**ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника»**

**філософський факультет**

**кафедра філософії, соціології і релігієзнавства**

**ХРЕСТОМАТІЯ З КУРСУ «ЕСТЕТИКА»**

**для студентів філософського факультету спеціальності «Філософія»**

*Укладач: канд. філософ. наук, доцент Білоус С. І.*

**Івано-Франківськ, 2019**

**ЗМІСТ**

Тема 1.**Естетика як філософська наука**…………………………………………………………С. 4 - 7

* Естетика: предмет та завдання.
* Зв'язок естетики з іншими науками.
* Практичне значення естетичних знань.

/Література: Естетика: навч. посібник / за ред. Л. Б. Мартиненко. – Умань, 2016. – 137 с. – С.7-11./

Тема 2. **Історія естетичної думки**………………………………………………………………С.7 - 30

* Антична естетика.
* Елліністична естетика.
* Естетична думка в країнах Сходу: Стародавні Індія, Китай, арабо – мусульманська естетика .
* Середньовічна естетика.
* Естетика епохи Відродження.
* Естетика Класицизму та Просвітництва.
* Олександр-Готліб Баумгартен як засновник естетики.
* Розвиток естетики у ХVІІІ-ХІХ століттях

/Література: Історія естетичної думки **//** Естетика: навчальний посібник / за ред. Л. Б. Мартиненко. – Умань, 2016. – 137 с. – С. 13 – 40.

* Поняття краси в естетиці Ренесансу (на прикладі мистецтва)**/** С.І. Топилко // <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/31492/1/08-44-50.pdf> …………………………………...с.30 - 35

Тема 3. **Історія розвитку української естетичної традиції (на прикладі іконопису)**….С.36 - 48

### Ісихазм та естетика іконопису Київської Русі / Усікова Л. С.// Гілея: філософські науки. Випуск 96. – 373 – 377.

### Західноукраїнська ікона на склі: «фантастична ірреальна краса» / Поліщук Ніна // <https://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture/icon/icons_articles/66227/>.

Тема 4. **ЕСТЕТИКА ХХ СТОЛІТТЯ**……………………………………………………….С.48 – 56.

* Тепенчак Т.М. Естетика тоталітарної культури як засіб маніпуляції свідомістю мас…С.48-54
* Тамара Шульга. Мовна естетика сільського повсякдення у повісті А. Дімарова «Мажориха» ..54-56.

Тема 5. **ЕСТЕТИКА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**. ………………………………………..С.56 - 61

5.1. Чубарева О. О. Естетичне в житті сучасного суспільства і людини……………………...С.56 - 61

5.2. Леонова К. І. Вплив естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості дизайну одягу початку ХХІ століття…………………………………………….…С.61 – 67.

5.3. Шевчук К. С. Сучасне інтернет-мистецтво і проблема естетики електронних медіа……С. 67 – 70.

5.4. «Естетика реклами: до постановки проблеми» (Стеценко Л.). ……………………………С. 71 – 76.

5.5. Блудова Ю. О. Художньо-естетичне виховання як один з основних чинників гармонійного розвитку особистості. …………………………………………………………………………….С.76 – 80.

5.6. «Формування естетичних ціннісних орієнтацій особистості як суттєвого елемента її духовної культури» (Долматова М., Ярешко В.)……………………………………………………………С.80 – 84.

5.7. Співвідношення категорій прекрасного і потворного у сучасній культурі / Кодьєва О. П.// <file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Nopa_2014_121_13.pdf.............................................................С.84> – 89.

5.8. «Естетичний смак і сучасна молодіжна культура» (Т. Кучер)...............................................С. 89- 93.

Рекомендовані навчальні посібники, підручники………………………………………………с. 93.

Тема І. **ЕСТЕТИКА ЯК ФІЛОСОФСЬКА НАУКА.**

1. Естетика: предмет та завдання .
2. Зв'язок естетики з іншими науками.
3. Практичне значення естетичних знань.

Джерело: Естетика: навч. посібник / за ред. Л. Б. Мартиненко. – Умань, 2016. – 137 с.

1. **Естетика: предмет та завдання**

**Ключові поняття і терміни**: естетика, естетичне, естетичні закони, естетичні категорії, естетичні поняття, художнє.

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

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

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

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

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

Естетика корінням сягає глибини віків. Більше, ніж 2000 років вона розвивалась у сфері філософії, її розвиток та становлення відбувались у нерозривному зв'язку з філософією.

Естетика до XVIII ст. не була самостійною філософською дисципліною. Впродовж віків естетика виступала і як «наука про прекрасне», і як « наука про досконале», і як «наука про закони розвитку мистецтва». Одні дослідники цієї проблеми доводили органічний зв’язок естетичного та художнього, інші ж намагалися це заперечити.

**До сфери естетичного належать**: естетичні властивості, естетичні зв'язки, естетичні явища, естетичні процеси. А до сфери мистецтва - художня практика, художні твори як її результати, а також процес сприйняття цих творів. Варто зауважити, що естетична свідомість формується й на основі сприйняття творів мистецтва, а художня творчість є естетичною. Тож твори мистецтва є естетичним явищем, а їх художнє сприйняття - процес естетичний.

Отже, естетичні властивості та явища належать до предмета мистецтва та відображаються в системі художніх образів різних видів мистецтва. Більше того, естетичний компонент свідомості людини як своєрідне естетичне явище відіграє одну з провідних ролей як у процесі створення художніх творів, так і в процесі їх сприйняття. Художній твір, як результат художньої творчості митця й об'єкт сприйняття іншою особою, акумулює в собі не лише певний матеріал дійсності, осмислений, узагальнений і відображений митцем, а й рівень розвитку естетичного смаку, сформованість естетичного ідеалу та естетичні переконання художника. Отож розривати естетичне та художнє - це все одно, що відривати коріння від стовбура. Вони настільки взаємопов'язані, що їх функціонування одне без одного неможливе.

**Об'єктом естетики** є та частина дійсності, що потрапила в коло пізнавальної діяльності людини, котра оцінює її за законами краси. На думку дослідників, естетичним є все те, що задовольняє естетичні потреби та викликає потребу в прекрасному. Тож до пізнання естетичного ми йдемо через осмислення почуття прекрасного. Пізнання й оцінка естетичного суто раціональними шляхами — неможливі.

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

**Естетичні категорії** та закони ґрунтуються на естетичних властивостях, явищах і зв'язках. Естетичні властивості - це естетичні потреби, естетичний смак, естетичний ідеал і все прекрасне в дійсності та мистецтві. Естетичні явища — це, зокрема, трагічне й комічне. Вони є одночасно й категоріями естетики, й формою прояву зіткнення добра та зла, відносин між людьми і суспільством, стосунків між людьми в суспільстві, людини та природи, людини й різних соціальних груп і спільнот: партій, націй, класів та ін. Естетичні процеси - це діяльність зі створення естетичних цінностей митцями, їх сприйняття іншими людьми, а також естетичне відношення людини до навколишньої дійсності.

**Естетичні зв'язки** - це взаємозв'язок естетичних потреб і естетичних почуттів; естетичних потреб та естетичних ідеалів; естетичного сприйняття й естетичної оцінки; естетичної оцінки прекрасного та потворного; комічного й трагічного; ідеї і художнього образу; художнього змісту та художньої форми; суб'єктивного й об'єктивного в естетичній оцінці; загального та часткового в художньому образі тощо. Перед естетикою стоять такі завдання: ідентифікація таких понять, як доцільність, предмет діяльності та цінність як її специфічний продукт, технічні засоби, синтез та полі-синтез як феномен сучасної художньої культури та ін. Водночас аналіз естетичних явищ у структурі діяльності надає можливість змістовного уточнення деяких традиційних для естетики понять та категорій, таких як «естетичний ідеал», «естетична цінність» тощо. Крім цього, естетика повинна давати знання про те, як поводитися людині, як одягатися зі смаком, як красиво і зручно організувати своє робоче місце; сприяє розвитку духовного світу особистості та допомагає використовувати на практиці естетичне знання. Естетика надає людині знання, формує творчі якості, потребу сприймати красу і отримувати від неї насолоду, бажання спілкуватися з мистецтвом і розуміти його.

