відчуває живопис, менше бачить предмет», а людина, яка «бачить предмет», вже неспроможна «відчувати живопис».

Абсолютизуючи світ своїх переживань, В. Кандинський вбачав долю людини у самотності, а отже, вона може звертатися лише до самої себе. Світ внутрішніх суб'єктивних переживань митець втілює у «духовну сутність» трикутників, квадратів, циліндрів, у складну символіку кольорів.

В. Кандинський намагається пояснити кожен колір. Так, «білий колір діє на нашу психіку як велике мовчання, яке для нас є абсолютним», а «зелений колір схожий на товсту, дуже здорову нерухому корову». Жовтий колір у В. Кандинського асоціюється з «духовним теплом», а сірий –

«безнадійно нерухомий». Зазначимо, що символіка кольорів не має загальнолюдського значення. Наприклад, у Європі символ смерті – чорний колір, а в багатьох країнах Сходу – білий. Символічне тлумачення зеленого кольору як надії, червоного – як напруження, тривоги, блакитного – як волі або ніжності має, як правило, умовний характер і вузькі регіональні межі.

§ 3. Експресіонізм та сюрреалізм

Перші паростки експресіонізму (від фр. expression – враження) можна виявити в художніх експериментах митців Росії і Західної Європи початку ХХ ст. Майбутні експресіоністи об'єднувалися навколо впливових художніх журналів у своєрідні товариства. Так з'явилися перші об'єднання «Міст» (Е. Хеккель, Е. Кірхнер, М. Пехштейн), «Синій вершник» (В. Кандинський, Ф. Марк, А. Макке), «Штурм» (О. Кокошка).

У перші роки свого розвитку експресіонізм існував як форма індивідуального протесту проти капіталістичної дійсності, жорстокості, зла. Початок першої світової війни привніс у творчість експресіоністів теми протесту проти війни, приреченості людини, смерті. Не аналізуючи соціально-політичної природи війни, вони засуджували її як вбивство людини людиною. Ця властивість раннього експресіонізму приваблювала тоді німецьких письменників А. Зегерс, К. Манна, Б. Брехта, С. Цвейга, які саме у межах цього напрямку починали свій творчий шлях. Однак пізніше деякі з них відійшли від експресіонізму, який не міг задовольнити їх насамперед тому, що такі митці, як, наприклад, Зегерс і Брехт, вже на початку творчого шляху прагнули до глибокого аналізу соціальних суперечностей свого часу. Орієнтація ж експресіонізму на протест заради протесту, на релігійно-містичні мотиви, на свідоме відокремлення людини від зовнішнього світу не могла задовольнити соціально зрілих митців. Суперечливість світоглядних засад експресіонізму гостро виявилася згодом. У фашистській Німеччині було заборонено чимало творів експресіоністів. Деякі з представників цього напрямку, не визнаючи форм активної політичної боротьби, покінчили життя самогубством. Водночас частина експресіоністів активно співробітничала з фашистами.

Експресіонізм шукав філософське обґрунтування і в історії філософії (А. Шопенгауер, Ф. Шеллінг), і в популярних течіях початку ХХ ст. (А. Бергсон, З. Фрейд). Зв'язок між експресіонізмом і психоаналізом найбільш повно виявився у розвитку експресіоністської групи «Буря». Вона видавала журнал під тією самою назвою, на сторінках якого чільне місце займали праці теоретиків суб'єктивного ідеалізму, прихильників ідей Фрейда. Так, у журналі «Буря» друкувалася «сексуально-патологічна драма» О. Кокошки «Вбивця – надія жінок», де явища дійсності перепліталися з маячною, страшною фантастикою. Кокошка намагався доводити,

що митець «повинен забувати всі закони» і керуватися лише бажаннями власної душі.

Теорія позасвідомих інстинктів вплинула і на творчу долю відомого німецького поета-експресіоніста Г. Бенна. Прихильник філософій Ніцше і Фрейда Бенн був переконаний, що зрозуміти людину допомагає не її свідомо, інтелектуальна, перетворювальна діяльність, а заглиблення у світ позасвідомих інстинктів і бажань. Як і всі експресіоністи, він постійно наголошував на пануванні позасвідомого, темного у людській природі.

Сьогодні складна і суперечлива творчість Г. Бенна, який помер у 1956 р., широко популяризується у середовищі західної інтелігенції, молоді. Відзначається нігілізм цього відомого представника німецького експресіонізму, властива певним періодам його творчості філософія песимізму, приреченості людства, естетизації смерті тощо.

Більшість образів Бенна тяжіє до ідей «колективного позасвідомого», до міфу, поетизації давнини. Вважаючи «рівні нервової системи, що відповідають інстинктам, значно старішими, ніж ті, що породжують думки», Бенн доходить висновку, ніби шлях розвитку людства – хибний і воно приречене на смерть. Виходячи з цього, Бенн співає пристрасну оду інстинктові і на противагу йому оголошує „розум помилковим шляхом”.

Сюрреалізм (від фр. *surrealisme* – надреалізм) існує вже понад піввіку і сьогодні належить до популярних та впливових течій. Теоретична програма сюрреалізму формувалася при безпосередній участі З. Фрейда. Відомі листування Фрейда з А. Бретоном – фактичним засновником цього напрямку мистецтва, зустріч Фрейда з С. Далі – найбільш визначним практиком сюрреалізму. Сьогодні сюрреалістичні пошуки можна виявити практично у всіх видах мистецтва.

Не буде перебільшенням сказати, що сюрреалізм – це також своєрідна художня ілюстрація психоаналізу. Сюрреалісти повністю підтримали думку Фрейда про невичерпність позасвідомого, його активний вплив на життя кожної людини. Бретон розглядає творчість як стан «позасвідомих спонтанних процесів». Процес творчості для нього, – процес загадковий і не підлягає логічному осмисленню. Тому справжній художник працює лише асоціативним, алогічним методом, спирається на власні сновидіння.

Сюрреалісти, абсолютизуючи сновидіння, що начебто шокують своєю сміливістю, таємничістю, ефектом алогічного і позачергового, намагаються довести загальнолюдський характер мистецтва, побудованого за методом образної інтерпретації сну. Розповіді про власні сни стають для сюрреалістів своєрідною творчою лабораторією. Образи живописних, літературних, кінематографічних, театральних сюрреалістичних творів запозичені практично з єдиного джерела – сновидінь.

Уже перші експерименти сюрреалістів були названі окремими критиками «божевільними аномаліями». Проте це не зупинило сюрреалістів.

І поступово, при активній підтримці буржуазних теоретиків, сюрреалізм став одним з провідних напрямів західної культури.

Спотворені істоти, породжені хворобливою фантазією, символи, зрозумілі лише їх творцям, – такі образи і теми творів М. Ернста, Г. Арпа, С. Далі, Х. Міро, П. Руа, Е. Іонеско, С. Беккета, М. Циммермана та багатьох інших. Зазначимо, що сюрреалістичні твори ніколи не мають оптимістичного змісту. Їх загальна тема – приреченість людини. Головні психологічні мотиви сюрреалізму – пригніченість, чекання смерті, руйнування всього, що оточує людину. Цікаво, що більшість сюрреалістів свідомо ігнорують часові ознаки своїх творів. Досить часто в їхніх творах зустрічається такий символ як «мертвий годинник», нездатний показувати час. Таким чином, прибічники цієї течії ніби намагаються довести загальнолюдськість свого мистецтва, його філософії, що властива, як вони прагнуть показати, всім – незалежно від часу або умов суспільного розвитку.

Зазначивши вплив теорії психоаналізу на сюрреалізм, простежимо за етапами формування цього напрямку. Сюрреалізм відокремився від дадаїзму, твори якого були своєрідною спробою художників і поетів «жити й творити, керуючись дитячою психологією». Виник дадаїзм у 1916–1918 рр. в Швейцарії, Німеччині, Франції. Ця течія склалася як позанаціональне об'єднання молодих митців, переконаних, що можна створити «утопічне, міжкласове товариство експлуатованих», яке за допомогою мистецтва звільнить світ: те, що зіпсувала політика, виправить мистецтво.

Мине час, і колишні дадаїсти Д. де Кіріко, К. Карра та інші будуть говорити про дадаїзм та його пізнішу трансформацію у сюрреалізм як про «божевілля 1914 року». Аналізуючи морально-психологічний стан молодих митців того періоду, можна констатувати, що, не приєднавшись до прогресивного мистецтва, налякані зростанням революційної боротьби народних мас, модерністи все ж не приймають агресивних ідеалістичних ідей. Виникає мрія про надкласову позицію, про «всесильне» мистецтво, яке допоможе розв'язати всі складні життєві ситуації.

Першу світову війну ці митці сприйняли як переконливу демонстрацію божевілля, породженого інтелектом, як «божевілля і звірячу виставу». Перебуваючи у полоні поверхового, примітивного підходу до аналізу причинно-наслідкових зв'язків, вони винуватцем усього, що відбувалося, проголошують розум і шукають порятунку в «анти-розумі». За образним висловом німецького мистецтвознавця Й. Шварца, починається повстання проти раціональності й інтелекту. Це своєрідне «повстання» і стало поштовхом до відокремлення сюрреалістів від дадаїстів. Якщо дадаїсти виступали «проти всього і всіх», то сюрреалісти звузили поняття «все», «всі» до понять «раціональне», «розум», «інтелект».

Починаючи з 1921 р. більшість французьких дадаїстів перейшли на позиції сюрреалізму. Його теоретиком і «духовним» батьком став А. Бретон. До групи Бретона входили М. Рей, М. Ернст, Ж. Барон, І. Тангі,

Ж. Превєр. До цієї ж групи, що рік від року збільшувалася, хоч і не мала глибоких внутрішніх зв'язків та справжньої творчої єдності, належали «Чарівник з Бельгії» – Р. Маґрітт і каталонець С. Далі. Ці два художники згодом стали всесвітньовідомими, і саме їхній творчості сюрреалізм багато в чому завдячує своєю популярністю.

Товариство сюрреалістів організаційно утвердилося між 1921 і 1924 рр. В цей час визначилася політична орієнтація сюрреалізму та його естетична програма. Щодо політичної платформи сюрреалістів, то А. Бретон постійно тяжів до троцькізму. В 1925 р. він ознайомився з брошурою Троцького про Леніна. Вона справила на Бретона велике враження і сприяла так званій політизації сюрреалізму. В 1927 р. Бретон і частина його прихильників стали членами Комуністичної партії Франції. Цей крок викликав протести інших сюрреалістів, зокрема Арто і Супо, які категорично заперечували процес політизації сюрреалізму.

Зв'язки Бретона з Троцьким тривали до кінця 1930-х років. У 1928 р. вони разом написали маніфєст «За незалежне революційне мистецтво», який містив заклик до «анархістської свободи» мистецтва і творчості. В теорії сюрреалізму цей заклик пізніше втілювався в проголошення «принципу вседозволеності». Йшлося не лише про свободу вибору тем чи художніх засобів творчості. «Вседозволеність» передбачала насамперед відсутність відповідальності за політичну спрямованість творів і означала руйнування будь-яких моральних норм у мистецтві.

Складні політичні хитання сюрреалізму, анархістське бунтарство, яке дехто з молоді сприймав як революційність, формальна антибуржуазність, за якою часто стояло лише бажання вразити уяву буржуа, породжували складні, трагічні колізії у долі окремих митців, що далеко не одразу збагнули і критично оцінили псевдо революційність сюрреалізму. Типовою щодо цього є доля видатного французького поета П. Елюара.

Якщо політична платформа сюрреалістів, позначена певними трансформаціями, може породжувати неоднозначні оцінки, то естетична програма сюрреалізму завжди, по суті, однозначно і повністю розвивалася в межах психоаналізу З. Фрейда. Процес формування та зміцнення зв'язків психоаналізу і сюрреалізму завершився в 1938 р., коли Далі відвідав Фрейда в еміґрації у Лондоні. Позитивна оцінка Фрейдом Далі як людини і художника, підтримка ним творчості інших сюрреалістів дає можливість говорити не тільки про використання сюрреалістами теорії Фрейда, а й про своєрідне благословення сюрреалізму засновником психоаналізу.

Зв'язок психоаналізу з сюрреалізмом, його теоретичний вплив на розуміння творчого процесу згодом трансформувалися у численні мистецтвознавчі програми і декларації, які іноді нагадують словесну еквілібристику. Незалежно від виду мистецтва (сюрреалізм послідовно розвивався у живописі, літературі, театрі, кіно) теоретична платформа цього напрямку базується передусім на розгляді співвідношення «логіка – алогічність», на

визначенні ролі випадку і випадковостей у виборі змісту твору, на теорії сновидінь, тлумаченні снів та художній трансформації їх у конкретні твори, на абсолютизації «вільних асоціацій» і символів.