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

**2. Зв'язок естетики з іншими науками.**

Естетика тісно пов’язана **з філософією**. Виокремившись з неї, вона не втратила свого філософського змісту. Розкриття більшості проблем естетики неможливе без використання системи філософських категорій і законів як регулятивних принципів у пізнанні явищ естетичного характеру. Не можна, скажімо, пізнати сутність прекрасного як естетичної категорії, з’ясувати природу мистецтва, його функції, форму відображення (художній образ), закономірності розвитку мистецтва, художньої творчості та співтворчості без таких філософських категорій, як об'єктивне та суб'єктивне, часткове й загальне, сутність і явище, зміст та форма. Естетика не перестає черпати нові філософські ідеї, впливаючи одночасно на неї радикалізмом своїх теорій, що пробивають собі дорогу в життя крізь несприйняття їх різноманітними соціальними системами.

Естетика органічно пов'язана й **з мистецтвознавством**, а саме: з теоріями певних видів мистецтв (літератури, кіно, живопису, музики, театру та ін.), історією їхнього розвитку та художньою критикою. Засновуючись на філософії, вона сама є основою мистецтвознавства. Естетична думка розвивалась у давніх дослідженнях багатьох теоретиків і практиків світового мистецтва, котрі виявляли не тільки специфічні властивості певних видів мистецтв, їхню природу, характерні риси образів, але й спільні ознаки, властивості, зв'язки, підіймаючись до філософських узагальнень. Складні та багатогранні зв'язки існують також між естетикою та психологією. Свого часу деякі теоретики (приміром, Г. Фехнер) навіть намагалися замінити в естетиці філософський метод на психологічний, це їм так і не вдалося, позаяк природу різноманітних естетичних властивостей і явищ можна з'ясувати лише на основі синтезу тих підходів, які характерні для філософії та психології разом. Як же і в чому проявляється зв'язок естетики та психології? Приходячи в світ, людина сприймає його як безпосередньо, так і опосередковано - через набуті знання та власний досвід.

Проникнення людини в таємниці життя, природи, суспільства та самої себе приносить людині особливу радість, насолоду. Ця радість, як своєрідне почуття, зумовлена, передусім, задоволенням певних потреб. Відтак, осягнення фізичних, біологічних і соціальних потреб здійснюється завдяки розумовим здібностям людини, де основну роль відіграють її інтелект і воля. Однак у довколишній дійсності, у царині предметів і речей, є такі властивості, зв'язки та процеси, пізнати сутність яких неможливо без переживання тих почуттів, які вони викликають і які належать до естетичної сфери. Через переживання естетичних почуттів, що задовольняють естетичні потреби людей, здійснюється оцінка явищ і висловлюються судження щодо їх сутності. Та це не означає, що в згаданому процесі жодної ваги не мають інтелект, воля людини, її знання та погляди, смаки й ідеали. Саме вони і спрацьовують через естетичні почуття в процесі оцінювання й утвердження естетичних цінностей. Варто нагадати, що, аби усвідомити естетичні почуття, потрібно визначити психологічний аспект почуттів. Оскільки естетика не може обійтись без з’ясування сутності ціннісного ставлення людини до дійсності, тобто до проблеми визначення цінності предметів, речей, процесів з погляду естетичного ідеалу, інтересів та потреб людини, з огляду на ті почуття, що виникають у неї при взаємодії зі світом речей, вона не може без психології, її понять і законів. Пізнання прекрасного, трагічного та комічного, психології художньої творчості й співтворчості, природи художнього таланту й естетичного компонента свідомості неможливе без використання системи понять психології, зокрема: “відчуття”, “сприйняття”, “пам’ять”, “уявлення”, “мислення”, “увага”, “потреби”, “інтереси”, “емоції”, “здібності”, “темперамент”, “характер” тощо.

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

**3. Практичне значення естетичних знань.** Будь-яка наукова галузь покликана до життя певною суспільною потребою. Естетика, її виникнення, існування та розвиток зумовлені потребами суспільства щодо створення різноманітних речей за законами краси. На перший погляд, митець ніби - то створює художні образи лише на основі інтуїції, насправді, він не може це зробити без знання законів естетики, її суті та функцій, закономірностей художньої творчості й сприйняття творів мистецтва та природи естетичного компонента. Ці знання митець, передусім, може почерпнути з такої наукової дисципліни, як естетика. Вона дає йому можливість зануритись у глибини естетичної думки та знайти для себе ті її перлини, котрі в майбутньому продуктивно позначаться на творчому процесі та його результатах. Естетика формує в творчих особистостей цілісну систему естетичних поглядів, які відповідають їхнім естетичним ідеалам і дієво спрацьовують яку момент добору матеріалів для художніх творів, так і в процесі їх узагальнення та відображення за допомогою відповідної системи художніх образів. Закони й категорії естетики в процесі художньої творчості діють як регулятивні прийоми та принципи. Через засвоєння цих принципів, законів і категорій митець не лише глибоко усвідомлює суть і значення мистецтва, його художньо-образну природу, але й пізнає таємниці художньої творчості, покликання митця та його суспільне значення. Теоретики, критики й історики мистецтва не можуть не використовувати теоретичних положень естетики в своїй практичній діяльності, адже без знань природи мистецтва та закономірностей його розвитку неможливо на належному рівні здійснювати аналіз як конкретних художніх творів, так і особливостей історичного розвитку певного виду мистецтва. Знання естетики потрібні будь-якій людині, котра хоче ефективно спілкуватися з естетичними цінностями, зокрема з творами мистецтва, отримувати від цього естетичну насолоду та збагачувати скарбницю свого життєвого досвіду.

Особливо важливе практичне значення мають естетичні знання щодо основ процесу сприйняття художніх творів для наукового вирішення проблем художньої творчості. Ці знання сприяють не тільки визначенню певних аспектів закономірностей художнього відображення об'єктивної дійсності художником, але й допомагають визначити його талант і світогляд. Знання природи естетичного компонента свідомості має практичне значення як для творців художніх цінностей та діячів мистецтва, так і для тих працівників, які залучають людей до емоційного сприйняття художніх цінностей, адже результати художньої творчості - твори мистецтва - справляють виховний уплив завдяки вмінню людей сприймати художні твори. Митці в процесі художньої творчості мусять зважати на гносеологічні та психофізіологічні основи сприйняття художніх творів, чинники, від яких залежить повноцінність їх засвоєння, що безпосередньо позначається на тому, як їхні твори виконують пізнавальну та виховну функції.

**Тема 2**. **ІСТОРІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ.**

1. Антична естетика.
2. Елліністична естетика.
3. Естетична думка в країнах Сходу: Стародавні Індія, Китай, арабо – мусульманська естетика .
4. Середньовічна естетика.
5. Естетика епохи Відродження.
6. Естетика Класицизму та Просвітництва.
7. Олександр-Готліб Баумгартен як засновник естетики.
8. Розвиток естетики у ХVІІІ-ХІХ століттях.

**1. Антична естетика.**

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

Тож, для прикладу, звернемося до міфології давніх греків. Неабияке значення в ній мав бог краси та музики **Аполлон** (син Зевса та Лето, брат Артеміди). Спочатку роль Аполлона зводилася до охорони родини від горя та нещасть. Пізніше його стали ототожнювати з Геліосом (богом Сонця). На честь Аполлона греки будували храми (наприклад, на острові Делос і в м. Дельфи), які мали загальнодержавне значення. Бог Аполлон був покровителем дев'яти муз. **Музи** втілювали образ однієї із форм художньої діяльності: **Мельпомена** - муза трагедії, **Євтерпа** — муза ліричної поезії, **Трато** - муза любовної лірики, **Терпсихора** - муза танців, **Калліопа** муза епічної поезії, **Талія** - муза комедії, **Полігімпія** - муза гімнів, **Кліо** - муза історії, **Уранія** - муза астрономії. Породжені міфологічною свідомістю давніх греків образи бога Аполлона та муз були не випадковістю. Адже це засвідчує вже неабиякий інтерес давніх греків до проблеми краси та світу мистецтва, зокрема у видовому його визначенні.