Принципи сюрреалізму істотно вплинули на розвиток західного театрального мистецтва. В 1930–40-і роки французький театральний критик і драматург А. Арто намагався створити «театр жорстокості», суть якого полягала у відмові від зображення об'єктивної дійсності. Усупереч класичному Арто мріяв створити театр, на виставах якого глядач подорожуватиме у світ підсвідомого. Така подорож повинна була показати безперспективність людського існування, приреченість усіх людських зусиль. Арто намагався «правдиво зобразити сни», де тяжіння до злочину, еротичні думки, варварство, химери, утопічний смисл буття, навіть канібалізм виявлялися б не у вигляді ілюзій та припущень, а в їх прихованому внутрішньому світі.

Після другої світової війни в Арто з'явилися численні послідовники – А. Адамов, С. Беккет, Е. Іонеско та ін. Ці «реформатори» театру зробили чимало для того, щоб знищити в театральних виставах усе розумне, реальне, пропагували філософію приреченості, відчаю, людської самотності. Власне з цього і починається те, що сьогодні знає як „постмодернізм”. Але це вже тема особливого дослідження. Утім, з нею пов'язана величезна кількість цікавих і поширених текстів.

Література:

1. Андреев Л.А. Сюрреализм. – М., 1972.
2. Антонова О.А. Католицизм и искусство. – М., 1985.
3. Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М., 1992.
4. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998.
5. Искусство: художественная реальность и утопия. – К., 1992.
6. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
7. Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм. – М., 1979.
8. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Естетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.
9. Морально-эстетические искания художников Запада // Идеология, мораль, искусство. – К., 1991.
10. Постмодернизм и культура. – М., 1991.
11. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977.
12. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб., 1998.

ТЕМА 10. ХУДОЖНЄ ЖИТТЯ СУСПІЛЬСТВА: ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ОСНОВНІ НАПРЯМКИ

Анотація теми:

Професійна підготовка та професійні організації діячів мистецтва. Практична і теоретична підготовка художника. Зв'язок професійного навчання художника із національною та культурною традицією. Художня "школа".

Культурні та художні заклади як забезпечення можливості спілкування з творами мистецтва. Бібліотеки, музеї, театри та їх культурні, художні та наукові функції. Вплив фотографії, кіно, радіо і телебачення на сучасне художнє життя. Масова інформація і масова культура.

Теоретичні засади художньої критики, її соціальні та художні функції. Суспільна оцінка художнього твору і критика. Специфіка критики як теоретичної діяльності. Критика та естетична наука.

Художнє життя сучасного суспільства напрочуд різноманітне. Це пов'язано з сучасним розвитком мистецтва, насамперед з його видовою і жанровою диференційованістю. Крім класичних видів мистецтва – архітектури, скульптури, живопису, музики, театру (драматичного, оперного, балетного), літератури – такі види, як кінематограф, телебачення, радіо, фотомистецтво, що є здобутком технічних досягнень ХХ ст., значно розширили сферу мистецтва. Якщо ж до цього додати мистецтва, що з'явилися як синтез із спортом – цирк, балет на льоду, художня гімнастика, – то можна стверджувати, що мистецтво тяжіє до нестримного і всебічного примноження.

Художнє життя сучасного суспільства має і свою організацію, що передбачає професійну підготовку, форми створення художнього виробництва, відповідні інститути, які забезпечують доведення його до публіки, суспільну оцінку художніх творів, використання засобів інформації, завдяки яким відбувається поширення знань про події художнього життя.

Мистецтво твориться не тільки художниками, а всіма тими умовами, які сприяють або, навпаки, заважають розквітові талантів, стимулюють пошук нового або жорстко охороняють традиції, високо цінують талант або незацікавлені у проявах особистості. Деякі мистецтва залежать від розквіту матеріальних засобів, без яких неможливе створення творів. Значну роль відіграють художні традиції країни, наявність художньої школи, яка плакається діяльністю багатьох поколінь майстрів. І, нарешті, успіх багатьох новацій залежить від рівня художньої підготовки і естетичних потреб публіки, без участі якої не відбуваються значущі події художнього життя.

Зупинимося на деяких найважливіших аспектах художнього життя, без аналізу яких неможливе розуміння багатьох процесів, які визначають характер, тенденції, пошуки і зміни форм сучасного мистецтва.

Професійна підготовка та організації митців. Як уже зазначалося раніше, характер професійної підготовки художників за останні три століття принципово змінився. До епохи Відродження професійна підготовка майстрів мистецтва принципово не відрізнялася від підготовки ремісника і практично зводилася до вивчення роботи з певним матеріалом. Вчителем виступав досвідчений майстер. Він набирав учнів, які допомагали йому в роботі. Спочатку майстер навчав їх, доручав найпростіші і найважчі операції. В процесі спільної роботи він відбирав найобдарованіших і доручав їм складніші операції. Природний талант і вміння відігравали неабияку роль в процесі навчання. Адже найчастіше секрети майстерності, тобто певні прийоми, що забезпечували майстрові успіх в його справі, учням, як правило, не розголошувалися. Саме тому художні професії були здебільшого сімейною справою, коли секрети майстерності передавалися членам сім'ї, від батька до сина. Значна частина учнів так і лишалася підмайстрами і лише найталановитіші піднімалися до рівня майстра. В умовах існування ремісничих об'єднань – цехів, гільдій або корпорацій – статус майстра надавався за рішенням цих професійних об'єднань і новий майстер приймався в цех.

В епоху Відродження першими вийшли із ремісничих цехів живописці. Це значною мірою пов'язано із зміною змісту живописного мистецтва, перетворенням його із виробничої діяльності на діяльність духовну, на створення певного духовного змісту, який визначався не замовником, а майстром. Характер взаємозв'язку художника і замовника сприяв також автономізації художника. Все частіше замовником виступала окрема особа, а не церква, місто, держава.

Як відомо, першим закладом художньої освіти стала Болонська академія мистецтв, потім таку ж академію було засновано в Парижі. Принцип освіти, апробований в академіях, розповсюдився й на інші види художньої діяльності. Учні навчалися під керівництвом досвідченого майстра. Щоправда, з часом цей принцип доповнився певним обсягом теоретичного навчання, куди включалися теорія і історія мистецтва, а також своєрідний курс загальнокультурних знань з естетики, психології, філософії тощо. Поступово художні заклади типу академій почали доповнюватися навчальними закладами нижчого ступеня – художніми, музичними, хореографічними школами та училищами. Вдосконалювався і відбір учнів. Розвиток психології мистецтва, глибше розуміння зв'язку професійного успіху і природної обдарованості допомогли створити певну систему раннього визначення хисту учня, що зробило процес професійної підготовки успішним. Відчутнішою стала турбота про умови навчання, про накопичення і збереження досвіду, формування традицій.

До роботи в освітніх закладах залучалися найвидатніші діячі мистецтва, що забезпечувало спадкоємність, своєрідність шкіл і напрямів, збереження класичних традицій в образотворчих мистецтвах, музиці, балеті та літературі.

Одне слово, професійна підготовка діячів мистецтва набула з часом нових форм, іншими стали і професійні організації. Необхідність об'єднання зусиль для вирішення багатьох питань художнього життя, потреба у професійному спілкуванні зумовили появу творчих спілок, які взяли на себе координаційну роль в організації художнього життя, збору і розподілу коштів, організації виставок, конкурсів, видавничої справи, підтримки молодих талантів, зв'язків із діячами мистецтв інших країн. В умовах значної фінансової підтримки з боку держави творчі спілки іноді відігравали і певну ідеологічну функцію. Так, у всякому разі, було в колишньому СРСР. Сьогодні, коли наша молода держава відмовилась від ідеологічного тиску на діячів мистецтва, перед творчими спілками відкриваються нові можливості організаційного відновлення, активізації творчого життя і діяльності усіх культурно-мистецьких сфер.

Культурні та художні заклади. Залежно від виду і форми буття творів мистецтва відповідно організовані заклади забезпечують можливість ознайомлення з ними широкого кола читачів і глядачів, звичайними стали для нас бібліотеки, музеї, театри, які доповнюються сьогодні кіно-театрами, концертними залами, виставками та розмаїтими художніми заходами – конкурсами, фестивалями, ювілейними виставками, прем'єрами, беніфісами, презентаціями, творчими звітами тощо. Усе це має велике значення для культурного життя країни. Формування літературних і художніх зібрань, наприклад, вимагає значної мистецтвознавчої і наукової роботи. Спеціалісти різних галузей знань вивчають, систематизують, реставрують національні набутки, організують виставки, забезпечують постійне їх поновлення. Найстаріші бібліотеки та музеї, що мають багаті фонди, набувають особливого статусу національних культурних надбань і тому стають державними раритетами. Такі всесвітньо відомі музеї, як Лувр, Британський музей, Дрезденська картинна галерея, Петербурзький Ермітаж, Нью-Йоркський музей сучасного мистецтва, а також бібліотеки – Національна бібліотека Конгресу США, бібліотека французької Сорбонни, Публічна бібліотека в Києві – це не тільки національна гордість країн, а й найбагатші зібрання світового мистецтва.

Такою ж мірою це стосується і театру. Багатовікова історія Національного французького театру, Міланського та Віденського оперних, Шекспірівського театру, Великого театру в Москві є чудовим літописом творчості видатних драматургів, акторів, композиторів, співаків, диригентів, балетмейстерів, артистів балету, історією драми, опери, балету. Невмирущі традиції, що передаються з покоління в покоління, пошуки і знахідки видатних майстрів мистецтва визначають межі художності для кожно-

го історичного періоду, вони є школою майстерності для тих, хто поповнює плеяду служителів Мельпомени, своєрідним камертоном, який задає загальний тон рівню художнього життя.

Засоби тиражування і масової інформації. З виникненням засобів масової інформації – преси, радіо, телебачення – значно демократизувалося художнє життя, активізувався обмін художніми досягненнями між різними країнами, регіонами світу. Сьогодні без перебільшення можна говорити про єдиний всесвітній художній процес.

Виникнення книгодрукування зробило книгу доступною фактично кожній людині. Книгодрукування вплинуло також і на розвиток музики, знявши проблему розповсюдження нотних записів. Друк зробив можливим і розмноження копій образотворчого мистецтва.

З появою періодичних видань – газет і журналів – значно активізувалася суспільна думка щодо художнього життя. Вже перша європейська газета «Gazett de France» вміщувала відомості про театральні вистави, художні виставки тощо. Поступово ці відомості ставали докладнішими, аналітичнішими в оцінках вистав і виставок, переростали в критичні огляди. Газети першими почали друкувати репродукції картин.

Винахід фото і кінозйомки зробив наочну інформацію найдоступнішою. Кінематограф, особливо на початку свого розвитку, існував за рахунок постановок драматичних творів і зробив це мистецтво доступним у таких місцях, де ніколи не бачили ні театру, ні актора

Поява радіо ознаменувала надзвичайне розповсюдження у ХХ ст. музики. Знайомство широких мас з надбанням класичної опери та симфонії розвинуло загальний інтерес до музики, зробило музичне звучання майже необхідним елементом повсякденного життя. Запис музики на грамофонні платівки забезпечив можливість формувати особисті фонотеки. Радіо стало посередником між людиною і театром, дало змогу кожному бути присутнім на прем'єрах в музичних і драматичних театрах, що значно розширило суспільний резонанс колись локальних культурних явищ.

Ще більшою мірою це стосується телебачення. За останні тридцять років, особливо з часу створення космічного зв'язку, стала можливою співучасть жителя найвіддаленішого селища у художніх подіях всесвітнього масштабу – чи то кінофестивалю в Канні, оперної прем'єри в Мілані, всесвітнього конкурсу виконавців у Москві.

Усі ці досягнення науки і техніки сприяли загальній обізнаності людей щодо мистецтва. Певною мірою зросла загальноестетична культура, дедалі значніше місце в житті людини займає мистецтво. Водночас завдяки засобам масової інформації і тиражування мистецтво значно розширило коло своїх споживачів, що певною мірою викликало переорієнтацію на їхній не завжди вибагливий смак.