Серед **муз**, які втіл**ювали певні види мистецтва, є такі, які відповідали за астрономію (Уранія) та історію (Кліо**). Проте не було муз живопису, пластики, скульптури (на той час не існувало чіткого уявлення про розмежування між художнім і науковим способами осягнення світу; астрономію та історію вважали мистецтвом, а названі образотворчі мистецтва, навпаки, не співвідносили з мистецтвом, оскільки вони були породжені працею раба (вважали, що раби не можуть творити щось витончене). Дотримуючись логіки давніх, що простежується в міфології, в ті часи не мовилося про мистецтво як особливу сферу людської діяльності. Це означає, що в античні часи не вбачали сутнісної єдності всіх видів мистецтва.

**Становлення перших естетичних уявлень.**

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

Досократики спробували: • проаналізувати людські почуття; • класифікувати їх; • виявити протилежні чуттєві сили. У вченнях досократиків уже відчутні спроби диференціювати почуття прекрасного та потворного, трагічного й комічного.

Головною рисою **уявлень про природу естетичного** відношення античної доби було те, що ця проблематика вирішувалася переважно в онтологічній сфері і **співідносилася з космологією**.

**Античні мислителі** сформулювали **найголовніші проблеми естетики**:

* питання про відношення естетичної свідомості до дійсності,
* про природу мистецтва,
* про сутність творчого процесу,
* про місце мистецтва у житті суспільства.

Вони **розробили теорію естетичного виховання**.

Значна заслуга античних мислителів у аналізі естетичних категорій.

Естетичні поняття й терміни оформлюються уже в ранній грецькій літературі – в епосі **Гомера і Гесіода**.

**У Гомера** зустрічаються найважливіші **естетичні терміни: «красота», «гармонія», «прекрасне»**. При цьому раціональні думки Гомера про мистецтво вигадливо поєднуються з міфологічними уявленнями.

Поєднання міфологічного та раціонального ми зустрічаємо й **у Гесіода** – автора поем **«Труди і дні», і «теогонія»** Краса і добро у нього мисляться як такі, що виходять від богів. Художню творчість він також вважає актом божественним. Проте ні Гомер, ні Гесіод не створили естетичних теорій, що виникли в надрах античної філософії.

Грунт для них підготували **мілетські матеріалісти** – Фалес, Анаксимандр і Анаксимен (кінець VІІ – VІ ст. до н. е.). Становлення перших естетичних уявлень, співвідносне з тими значеннями, яких давньогрецька філософія надавала людським почуттям.

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

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

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

**Поняття "гармонія” = "досконалість” = "краса”, за Піфагором, тотожні**.

Серед мистецтв **найвищим носієм гармонії є** музика: **музика** "мистецтво мистецтв". Особливе значення в ній належить чуттєвій природі, тому Піфагор здійснив надзвичайний внесок у розробку проблем музичного виховання, специфіку сприйняття музичного твору.

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

Значний інтерес викликала творчість засновника елейської філософської школи **Ксенофана**. Він був мандрівним поетом, і його філософські твори є водночас зразком поезії VІ ст. до н. е.

**Ксенофан** намагався визначити роль почуттів у житті людини і вважав, що почуття формують лише «приблизну думку» і наголошував на розумовому ставленні людини до дійсності. Творча спадщина Ксенофана – приклад плідної взаємодії теорії і практики, які доповнювали одна одну й допомагали якомога повніше розкритися авторові і сприяла подальшим розробкам як у сфері філософії, так і в поетичній творчості.

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

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

Почуття викликали теоретичний інтерес й у **Емпедокла** ( V – ІV ст. до н.е.), який зазначав, що як нижчий рівень почуття існують відчуття, які підкоряються принципу «подібне пізнається подібним», а єдність відчуття – почуття вже формують більш широкі сили – Любов і Ворожнечу, як нематеріальні, але просторово визначені.

У ІІІ ст. до н. е. теорія почуттів набуває завершеного для свого часу викладу у працях яскравого представника перипатетичної школи **Теофраста** (бл. 370 – 288 чи 285 до н. е.).

Праці Теофраста «**Про відчуття», дослідженням «Про благочестя» та «Етичні характери»** мали значний вплив на художню творчість тогочасних письменників, які користувалися психологічними характеристиками.

Матеріалістична концепція досократиків, зокрема Піфагора, вплинула на особливе славлення до ролі математичних обрахунків у дослідженні природи естетичного почуття. Це набуло пояснення в принципі "**золотого перегину**", що відображав суть певного геометрично-математичного співвідношення, пропорції: ціле так співвідноситься з більшою частиною, як більша частина з меншою (в алгебраїчній формі — 5:8 = = 8:13 = 13:21 = 21:34 =...).

Давньогрецька наука вважала, що будь-яке тіло, геометрична фігура, співвідношення частин якої відповідає такій пропорції, є пропорційними та справляють приємне зорове враження. Існує гіпотеза про те, чому саме пропорція починається зі співвідношення 5 до 8. Нібито ця пропорція збігається з відношенням вертикального та горизонтального кутів, утворених поглядом людини.

Зразком практичного застосування принципу "золотого перетину" в Стародавній Греції став **Грецький Парфенон**.

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

**Давньогрецька естетика**.

Значну роль у розвитку естетичного знання відіграв давньогрецький філософ **Сократ** (бл. 470 – 399 рр. до н. е.) У центрі його уваги знаходиться людина з боку її практичної діяльності, поведінки й моральності. З цих позицій він розглядає й естетичні проблеми. Відповідно до поглядів мислителя, всяка людська діяльність переслідує певну мету. Вищим результатом цієї діяльності є **абсолютне благо**.

Теоретичні погляди Сократа спиралися на політико – етичну основу, на спроби визначити поняття «добра» і «зла». Мораль виступає запорукою справедливості й благородства людини. Спираючись на принцип доцільності, Сократ намагається розкрити співвідношення між етичним та естетичним, прекрасним і корисним. Учений оперує поняттям «**калокагатія**» - поєднання **давньогрецьких слів «прекрасний» і «добрий**». Це одне з основних понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього й внутрішнього, що є умовою краси індивіда.

Поступово греки все більше трансформують калокагатію у сферу освіти та виховання. **Арістотель інтерпретував калокагатію** як гармонію зовнішнього й внутрішнього.

Отже, **естетичне вчення Сократа** ґрунтується на таких ідеях:

• етичне й естетичне - це єдине ціле, що відображено в понятті калокагатія (єдність краси та добра);

• прекрасне пов'язане з користю, доцільністю, тобто прекрасним є все те, що придатне для досягнення певної мети. Отож прекрасне поняття відносне. Його відносність визначається тими цілями, котрі ставить людина;

• мистецтво - це наслідування природи, а основним об’єктом твору мистецтва має бути прекрасна духом і тілом людина;

• мистецтво (як поезія, так і живопис та скульптура) повинно відображати "стан душі" людини. Крім цього, "тілесне" має бути підкорене "духовному".

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

**Естетичні погляди Платона** викладені в діалогах **"Гіппій Больший", "Бенкет", "Іон", "Держава", "Закони"**. Основні естетичні ідеї Платона:

1. Прекрасне не існує в цьому світі. Цю думку мислитель відстоює в діалозі "Гіппій Больший" через розмову між Сократом і його учнем Гіппієм Большим. Платон вустами Сократа доводить, що прекрасне не існує в тутешньому світі. Адже прекрасне є не те, що "підходить"; не те, що "придатне"; не те, що "корисне"; не задоволення; не те, що "отримується через зір і слух". Ідея розвивається навколо застосовування конкретних прикладів, адже краса дівчини, краса кобилиці, краса горщика - це не одне й те ж. Попри досить-таки аргументовані пояснення, співрозмовники все ж не знаходять істини. Діалог закінчується словами Сократа: "прекрасне - це складно".