На початку ХХ ст. тенденція до демократизації мистецького життя уявлялась, з одного боку, як загибель мистецтва, а з другого – як завою-

вання широких мас права на культуру. Наприкінці століття можна вже підбити певні підсумки. Мистецтво, як бачимо, не загинуло, воно має ні свої значні здобутки. З іншого боку, незважаючи на доступність і розповсюдження мистецьких явищ, загальна художня культура демократичних мас хоч і зросла, проте помітно трансформувала високу культуру відповідно до своїх смаків. Це нове явище дістало назву масової культури.

Добре це чи погано? Масова культура зорієнтована передусім на широке коло споживачів, але на відміну від фольклору, який значною мірою задовольняв потреби народу в попередні часи, створюється професіоналами і має в основі зразки високого класичного мистецтва. Крім того, розрахована вона на масове сприйняття, яке здійснюється за допомогою засобів масової інформації або засобів тиражування. Є у ній рівень ремісництва і певний рівень творчих досягнень.

Виникнення масового мистецтва аж ніяк не означає руйнування мистецтва «високого» або елітарного. І в сьогоdnішньому суспільстві є кола, які володіють більш розвиненими, ніж середні, художніми потребами і смаками, так само, як і художники, що в своїй творчості орієнтуються не на усереднений смак, а на потреби, які диктуються спрямованістю художнього розвитку і, нарешті, творчістю яскравих особистостей, для яких не існує нічого іншого, ніж потреби самовираження. Таке новаторське мистецтво не може бути загальноприйнятим одразу, воно мусить пройти апробацію в професійно-елітарному середовищі.

Суспільна оцінка художніх творів. Як особливий соціальний інститут критика виникає і розвивається в умовах перетворення мистецтва переважно у духовну форму діяльності, специфічну форму відображення дійсності. Вона стає важливим фактором, який формує суспільну свідомість. Доки мистецтво було більшою мірою ремеслом, тобто переважно предметною діяльністю, його «критиком» виступав замовник або покупець, який актом купівлі оцінював як споживчі, так і естетичні властивості твору.

На ранніх стадіях суспільного розвитку потреба у професійному мистецтві, а також можливість придбати відповідний твір існувала лише у представників заможного прошарку, які у формі найму майстра чи конкретного замовлення підтримували або нехтували художнім талантом, творчою здібністю виконавця і тим самим диктували характер змісту мистецтва. До того ж мистецтво регламентувалося канонами (в тому числі і релігійними), які певною мірою виконували функцію цензора.

Демократизація суспільства, ускладнення його соціальної структури, а також значне урізноманітнення видів і форм мистецтва сприяли тому, що канон як спосіб закріплення і передачі художньої форми та змісту замінюється художнім методом, що передбачає можливість існування різних напрямів, течій, індивідуальних стилів художників, створює ситуа-

цію, якої раніше мистецтво не знало. Виникла проблема орієнтації в розмаїтті художніх творів, яка виступає спочатку як проблема смаку.

Саме в цей період починається формування інституту літературно-художньої критики, яка взяла на себе функцію суспільної оцінки художнього твору. Зрозуміло, що в умовах розшарування суспільства критика, як і будь-який інший соціальний інститут, не могла бути вільною від упередженості. Проте це не виключало розвитку способів естетичної оцінки художніх творів з точки зору їхньої соціальної значимості і художньої довершеності.

Показова в цьому відношенні історія російської критики. Так, ще за життя Пушкіна сформувалася критика, яка, взявши на себе роль осмислення національної культури, стала водночас осередком, де народжувалися різні політичні й ідеологічні течії, утверджувалися орієнтації російського суспільства. За висловом Аполлона Григор'єва, «критика наша стояла на чолі нашого розвитку». Через твори мистецтва досліджувалося саме життя, розмежовувалися чи консолідувалися різні напрями російської неофіційної думки.

Дієвість такої критики, що без перебільшення стала прапором, докола якого об'єднувалися різні духовні течії, пояснювалася виконанням критикою свого справжнього призначення. Вона відображала у своєму ставленні до творів суспільний історичний інтерес, для якого література і мистецтво є не тільки професійною діяльністю літератора, художника і т. ін., а й засобом пізнання і перетворення життя.

Критика може влитися в єдиний потік духовного руху суспільства лише в тому разі, якщо вона виявить здатність аналізувати як художні твори, так і реалії самого життя. З усіх форм духовної діяльності вона найбільш цілеспрямована, орієнтуючи людину на практичну дію, оскільки виражає життєві позиції її як суспільного об'єкта. Справа полягає передусім у єдності завдань, які стоять перед суспільством і критикою. Не якийсь абстрактний, штучно створений, а масовий, справді історичний інтерес критики веде до життєствердження людини.

Стан «високої проби» щодо творів мистецтва створює особливу атмосферу художнього життя, виключає можливість появи спекулятивних, кон'юнктурних проб трудівників художнього цеху. Проте несправедливим було б покладати на критику всю відповідальність за стан мистецтва в суспільстві. Літературно-художня критика можлива лише за умови існування цілісної теоретичної системи естетики і мистецтвознавства, які виробляють об'єктивні основи для самої можливості оцінки художніх творів, кожен з яких оригінальний і неповторний.

Саме тому критика й естетика, критика і мистецтвознавство перебувають у тісному взаємозв'язку. Естетика і мистецтвознавство, з одного боку, розвиваються під впливом критики, з іншого – критика мусить спиратися на виявлені та закріплені в теорії загальні закономірності розвитку

і соціального буття мистецтва, які і роблять можливою критику, дозволяють їй «сперечатися про смаки», претендувати на об'єктивність і загальну значимість.

Різниця у висхідних методологічних поглядах на природу мистецтва, його соціальні функції породжує розмаїтість принципів критики, а отже, нерідко веде до появи прямо протилежних оцінок одних і тих самих творів. Звичайно, за цим стоять, як правило, різні світоглядні установки. Таким чином, успіх критики визначається усім комплексом наук, які вивчають, з одного боку, мистецтво і художній процес, з іншого – суспільне життя.