2. Прекрасне існує не в цьому світі, а в світі ідей. Згідно з ідеалістичними поглядами Платона, реальним є світ ідей, а земний світ (чуттєвий) - це "тінь ідеального світу" (все в ньому змінне й тимчасове). Це Платон пояснює через "міф про печеру": люди, перебуваючи все життя в печері, не бачили того, що існує за її межами; для них реальними є лише тіні речей, утворені від сонячних променів, які проникають в печеру. Речі в чуттєвому світі - це лише слабкий відбиток справжніх речей в ідеальному світі. **Абсолютна ж ідея краси** теж міститься в тому світі - в світі ідей. Краса речей - це лише певна її грань, отримана як відбиток. У діалозі "Бенкет" Платон дає характеристику абсолютної краси. Вона вічна (не виникає та не зникає), незмінна (не збільшується й не зменшується) і повсюдна. її джерелом є не чуттєвий світ, а світ ідей, своєрідних духовних сутностей. Прекрасне ніколи не втілюється в якійсь конкретній формі.

3. Способом осягнення прекрасного с не художня творчість і не сприйняття художніх творів, а **відсторонене споглядання ідей**. У діалогах "Бенкет", "Федр", "Федон" Платон поетично описує той стан філософського екстазу (еротичне сходження), коли відбувається своєрідне містичне осягнення прекрасного. Це стан відділення душі від тіла. Краса осягається не чуттями, а розумом. Краса має надчуттєвий характер.

4. Джерело творчого натхнення необхідно шукати **поза суб'єктом**. У діалозі "Іон" Платон розвиває містичну теорію поетичної творчості й доводить, що натхнення художника ірраціональне, протирозумне. На поясненні цієї ідеї він проводить поетичну аналогію: Божество посилає музу за принципом дії магніту, коли створюється магнітне поле - чим ближче до магніту, тим сильніше магнітне поле: • найближче до джерела енергії (Божества) перебуває поет; • далі - рапсод (виконавець поетичних творів); • ще далі - слухачі (їм передається через поета і рапсода особливий стан, який посилає Божество як джерело "магніту" через музу). Через поетів і рапсодів Божество залучає душі людей. При цьому кожен поет і рапсод залежать від різних муз, які посилаються зверху. Така залежність є одержимістю. Власне творчий акт неосяжний, він має ірраціональний характер. Художник і поет творять, самі не розуміючи, що вони роблять. За такого тлумачення творчого акту відпадає необхідність вивчати художню творчість, набувати навичок і вмінь, оскільки художник, як богонатхненний, є лише середовищем, через яке відкриваються дії містичних сил Божества.

5. **Мистецтво** - це «наслідування з наслідування», «тінь тіней», "копія копії". Мистецтво, як вторинне відображення, позбавлене пізнавальної цінності, воно оманне та заважає пізнанню істинно сущого. Художник, перебуваючи в стані екстазу, не підноситься до споглядання істинного та прекрасного, не спроможний зобразити Ідею прекрасного. Він відтворює чуттєві речі, що є відблиском ідей і мають вторинну природу. Тож зображення художника - це копія копії, наслідування з наслідування, "тінь тіней".

6. Мистецтво позбавлене виховного значення. Таку ідею Платон пояснює в діалозі "Держава" (книги II, III, X). Причина цього криється в тому, що мистецтво користується багатьма способами відтворення чуттєвої дійсності, до того ж, відтворюються не лише прекрасні речі, а й потворні, негідні: • актор грає ролі п'яних, поганих людей, злочинців; • художник зображує потворні явища й обличчя; • поет описує дурні вчинки та пристрасті; • музикант мелодіями пробуджує інколи суперечливі відчуття та почуття. Зображуючи все це, поети, художники, музиканти самі переживають такі ж відчуття та спонукають до цього слухачів І глядачів. Згідно з Платоном, в ідеальному суспільстві немає місця всім цим мистецтвам. У наступних творах (діалог "Закони") мислитель дещо пом'якшує своє ставлення до мистецтва та припускає, що є певні мистецтва, що справді корисні для суспільства та виховують громадян. Це, приміром: складання та виконання гімнів богам, я також дорійських і фрігійських ладів (вони збуджують мужність та патріотичні почуття). Платон допускає також влаштування хоричних свят, танців за умови, якщо вони будуть піднесеними, гармонійними, виховуватимуть відчуття порядку, міри, внутрішньої зібраності: «Боги через милосердя до роду людського, народженого для праці, встановили навзамін перепочинку від праці божі свята та дарували муз, Аполлона, їхнього очільника, та Діоніса як учасника цих свят, щоб можна було виправити прогалини виховання під час свят з божою поміччю». Допустимі також постановка комедій, якщо там будуть грати іноземці та раби, а трагедій - за умови суворої цензури.

Отож **Платон** розрізняє два **різновиди муз**, які виконують відповідні функції: "упорядкувальна" - покращує людей; "насолодна" - погіршує. Розпізнати їх можуть тільки спеціально призначені громадяни. Саме вони мають забезпечити в ідеальному суспільстві простір "упорядкованій" музі.

Для цього Платон рекомендує вибрати серед громадян "оцінщиків" з людей не молодших за 50 років, які будуть здійснювати контроль за художнього діяльністю в державі. Тож чи не є це прототипом цензури? Особливе ставлення в Платона й до глядачів. Ними, тобто законними споживачами творчості муз, є люди найкращі: "Найкращою я вважаю музу, котра дає задоволення не першому ліпшому, а людям найкращим, які отримали гідне виховання".

Альтернативну естетичній концепції Платона розробив його учень, великий філософ Античності **Аристотель** (384- 322 рр. до н. е.). Вершиною його теоретичної спадщини є **роботи «Поетика», «Риторика», «Політика», «Метафізика», «Велика етика».** Основним естетичним твором Аристотеля є "**Поетика**" (збереглася недопрацьованою лише І книга - 26 глав, - присвячена трагедії. II книга, присвячена комедії, була втрачена (збереглися лише уривки)). Значне місце естетичним проблемам Аристотель приділяє також у трактаті "**Метафізика**". Здобуток Аристотеля — побудова власної естетичної концепції — полягає в такому: на відміну від Платона, Аристотель відштовхувався від конкретних художніх і естетичних фактів, творчості митців свого часу (Гомера, драматургів Софокла, Еврипіда, художників Зевксіса, Полігнота, скульптора Фідія та ін.). "Поетика" Аристотеля - це важливий філософський, естетичний, мистецтвознавчий та історичний документ.

**Основні ідеї естетичного вчення Аристотеля**.

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

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

3. Суть краси криється в ознаках і властивостях речей. "Метафізика": "Основні форми прекрасного — це порядок (у просторі), співмірність і визначеність". "Поетика" (прекрасне конкретизується щодо трагедії): "частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою чи видаленням будь-якої частини порушувалося та змінювалося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого". Тож Аристотель створює теорію трагедії. Як він зазначає, трагедія має шість складників: фабулу, характери, думку, словесну форму, музичну композицію, сценічну обстановку.

4. Краса — це щось інше, ніж добро. "Метафізика": "добре" завжди полягає в дії, "прекрасне" ж буває і в речах непорушних, тобто є "краса спокою" та "краса руху".

5. Творчість є природно людським явищем. Вона притаманна людям з дитинства. "По-перше, наслідування притаманне людям з дитинства, цим вони й відрізняються від решти тварин (...), завдяки цьому вони й набувають перших знань, а по-друге, продукти наслідування всім дають задоволення".

6. Мистецтво має пізнавальний характер це одна І форм пізнавальної діяльності людей. Задоволення, котре отримують люди, споглядаючи художній Твір, визначається радістю "впізнавання" (ми із задоволенням розглядаємо зображення того, на що в дійсності нам дивитися Неприємно: "причина цього криється в тому, що набувати знань доволі приємно не тільки філософам, а й решті людей, тільки ваганні набувають їх ненадовго." Отже, джерело естетичного задоволення - не в світі ідей та інших трансцендентних сутностей, а в реальному інтересі Людей до пізнання.

7. Мистецтво — це відтворення дійсності (наслідування). Аристотель не вимагав абсолютної адекватності відтворення речей і явищу мистецтві: "завдання поета - говорити Не про те, що справді сталося, а про те, що могло статися, тобто про можливе - імовірність або необхідність." Зіставляючи поета й історика ("перший говорить про те, що сталося насправді, а другий про те, що може статися", історик говорить про одиничне, поет-про загальне), доходимо висновку, що поезія "більш філософська та серйозна, порівняно з історією". Завдання мистецтва не в механічному відтворенні дійсності, а в творчому її відображенні (однак художник не повинен припускатися помилок, наприклад, щоб кінь піднявся відразу на дві праві ноги).

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

9. Творчий процес досяжний і підлягає контролю ()творчість не має таємного характеру). Отож Аристотель висуває певні норми, канони та правила щодо мистецтва. Канон, згідно з Аристотелем, - це чітка система норм і правил, на основі яких народжується мистецтво (проте в Аристотеля канон - це ще не догма). Приміром, у побудові трагедії Аристотель закликав дотримуватися "законів трьох єдностей" - місця, дії та часу.

10. Естетичне споглядання базується на радості впізнавання. Тобто, знання потрібні і для естетичного сприйняття, і для судження: "Для того, щоб вміти судити про справу, потрібно самому вміти це робити, чому й люди мають, поки вони молоді, самі займалися цією справою." Тут в Аристотеля виникає суперечність: з одного боку, він розуміє, що серйозні заняття мистецтвом вимагають професійної підготовки, з іншого, - він, як ідеолог рабовласницького ладу, вважає працю справою невільної людини.

11. Мистецтво має виховне значення та пов'язане з моральним життям людей: • основне завдання мистецтва - "вдосконалення в доброчинності". Твір мистецтва облагороджує людей тим, що через очищення душі - катарсис - звільняє їх від негативних пристрастей; • моральний ідеал Аристотеля - це "споглядальна діяльність розуму", що не має жодних практичних цілей, безкорисна (на відміну від політичної та військової справи, що теж є доброчинностями); • теоретична діяльність є вищою за будь-яку іншу діяльність, оскільки вона споріднена з божественною (Бог нічого не робить, тільки мислить самого себе); • оскільки мистецтво - це діяльність теоретична, то воно споглядальне; • найкращою властивістю художнього пізнання є пасивно - споглядальне сприйняття дійсності, а духовна насолода мистецтвом - самоціль, "облагородження душі". Така думка Аристотеля пояснюється тим, ідо він був прихильником рабовласницького ладу. Мислитель закликав приймати світ таким, яким він є - готовим, що не потребує змін і перетворень. **Катарсис** (очищення), зазвичай, трактується у сфері виховання. Аристотель інакше інтерпретував катарсис: катарсис - Це мета мистецтва, зокрема трагедії (мистецтво очищає душі під афектів і пристрастей, унаслідок чого людина, з одного боку, і починає ставитися до примх долі зі спокійною покірністю, з іншого, стає здатною допомогти тим, хто зазнав нещастя).

12. Аристотель ставить питання про класифікацію мистецтва (до часів Аристотеля вже визначили роди та види Мистецтва). У праці "Поетика" (третя глава) містяться такі ідеї: • наслідування може різнитися трьома складниками: засобом, предметом і способом; • роди мистецтва розрізняються за засобами наслідування; звук - засіб для музики та співів; ритмічний рух - для танців;' слова та розміри - для поезії; • названі види мистецтва поділяються: • на мистецтва руху (поезія, музика, танець); • на мистецтва спокою (живопис, скульптура). Аристотель особливо детально зупиняється на поділі поезії на роди та види: • поезія ділиться на епос, лірику й драму; • драма поділяється на трагедію та комедію. У різні часи трактування теоретичного спадку Аристотеля різнилося. Для естетики Аристотель цінний як творець естетичної концепції, що ґрунтується на матеріалістичних теоретико - пізнавальних передумовах.

**2. Елліністична естетика.**

Завершальною стадією античної естетичної думки стала елліністична естетика. Вивчають її за здобутками трьох шкіл: епікуреїзму, стоїцизму та скептицизму. В основу вчень зазначених шкіл було покладено матеріалістичне вчення Аристотеля, зокрема його ідею міметичної (наслідувальної) природи мистецтва (стоїки, епікурейці).

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

Епікурейці, обстоюючи матеріалістичні позиції, наполягали на ідеї виникнення мистецтва з "потреб" людини в "усладі" (задоволенні). Крім цього, на їхню думку, мистецтво виконує не лише функцію задоволення. Воно відіграє й утилітарну роль. Підбив підсумки всім теоретичним пошукам у філософії й естетиці, з чого й почався занепад античної естетичної думки, скептицизм. Обстоюючи думку про те, що, оскільки пізнати речі неможливо, то в теорії це повинно призвести до утримання від судження, а на практиці - до байдужого, безпристрасного ставлення до предметів. Отож жодна наука про мистецтво теж неможлива. Лише в II—III століттях відбулося її нетривале відновлення завдяки **неоплатонізму**. Неоплатоніки (Плотін), зазнавши значного впливу ідеалістичних поглядів Платона, визнали чуттєвий світ проявом божественної еманації, відповідно, вторинним і недосконалим. Мета ж людини - повернутися до первинного стану (Бога), можливо, через аскезу й екстаз, через звільнення душі від тілесного. "Долучення" до ідеї, Бога є суть прекрасного. І чим більше душа звільняється від тілесного, тим вона прекрасніша. Неоплатоніки стверджували, що, аби пізнати вищу красу, необхідно спершу звільнити душу від тілесної скверни. Прекрасні тіла - це сліди, образи, тіні найвищої краси. Таке прекрасне сприймається відчуттями. Отож це нижчий вид прекрасного.

**3.Естетична думка в країнах Сходу**: **Стародавні Індія, Китай, арабо – мусульманська естетика.**

Для культури країн Сходу були властиві **традиційність і консерватизм**. Ці риси часто перетворювалися на догми: упродовж тисячоліть відтворювалися ті самі форми в економічній, соціально – політичній й культурній царинах. Стародавня Індія Наукові пошуки індійських учених відрізнялися від європейської теоретико – пізнавальної традиції. Їм було притаманне прагнення до систематизації та методичної класифікації кожної сфери мислення, кожної галузі пізнання, мистецтва і діяльності. Прагненням до класифікації та систематизації пройнятий перший естетичний трактат « Натья – Шастра», відомий уже в І ст. н. е. Це були перші спроби аналізу проблем художньої творчості, який містив розгляд питань виховання актора, висвітлює питання художньої майстерності. Пізніе були написані теоретичні коментарі до «Натья – Шастра», які мають безпосередній вихід на естетичну проблематику: розробка поняття «раса» - естетичне переживання, а також розгляд власне естетичного переживання – «раса» - і «життєвої емоції» - «бхава». Життєві емоції покладено в основу естетичного переживання, тобто «бхава» може викликати до життя «раса», а стан «раса» - це можливість емоційного співпереживання різних людей. Естетичне переживання обумовлюється емоційним станом попередніх поколінь і вплітається у складний ланцюг перевтілень живих істот. Так діє закон 24 «карма». Переживання «раса» можна довести до містичного екстазу й досягти етичної досконалості. Єдність естетичного й етичного аспектів слід розглядати як провідну тенденцію індійської теорії, що зумовлює можливість «дхвани» - проникнення у прихований зміст художнього твору.