Серед критиків, мистецтвознавців, а подекуди і серед естетиків визнання набула точка зору на літературно-художню критику як літературний жанр, тобто самостійне художнє явище, яке володіє силою естетичного, чуттєво-емоційного впливу на людину. І справді, діяльність критика – це професійне вміння словесно інтерпретувати специфічну художню образність, скажімо музики, живопису, танцю, тощо. Саме в цьому й полягає властиве критиці творче начало, яке нерідко абсолютизується, даючи критиці право належати до мистецтва. Читацько-глядацький загал звертається до критичної роботи, і твір мистецтва сприймається вже опосередковано, крізь призму професійного художнього бачення, до того ж у вербалізованій формі. Критик, як правило, привносить у своє «прочитання» твору чимало історично важливих і особливо для нього значимих нюансів, про які художник нерідко і не підозрював. Саме тому критичне «прочитання» того чи іншого художнього твору далеко не завжди збігається з науковим його вивченням. Це протиріччя криється в самій природі мистецтва, оскільки художній образ з своєму самостійному існуванні значно багатший, ніж усяка спроба передати його за допомогою мови.

Мистецтво як засіб спілкування. Життя окремої людини певною мірою обмежене кордонами реальних можливостей спілкування, потенціалом тієї соціальної сфери, в якій вона живе і діє. Мистецтво надає можливість особі компенсувати брак реальних форм спілкування. Сама специфіка мистецтва здатна по-перше, відтворювати світ у конкретних, індивідуалізованих чуттєвих образах, по-друге, вона несе на собі відбиток індивідуальності творця. Відповідно і процес сприйняття художнього твору надає можливість спілкування як з його героями, так і з самим автором. Таке спілкування глибоко індивідуалізоване, оскільки опосередковується особистим, індивідуальним досвідом людини. Саме тому можливе різне розуміння одного й того ж твору різними людьми в різні відрізки життя особи, в різні історичні періоди та у різних культурних ситуаціях.

Художнє спілкування неможливе без фантазії і уяви, воно обов'язково передбачає реальне чуттєве переживання. Тим самим мистецтво надзвичайно розширює сферу спілкування, вводячи в нього елементи свободи (незалежності від реальних обставин життя і повсякденних потреб) та

універсальності (подолання обмеженості в часі і просторі) . Хоч воно і не вимагає ототожнення творів з дійсністю, однак реальна сила їхнього впливу така, що, скажімо, діти досить довго не розуміють умовності художнього світу. їх реакція на художню ситуацію часто буває безпосередньою, тобто не опосередкованою розумінням умовності художньої дії. Це особливо відчувається в театрі, коли діти беруть найактивнішу участь в театральній дії. Дитячий театр свідомо використовує цю особливість юних глядачів, аби утримати увагу дітей і виробити в них потребу в художньому спілкуванні.

Слід відзначити, що в ньому криється не тільки особливість дитячого сприймання, а й специфіка театру як виду мистецтва. З точки зору можливостей різних видів мистецтва, то для художнього спілкування вони не рівнозначні, хоч і взаємно доповнюють один одного. Театр як вид мистецтва виріс з реальних форм масового спілкування – демократичної системи правління та загальнонародних свят Стародавньої Греції. Глядача як реального співучасника дії і спілкування відділяє в театрі досить умовна перешкода – узвишся сцени, тобто дія відбувається перед очима безпосередньо, що і забезпечує максимальну співучасть в ній.

Поряд з театром література і кінематограф є такими видами мистецтва, які найширше і найповніше відтворюють складність і розмаїття суспільних зв'язків особистості, дають змогу їй соціально адаптуватися. Тут спілкування здійснюється насамперед з ідеями художніх творів, з тим соціальним простором і часом, в яких відбувається дія, проходить примірювання соціальних ролей і їх способу життя кожним читачем і глядачем. Дещо іншою є форма спілкування при читанні поезії і слуханні музичних творів – тут відбувається обмін багатством відчуттів, різноманітністю емоцій, станів, переживань.

Завдяки художньому спілкуванню коло пошуку духовно близьких людей безмежно розширюється. Кожен з нас має улюблених героїв і їхніх творців – письменників, композиторів, художників. Спілкування з твором нерідко здатне відіграти в житті людини більш вагомую роль, ніж спілкування з реальними людьми. Цікаво, що потреба в спілкуванні з літературними героями покликана до життя зовсім особливу форму суспільного визнання – встановлення пам'яток літературним героям.

Мистецтво відтворює всю систему соціального спілкування, починаючи з реально-практичної взаємодії і закінчуючи інтимно-особистим спілкуванням. Особлива роль художнього полягає в тому, що саме в ньому особистість реалізує свою можливість і здобуває досвід універсального, вільного, індивідуалізованого спілкування. Формування такої особистості збігається з намірами і цілями розвитку сучасного суспільства.

Індивідуально-особове прилучення до культурної спадщини свого народу забезпечує особистості національно-культурну визначеність, включення в національну спільноту. Так здійснюється єдність етносу і

спадкоємність поколінь всередині нього. Водночас доступність і всезагальність мови мистецтва руйнує національні, соціальні, часові кордони між людьми. В спілкуванні через мистецтво немає потреби в перекладі, посередникові, бо мова його зрозуміла всім. Вона винятково багата – в ній закодовано набагато більше змісту, смислу, оцінок, почуттів, ніж в інших формах спілкування. Ось чому мистецтво першим руйнує упереженість одного народу до іншого.

Художнє спілкування як переживання веде до закріплення в структурі людської особистості здатності до розуміння і співчуття; спонукає людину до співучасті в житті інших людей. Так формується специфічна риса характеру – товариськість, що становить гуманістичну сутність людини.

Література:

1. Боров Ю.Б. Художественные эпохи и направления в искусстве прошлого // Эстетика. – М., 1988.
2. Боров Ю. Эстетика: Учебник. – М., 1998.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1987.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т.І. Введение. – М., 1969.
5. Каган М.С. Эстетика как философская наука: Учебник. – СПб., 1997.
6. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – М., 1920.
7. Левчук Л.Т., Кучерюк Д.Ю., Панченко В.І. Эстетика: Підручник. – К.: Вища школа, 1997, 2000.
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
9. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М., 1978.
10. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
11. Храмова В.Л. Целостность духовной культуры. – К., 1995.
12. Шестаков В.П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. – М., 1983.
13. Шульга Р.П. Искусство в мире обыденного сознания. – К., 1993.

СЛОВНИК ОСНОВНИХ ПОНЯТЬ І КАТЕГОРІЙ ЕСТЕТИКИ

Абстракціонізм – напрямок у мистецтві ХХ ст., прибічники якого відмовились від зображення форм реальної дійсності, насамперед у живопису.