Завдяки матеріальним джерелам, які збереглися на території Індії, можна відтворити процес становлення видів мистецтва у давньоіндійській культурі: Хараппська епоха: ІІІ – ІІ тис. до н. е. – різьба по дереву й каменю, ювелірні вироби, скульптурна мініатюра, кераміка. Магадсько – маурійська епоха: ІV ст. до н.е. – І ст. н. е. – архітектура, література, скульптура. Епоха правління Кушанів і Гуптів: І ст. н. е. – живопис. Становлення видів мистецтва відбувалося повільно. Значну роль відігравали такі види мистецтва, як музика, театр, пантоміма. Мистецтво Індії часів становлення перших естетичних уявлень позначене тісним зв’язком з релігійними системами, а також із народними легендами, з чіткою системою художніх норм і правил, які залишаються незмінними упродовж віків. Відданість традиціям дали змогу інлійському народу зберегти самобутність культури, утвердити національну й суспільну визначеність мистецтва. Важливими літературними джерелами, які допомагають зрозуміти культуру і традиції індійського народу, є величні епічні поеми Стародавньої Індії **«Махатбхарата» й «Рамаяна**». Ці шеде 25 систему естетичного виховання.

**За Конфуцієм**, виховання слід починати з поезії, закріплювати знання людини послідовним вивченням правил «лі» (доброчесність, знання норм етикету). Завершуючи освіту, треба звернутися до музики, яка несе в собі найвище естетичне навантаження, тяжіє до духовного. Не лише Конфуцій, а й інший мислитель Китаю **Сюнь – цзи** (298 – 238 рр. до н. е.) вважав, що обрядова музика відкриває шлях до досконалості, довершує культурний рівень людини, допомагає осягнути ідеал.

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

**Арабо – мусульманська естетика**. Коран є основою ісламу, священна книга мусульман і унікальне явище світової літератури. Він містить регламентації релігійних обрядів, моральні приписи й правові настанови, визначає звичаї і традиції, найважливіші моменти укладу життя та манеру поводження. Тексти Корану виголошують під час публічних і приватних молитов, державних і сімейних торжеств. Значення Корану багато в чому спрямувало розвиток філософії і мистецтва. Певним відступом від догматів Корану був період VІІ – Х ст., коли арабо - мусульманська філософія розвивалася під впливом античної філософії. Орієнтація на античність була властива передусім прогресивному філософському спрямуванню мутазилітів – мусульман, які виступали проти ортодоксальних догматів церкви, зокрема заперечували множинність атрибутів бога. Вони вважали, що людина пізнає бога і всесвіт завдяки розуму. Позиція мутазилітів протистояла богословській школі мутакаллімів, які відстоювали ідеї аскетизму, споглядальності і відмовлялися від активних зв’язків з реальним життям. Важливою віхою в історії арабо – мусульманської філософії стало ІХ ст. Це було знайомство з творчою спадщиною Аристотеля та матеріалістичною спрямованістю.

Яскравим прихильником аристотелізму стає арабський філософ **Аль Кінді** (бл. 800 – 870), який багато робить для популяризації природничих наук і водночас для поєднання філософії та ісламу. Збереглося близько 40 трактатів ученого. Суворість мусульманської релігії (заборона зображати бога, людину, тварин) не залишила місця для естетизму, який був притаманний країнам Сходу. Іслам передусім підкреслював значення етичного виховання. Культ релігійної етики переростав у догматизм, примушував слідувати певним ритуалам.

Проте значного естетичного навантаження набуло **арабське мистецтво**, яке намагалося якомога повніше задовольнити художні запити свого часу. Арабські митці працювали у різних видах мистецтва: література (лірична поезія); архітектура (мечеті, мінарети - башти, медресе – мусульманські навчальні заклади, караван – сараї – заїжджі двори, що зводилися в містах і на караванних шляхах); живопис (книжкова мініатюра, каліграфія); декоративно – ужиткове мистецтво). Особливе місце в історії арабської літератури мали ІХ – ХІІ ст. У Багдаді було складено перші казки всесвітньо відомої збірки «Тисяча і одна ніч». Отже, арабо мусульманська естетика зробила вагомий внесок у скарбницю художньої культури.

**4. Середньовічна естетика**. Естетичні вчення Середньовіччя формувалися на основі прочитання ранніми отцями церкви (**апологетами II—III століть**) Святого Письма. Однак естетичні теорії Середньовіччя і ще не досягли рівня художньої практики цього періоду, вони охоплювали, переважно, аналіз явищ офіційного релігійно - догматичного мистецтва. Апологети приділяли значну увагу проблемам творчості, мистецтву. Найдовершенішим художнім твором апологети вважали світ, створений Богом. Людина ж як вище творіння Бога за його "образом і подобою" наділена здатністю творити. Тож творчість людини (зокрема й художня) вже визнається чимось вищим, а ніж просто ремесло. Нова релігійна ідеологія закликала нехтувати чуттєвим світом. Цю функцію повинно виконувати й мистецтво як її рупор. Воно мало оминати увагою зовнішню прикрашеність, натуральну красу, оскільки не здатне осягнути світ Бога (воно дає НЕ реальні образи цієї краси, а лише її "субстанційні" форми), а застосовуючи символи, алегорії та знаки, натякати на істинним небесний світ.

**Естетика Візантії.** Традиції античної естетики після розпаду античного світу продовжували розвиватися у Візантії (ІV – сер. ХV ст.). Розквіт візантійської естетики (ІV – VІ ст.) спирався на надбання античності, зокрема на основні ідеї неоплатонізму **Плотіна**. Пізніше саме естетика Візантії становитиме основу середньовічної естетики і активно впливатиме на художню культуру Київської Русі, Європи, Грузії та Вірменії.

Найяскравіші представники традицій християнської культури, які активно формували основні ідеї принципів візантійської естетики – **Татіан, Тертулліан, Юстин, Климент Александрійський, Ориген, Боецій**.

Розвиток цих ідей знайшов відображення у видатному памятнику філософської думки раннього середньовіччя – **Ареопагітиках**.

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

Естетичну проблематику послідовно розробляли **Григорі Ниський, Іоанн Златоуст, Іоанн Дамаскін.** Їх цікавили проблеми не лише краси і прекрасного, а й проблеми образу, символу, значення слова та його внутрішній зміст. Особливу увагу вони приділяли аналізові кольору, звуку у становленні художньої цінності твору мистецтва. Визначивши бога як джерело краси, візантійці розробляють ідею універсуму – системи образів, символів і знаків, які поєднують людину з богом. На думку Псевдо – Діонісія Ареопагіта, передача «вищого знання» - від бога до людини – відбувається через «**світлодіяння**» - чуттєві символи, певні зображення, музичні звуки, мелодії, кольорові сполучення.

**Климент Александрійський** першим із християнських письменників зробив вчення про образ головним пунктом своєї світоглядної системи.

У період іконоборства (726 – 843) проблема образа обговорювалася в якості найважливішої проблеми духовної культури. Іконоборці спиралися в основному на біблійні ідеї Старого Заповіту: «не сотвори собі кумира» і відхиляли насамперед антропоморфне зображення Христа. Отці Церкви обґрунтували тезу про боголюдскість Ісуса, життя якого проходило на очах у мешканців Палестини.

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

Драматично складається доля візантійської естетики у ХІІІ – ХV ст. – період зіткнення гуманістичних ідей з реакційно – містичною школою **ісихастів**.

**Ісихазм** (від грец. – спокій, мовчання, зреченість) – це етико – аскетичне учення про шляхи єднання людини з богом через «очищення серця» сльозами і самоконцентрацією свідомості. Ісихасти пропагували аскетизм, свідоме зречення життя. Єдиними можливими формами пізнання проголошувалася молитва, релігійно – містичне споглядання, повна покора Богу.

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

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

**Естетика Київської Русі.** Київська Русь охоплює період між ІХ – ХІІІ ст. Становлення естетичних уявлень обумовлене передусім міфоепічною свідомістю давнього слов’янства поєднаним з візантійським християнським світоглядом. Х – ХІІ століття – це час розвитку Київської Русі. Естетичні ідеї цього періоду відбиті у філософсько – богословських текстах «**Шестиднева**» Іоанна Дамаскіна, **Ізборниках 1073 та 1076 рр**. тощо.

**Ізборник 1073 р.** вважається найдавнішою датованою збіркою, яка містить близько 380 статей з філософії, історії, географії, медицини, проблем виховання та етикету дітей, написаних щонайменше 40 авторами. У Ізборнику 1076 р. давньоукраїнські автори більш чітко висловлюють свою думку і порушують теоретичне положення про красу пізнання, красу істини, про «внутрішній» розум людини, який є джерелом краси. У Х – ХІ ст. естетика має натуралістично – реалістичні риси, проте вона виявляє тенденцію до екзистенціальних мотивів, має підкреслено емоційний характер, наголошує на «переживанні серця». Важливе місце в естетиці цього періоду посідає **символ**, зокрема символ Софії – «премудрості Божої». Розробляючи філософсько – естетичні ідеї, слов’янська культура виявляє щирий інтерес до морально – етичної проблематики.

Безперечний інтерес викликає своєрідний заповіт Володимира Мономаха (1053 – 1125) «**Повчання своїм дітям**». У цих настановах великого князя передусім наголошується на ролі освіти і знань, які збагачують життєвий досвід людини. Навчає молодих людей зберігати «душі чисті», непорочні, тіла худі, лагідну бесіду і в міру слово господнє. Важливим джерелом вивчення естетики Київської Русі є збірники пам’яток культури, що містили висловлювання Езопа, Аристотеля, Менандра, Плутарха, включали в себе різні 29 морально – побутові настанови, приказки, історичні анекдоти.

Особливу увагу привертає узагальнена робота «**Слово про красу**», де порівнюється краса фізична й духовна, підкреслюється значення практично – корисного аспекту при оцінці краси чи потворності того чи іншого предмета.

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

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

«**Слово про Ігорів похід**». У цьому творі естетичне спирається на народно – фольклорну традицію. Кожен образ виконує важливу емоційну функцію, досягнута єдність зображення естетичних основ природи з довершеністю естетично – морального світу людини.

Значну роль в естетичній культурі Київської Русі відігравало мистецтво, зокрема **архітектура**. Красу й велич епохи Ярослава Мудрого утверджує **Софійський собор** у Києві (збудований 1037 р.).

Софійський собор - центр християнства на Русі, загальнодержавний центр культури. Тут була зібрана перша на Русі бібліотека, відкрита школа.

Високого рівня розвитку досягають у Київській Русі також мистецтво мозаїки, фрескові розписи, декоративно – прикладне мистецтво, книжкова графіка. Київська Русь була головним центром культурного єднання східних й західних слов’ян.

**Естетика Середньовіччя.** Західної Європи Для чіткого уявлення про специфіку естетики Середньовіччя, її місця і роль в історії науки взагалі слід урахувати особливості цієї епохи: власність феодала на землю і часткову власність на селянина, професіоналізацію населення і його жорстке соціальне розмежування.

**Доба Середньовіччя** пов’язана із занепадом економічного й культурного життя Західної Європи і водночас із концентрацією духовного життя навколо представників релігійного світосприймання.

**Західноєвропейська середньовічна естетика** (особливо в період схоластики) приділяла особливу увагу узгодженню принципів та категорій античної естетики з християнською доктриною, активно спираючись на досвід таких Отців Церкви, як **Ареопагіт та Августин**.

Францисканець **Бонавентура**, виходячи із висловлювання Августина про красу як форму Христа, створює цілу **христологічну естетику (краса = Христос)**. На його думку «краса», що дорівнює формі Христа, є посередником між трансцендентальним Богом та людиною через втіленого Сина, в якому сконцентровані принципи «образу та подоби», що напряму залежать від поняття форми. Естетично сприймаючи дійсність, в якій розлита божественна краса, ми можемо наблизитися до розуміння поняття краси – форми – подібності взагалі і , таким чином, до сутності Сина, а через нього і Батька. Римо-католицька церква вирішувала завдання засвоєння античної культурної спадщини. Отці західної церкви прийшли на зміну апологетам перших сторіч християнства.

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

**Основні ідеї естетичної концепції Августина** зводяться до такого:

1) абсолютною Красою, Благом та Істиною є Бог;

2) Бог створив світ (матеріальний і духовний) за законами краси, тому світ і прекрасний;

3) прекрасним є буття. Потворне ж характеризує відсутність краси та, відповідно, буття;

4) найвищою мірою естетичної насолоди є блаженство (досягнення вічного божественного життя через пройдений шлях духовного вдосконалення людини внаслідок пізнавальної діяльності). Воно є безкорисним;

5) краса та любов мають єдину природу;

6) основу мистецтва утворюють основні структурні закономірності буття: цілісність, єдність, число (чи ритм), рівність, подібність, відповідність, співмірність, симетрія, гармонія;

7) мистецтво виконує наслідувальну (міметичну) функцію. Найвищою цінністю його є "наслідування" духовної краси. Найвищими мистецтвами визнаються музика та мистецтво слова (поезія). Важливе місце в естетиці Августина посідають проблеми видової специфіки мистецтва, передусім художні можливості видовищних мистецтв.

Особливу увагу філософ приділяє театру й аналізує його роль у римській культурі, в житті пересічних римлян. Він особливо негативно оцінює театр і вважає, що драматурги й актори сприяли формуванню аморальної поведінки, «гріховності» громадян Риму. У своєму головному творі «Про град Божий» філософ намагається створити образ ідеального, «морального» міста, у якому немає театру – символу гріховності. В основі його філософії культури лежить протиставлення «двох градів» - божественного і земного. Здобутки Августина в розвитку естетичного знання не сприяли закріпленню та розвитку його ідей у середньовічній культурі (лише Пізнє Середньовіччя оцінить внесок Августина в розвиток естетичного знання). У Середні Віки вчення мислителя дещо загубилося. Хоча на той період не знайшлося жодного мислителя, котрий зміг би побудувати завершенішу естетичну систему, ніж августинівська.

Часто батьком тисячолітньої епохи середньовічної естетики вважають **Псевдо-Діонісія Ареопагіта** (V чи VI ст.) - анонімного автора "Ареопагітиків".

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

Важливе місце в естетиці Середньовіччя займають теоретичні роботи домініканського монаха, філософа і богослова **Фоми Аквінського** (1225 або 1226 – 1274). Основні твори – «**Сума теології»** та **«Сума проти язичництва».** Він фактично підбив підсумок західної середньовічної естетики. У своєму розумінні прекрасного та мистецтва Аквінат синтезував погляди неоплатоніків, Августина, Ареопагіта, представників ранньої схоластики та об’єднав їх у досить цілісну систему на основі аристотеливської філософської методології. На відміну від візантійської естетики Фома переніс акцент з духовної краси на чуттєво сприйману, природну красу, оцінивши її саму по собі, а не лише як символ божественної краси. За філософом, річ є прекрасною лише тоді, коли в її зовнішньому вигляді гранично виражається її природа, сутність, чи «форма» в аристотелівському розумінні. Красу Фома визначає через сукупність її об’єктивних та суб’єктивних характеристик. До перших відносяться відповідна пропорція, співзвучність, ясність і досконалість. Пропорція – якісне співвідношення духовного та матеріального, внутрішнього та зовнішнього, ідеї та форми, яка її виражає. Ясність – видиме сяяння, блиск речі, а також сяяння внутрішнє, духовне. Суб’єктивні аспекти прекрасного Аквінат вбачав у співвіднесенні його з пізнавальними здібностями, які реалізуються в акті споглядання, що супроводжується духовною насолодою. Для визначення понять «прекрасне» й «краса» Фома залучає поняття «задоволення» і стверджує, що краса – це те, що «задовольняє людину в процесі чуттєвого споглядання» навколишнього світу. Певних речей, творів мистецтва. Поштовхом до виникнення задоволення є завершеність форм предмета, гармонія його частин. Наслідуючи античну традицію, під мистецтвом Аквінат розумів будь – яку творчу діяльність та її результат. Мистецтво, на його думку, наслідує природу у тому розумінні, що як і природа, має за мету певний результат. Воно створює не принципово нові форми, а відтворює чи перетворює те, що уже існує, маючи на меті ні про що інше, як прекрасне. Філософ розрізняє процес пізнання і діяльності, стверджуючи, що мистецтво - це діяльність, а творчий процес у мистецтві схожий на творчість природи, яка матеріалізує ідеальні цілі. У теоретичній спадщині Аквінського наявна і проблема функцій мистецтва, серед яких він найважливішими вважає виховну і емоційну.