Авангардизм – течія в мистецтві ХХ ст., що порвала з реалістичною традицією (експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, дадаїзм).

Академізм – бережне відношення до традицій, високий професіоналізм, "імунітет" до модних, тимчасових навіювань у мистецтві.

Ампір – стиль у західноєвропейському мистецтві поч. ХІХ ст., сформувався при дворі Наполеона І, варіант пізнього класицизму – „стилю Людовика ХVІ”.

Антична естетика – естетична думка, що розвивалась у Стародавній Греції та Римі в VII-VI ст. до н.е. До VI-V ст. мала свої витoki у міфологічних уявленнях.

Античне мистецтво – назва давньогрецького та давньоримського мистецтва (поняття виникло в епоху Відродження). А. м. розвивалось у І тис. до н.е. – у першій половині І тис. н.е. Найбільшого розквіту досягло в Стародавній Греції у V-IV ст. до н.е.

Арабо-мусульманська естетика – сукупність естетичних ідей, що їх розробляли в епоху середньовіччя мислителі народів Сходу, що прийняли іслам і користались арабською як основною мовою.

Ареопагітики – релігійно-філософські твори V ст., підписані прізвищем Діонісія Ареопагіта, що жив в Афінах у І ст. н.е.

Архаїка – ранній етап розвитку будь-якого явища.

Архітектура – вид мистецтва метою якого є створення споруд, що відповідають утилітарним і духовним потребам людей.

Балет – вид мистецтва, що поєднує хореографію, музику та драматургічний задум, поданий у танцювально-музичних образах.

Бароко – напрям у західноєвропейській культурі ХVІІ ст., що сформувався услід за кризою Відродження, характеризується складною урівноваженістю композицій, підвищеною експресивністю, намаганням сумістити реальність й ілюзії.

Види мистецтв – форми художньо-творчої діяльності, що склалися історично, відрізняються засобом матеріального створення художнього змісту твору.

Візантійська естетика – найбільш розвинений напрямок середньовічної естетики, що спирався на естетичні ідеї античності та ранньої патристики.

Вівтар – жертвник; головне місце в християнському храмі, розташоване в східній його частині і відокремлене вівтарною перегородкою.

Відродження естетика – естетична думка, що сформувалась у період між Середньовіччям та Новим часом, яка вплинула на всі країни Заходу і багато країн Сходу у XIV-XVI ст. Цій естетиці притаманне ідеалізоване уявлення про людину як вільну особистість з необмеженим творчим потенціалом.

Вітраж – твір монументального мистецтва, композиція із різнокольорового скла та інших матеріалів, що пропускають світло, доповнюється розписом, гравіруванням.

Гармонія – тип відношень, для яких характерно: симетрія, співрозмірність, ритмічність, взаємодоповнення, що відповідають естетичним критеріям досконалості.

Геній художній – вищий ступінь творчого обдарування в образотворчому, сценічному та інших видах мистецтва.

Готика – стиль у західноєвропейському мистецтві XII-XVI ст., що прийшов на зміну романському стилю. Відрізнявся високим художнім стилем, панування ліній, вертикальним напрямом композицій, віртуозним поданням деталей, нерозривним зв'язком архітектури і скульптури.

Гравюра – друкований відбиток на папері з пластини, на яку нанесено малюнок.

Графіка – вид образотворчого мистецтва, куди входять малюнок та художні твори виконані друком – гравюра, літографія.

Давньоруська естетика – естетична думка XI-XVI ст. Мала два основних джерела: матеріально-художню культуру східних слов'ян та візантійську естетику, що прийшла на Русь у кінці X ст.

Декоративно-ужиткове мистецтво – вид мистецтва, що обслуговує побутові потреби людини та одночасно відповідає її естетичним вимогам, тобто несе прекрасне у повсякдення життя.

Дисгармонія – відсутність, або порушення гармонії, хаос.

Дизайн – різновид художньо-технічної діяльності, що формує предметне середовище; художнє конструювання предметів, інтер'єрів, графічних комплексів,

Естетика побуту – сфера прояву естетичного відношення людини до дійсності у повсякденному житті: зовнішній вигляд, поведінка тощо.

Жанр – стійкий, загально сприйманий різновид художнього твору, що склався історично.

Живопис – вид образотворчого мистецтва, специфіка якого полягає у створенні за допомогою фарб, нанесених на тверду основу, образів дійсності, простору, часу.

Золотий перетин – математичне відношення пропорцій при якому ціле так відноситься до своєї більшої частки, як більша до меншої. Правило „золотого перетину” є поширеним законом архітектури, скульптури, живопису.

Ідея художня – втілена у творах мистецтва авторський замисел, думка, що відображає концепцію світу та людини.

Іконографія – суворо встановлена система зображень будь-яких персонажів або сюжетних сцен.

Імпресіонізм – напрямок в образотворчому мистецтві, музиці, літературі, фотографії кінця XIX - поч. XX ст. Назва походить від франц. – „враження” і виникла у 1874 р. після виставки картин Клода Моне.

Індійська естетика – естетична традиція, що зародилась в Стародавній Індії і досягла рівня розвинутих теорій в епоху Середньовіччя. Її особливостями є вираження емоційного начала в якості головного змісту мистецтва та ретельна розробка психологічних аспектів естетичного сприйняття світу.

Калокагатія – одне з головних понять античної естетики, що означає єднання, гармонію зовнішнього (тілесного) і внутрішнього (духовного), що є умовою краси індивіда.

Канон – система правил та норм, що панує в мистецтві в певний історичний період, закріплює конкретні образи у різних видах мистецтва.

Карикатура – галузь графіки в якій досягається викривальний, комічний або гумористичний ефект.

Картина – твір живопису, який має самостійне художнє значення і характеризується завершеністю.

Катарсис – термін античної естетики, що означає очищення. Цей термін увів Аристотель у вчення про трагічне, означає очищення духу за допомогою жаху і співчуття.

Класицизм – напрямок у мистецтві та відповідна йому естетична теорія XVI - поч. XIX ст. Притаманні раціоналізм, нормативність творчості, тяжіння до завершених гармонійних форм, монументальності, ясності і благородній простоті стилю, урівноваженості композицій.

Комічне – одна з основних категорій естетики, характеризується як результат контрасту, розладу, протистояння прекрасного і потворного, комічного і трагічного тощо.

Література – вид мистецтва, в якому матеріальним носієм образу є мова.

Майстерність – високий рівень володіння образотворчою культурою та технікою виконання.

Манера – характер виконання художнього твору окремим автором, його індивідуальний стиль.

Мистецтво – духовне освоєння дійсності людиною, що ставить за мету реформувати оточуючий світ і себе за законами краси.

Міра – регулятивний, нормативний принцип художньої діяльності, вихід за межі якого веде до втрати результату художності.

Міф – вважають, що це продукт усної народної творчості, колективної фантазії.

Міфологія – зображення природи, світу як таких, що населені живими істотами, що наділені магічними, фантастичними здібностями.

Модернізм – художньо-естетична система поч. ХХ ст., що відображає протиріччя між масовою і індивідуальною свідомістю.

Мозаїка – зображення або візерунок, виконаний з однорідних за матеріалом часток: камінь, смальта, керамічні плитки.

Народне мистецтво – синтетичне за характером мистецтво, пов'язане з трудовою діяльністю людини, відображає одночасно матеріальну і духовну культуру.

Народність мистецтва – категорія естетики що відображає сукупність взаємовідношень художньої творчості і досвіду народу.

Низьке – категорія естетики протилежна піднесеному, характеризує природні і соціальні явища, що мають негативну значимість, приходять у собі загрозу для людства.

Образ художній – специфічна для мистецтва форма відображення дійсності думок і почуттів художника. Образ зароджується в свідомості художника і відтворюється в його роботах.

Образотворче мистецтво – умовна назва видів пластичних мистецтв: живопису, графіки, скульптури, в основі яких лежить використання і творче переосмислення явищ реальної дійсності.

Оклад – декоративне покриття ікони або оправа книжки.

Партійність в мистецтві – явище класового в мистецтві, яке пов'язане з розвитком ідеології певних соціальних груп і класів, що борються за політичну владу і духовне первенство.

Патетичне – категорія естетики, що відображає боротьбу низького і піднесеного.

Піднесене – категорія естетики, що характеризує естетичну цінність предметів та явищ, що мають велику позитивну значимість, приходять у собі великі потенційні сили.

Поп-арт – популярне, загальнодоступне мистецтво, яке справляє шокуючий ефект на людей, вихованих у класичних поняттях і образах.

Потворне – категорія естетики, протилежна прекрасному, вражає негативну естетичну цінність.

Прекрасне – категорія естетики, що характеризує явища з точки зору спів розмірності, симетрії, бездоганності та надає їм найвищої естетичної цінності.

Просвіти естетика – естетичні погляди представників європейського ідейного руху ХVIII-ХІХ ст., що відрізнялися безмежною вірою у розум людини, критикою релігії, надією на гармонізацію відносин у суспільстві.

Реалізм – об'єктивне, правдиве відображення дійсності в мистецтві різними засобами з урахуванням специфіки різних видів художньої творчості.

Реалізм художній – творчий принцип, на підставі якого характер і обставини в художніх творах розкриваються з соціально-історичної точки зору.

Ремесло художнє – культура трудових, професійних і технічних прийомів художньої обробки різних матеріалів.

Риторика – теорія ораторського мистецтва, художнього слова взагалі, що склалась в античні часи.

Рококо – стиль в мистецтві Західної Європи XVIII ст. що розвивався у період між бароко і класицизмом. Більш притаманний архітектурі та декоративному мистецтву.

Романський стиль – напрямок у західноєвропейському мистецтві X-XII ст., зокрема в архітектурі. Характеризується злиттям могутніх конструкцій споруд з високою експресивністю багатопрофігурних скульптурних композицій.

Романтизм – ідейний і художній рух в європейській культурі кінця XVIII - поч. XIX ст. Виник під впливом подій Великої французької революції.

Сарказм – сатирична за спрямованістю, їдка іронія.

Сатира – вид комічного, вкрай гостра форма комедійного, емоційнальна критика.

Світогляд художника – особлива синтетична форма свідомості, крізь призму якої сприймається дійсність, відображена у творі мистецтва.

Свобода художньої творчості – вільна реалізація у процесі професійної діяльності художника його творчих амбіцій, ідеалів і задач, що мають суспільне значення.

Середньовічна естетика – естетика усіх середньовічних регіонів – Західної Європи, Візантії, Прадавньої Русі X-XIV ст. Має два хронологічних періоди – раннє і пізнє середньовіччя; два основних напрямки – філософсько-богословське та мистецтвознавче.

Символ художній – образ в якому завжди присутній конкретно визначений зміст, який автентично сприймається тим, хто для цього достатньо підготовлений.

Синтез мистецтв – органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв.

Скульптура – вид образотворчого мистецтва, специфіка якого в об'ємному перетворенні художньої форми у просторі.

Слов'янофілів естетика – філософсько-естетичні теорії поч. XIX ст., що склалися в межах розвитку консервативних тенденцій російського романтизму.

Сприйняття естетичне – вид естетичної діяльності, яке супроводжується естетичним хвилюванням.

Статуя – один з основних видів скульптури, об'ємне зображення людської фігури, або тварини.

Стела – вертикально встановлена кам'яна плита, надгробна або меморіальна з написами та зображенням.

Стиль в мистецтві – структурна єдність образної системи і художніх прийомів. Використовується для характеристики епохи, художніх напрямків.

Сюжет – динамічний аспект твору мистецтва, що розгортається з розвитком людських переживань, характерів, взаємовідносин.

Творчий метод – в мистецтві – це система принципів, якими керуються у процесі створення витвору мистецтва.

Творчий процес – духовно-практична діяльність художника, що скерована на створення художнього твору.

Тема – головний об'єкт зображення у мистецькому творі, результат художнього осмислення життєвих явищ.

Трагедія – різновид драматичного твору, дії якого розвиваються на основі трагедійного конфлікту.

Трагічне – категорія естетики, що відображує діалектику свободи і необхідності, найгостріші життєві колізії.

Форма і зміст – важливі складові будь-якого твору мистецтва, гармонічне поєднання яких – головний закон художньої творчості, необхідна умова художньо і соціально значимого художнього твору.

Фреска – техніка живопису по свіжій штукатурці.

Японська естетика – комплекс середньовічних уявлень у японській культурній традиції, створений на підставі давньої фольклорної творчості та елементів, запозичених і модифікованих з іноземних культур.