Для доби середньовіччя непорушними залишалися настанови щодо божественних витоків краси, її повної залежності від духу, що негативно позначалося на мистецтві. Митці широко використовували такі специфічні художні прийоми, як алегорія та символ. В історії культури інших європейських країн варто назвати імена теоретиків естетики, які творчо вплинули на долю власних народів.

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

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

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

**5. Естетика епохи Відродження**. Якщо для середньовічної теології тільки Бог - єдиний предмет, гідним високої думки, то у Відродження погляд зосереджений на людину. Людина визнається прекрасною або такою, що прагне до краси, за зразок якої береться мистецтво і філософія античності, наново відкриті, відроджені. Назва епохи – **Відродження**, - вперше зустрічається у 1550 році у «Життєписах» художників, складених італійцем **Джорджіо Вазарі** (1511 – 1574).

Наступає епоха Реформації, приводом до якої став сміливий виклик, кинутий Мартин Лютером у 1517 р. Католицькому Риму, який потонув у розкоші, брехні і лицемірстві. Відродження означало спробу створити нову, світську культуру, що протиставляє себе феодально – церковній культурі середньовіччя. Гуманісти сформулювали нову концепцію людини, славили людську особистість, виражали віру в її безмежні можливості і творчий потенціал. **Гуманісти** вивчають твори Платона, Аристотеля, Плутарха, Лукіана, Лукреція. Особливо багато уваги приділяється збиранню, вивченню і коментуванню пам’ятників античного мистецтва.

Центральною постаттю в естетиці епохи Відродження був італійський художник, архітектор і мислитель-гуманіст **Леон Баттист Альберті** (1404-1472). Його увагу не обминали загально-філософські, педагогічні й естетичні проблеми. Мислитель залишив морально-філософський трактат "**Про спокій душі**", кілька педагогічних творів (зокрема "Про сім'ю") та значну кількість праць з теорії мистецтва ("**Про живопис", "Про архітектуру", "Про скульптуру"** тощо). Перебуваючи під впливом естетичної думки Античності, а саме Аристотеля, стоїків, Цицерона, Вітрувія, Л. Альберті розробив власне естетичне вчення, в якому вирішував проблеми краси, сутності мистецтва. Проте завершеної системної праці, присвяченої суто естетичним проблемам, він не мав. Значний внесок Л. Альберті зробив у розробку "**практичної естетики**", тобто такої естетики, котра націлена була на застосування загальних естетичних принципів до конкретних проблем мистецтва. Учення про красу Л. Альберті виклав у трактаті "**Про архітектуру**".

На відміну від естетики Середньовіччя, де прекрасне трактувалось як суть математичної пропорції та ясності кольору, мислитель сутність прекрасного вбачав у **гармонії**, що є вищою за математичну визначеність. Хоча й красу архітектури визначають математичні елементи (число, обмеження та розташування), проте без гармонії, суть якої зводиться до впорядкування частин, прекрасне неможливе. Однак, **за Л. Альберті, гармонія** - це не лише закон мистецтва, а й закон життя. Оскільки мистецтво народжується в наслідуванні дійсності, то й гармонія в мистецтві є відображенням універсальної гармонії життя. Гармонію мислитель розуміє так само, як і Аристотель, - це суть відповідності частин, за якої нічого не можна ні додати, ні відняти. Гармонія кожного мистецтва стосується впорядкування певних особливих елементів. Так, елементами гармонії в музиці є ритм, мелодія та композиція; в скульптурі - міра й межа. Розв'язання проблеми прекрасного змусило Л. Альберті звернути уваги на дві його самостійні форми - "красу" та "прикрасу", що є суть різні речі. Якщо "краса" - це внутрішній закон прекрасного, то "прикраса" - це вторинний світ краси. Власне прикраса випадкова та відносна форма прекрасного. Проте прекрасного без прикраси не буває. Прикраса є його органічною частиною (адже будь-яка архітектурна споруда без прикрас буде помилковою). Леон Альберті спробував пояснити прекрасне через протилежну категорію - потворне. Якщо прекрасне, за мислителем, є абсолютний предмет мистецтва, то потворне - це своєрідна помилка. Потворне як помилка наявна в дійсності. **Завдання мистецтва** - не наслідувати його та не виправляти його, а приховувати.

Надзвичайно важливе місце в естетичному вченні Л. Альберті посідає **вчення про художню творчість.** Цій проблемі мислитель присвятив **трактат "Про живопис**". У поясненні феномену творчості відмовився від традиційної формули наслідування зразків у мистецтві та надав особливого значення вигадці, новаторству. Епоха Відродження поставила в центр уваги постать художника.

Уперше в історії європейської культури суспільна думка в пошуках ідеалу зверталася не до філософа, вченого чи політичного діяча, а до художника. Художник визнавався ідеалом для кожної людини, адже його сприймали як сполучну ланку між фізичною та розумовою працею. Отож і вимоги до художника ставилися досить високі. Він мав бути універсально освіченою людиною. **Леон Альберті** закликав до всебічного розвитку особистості художника. Фактично всі художники епохи Відродження намагалися втілити цей принцип у життя.

Свідченням цього є творчість **Леонардо да Вінчі, Мікеланджело**. Так з'явилися уявлення про "генія" - художника з прошарку ремісників. Зовнішнє захоплення геніями спонукало увіковічити це в людській пам'яті. Тож виник жанр життєпису (дослідження біографій, індивідуальних манер і стилю творчості художників).

Найвизначнішим художником, інженером, теоретиком мистецтва, естетиком, філософом епохи Відродження визнано Леонардо да Вінчі (1404 – 1519). Естетична концепція **Леонардо да Вінчі** ґрунтувалася на його ідеї істинності людського досвіду та помилковості мислення. Оскільки в світі панує закон необхідності й людина є ланкою в усезагальному зв'язку явищ у світі, то людина здатна пізнати світ. Можливо це на практиці - через відчуття, адже судження наші помиляються. За мислителем, найвищим з людських відчуттів, джерелом усіх наук і мистецтв є зір. Відчуття зору є вищим за відчуття слуху. Відповідно, живопис перевершує музику та поезію. Леонардо да Вінчі визнавав живопис наукою. Відмітна його риса в тому, що живопис звертається не лише до розуму, а й до фантазії. Завдяки фантазії живопис може не лише наслідувати, а й суперничати зі звичайною наукою. Адже так він створює і те, що не існує. Тож **художник-живописець**, згідно з Леонардо да Вінчі, подібний до дзеркала своєю здібністю універсального відображення світу, хоча він, на відміну від дзеркала, не безпристрасний. Дзеркало постає для художника як вчитель, тому він усвідомлює художність власних творів. Як і Л. Альберті, Л. да Вінчі приділяв значну увагу **гармонії** в усвідомленні прекрасного. Гармонію в різних мистецтвах він визнавав своєрідною. Зокрема, в живопису вона ґрунтується на пропорційному поєднанні фігур, фарб.

Важливе місце в естетичній концепції **Леонардо да Вінчі** посідає **проблема прекрасного в мистецтві**. Прекрасне в мистецтві, за мислителем, не визначається зовнішньою красивістю. Суть його полягає в наявності всієї гами естетичних цінностей - прекрасного й потворного, піднесеного та низького. Справжній художник, протиставляючи їх, підсилює виразність прекрасного в мистецтві, художню цінність твору. Значне місце в естетиці Відродження відводилося проблемі пропорції. Пропорція визнавалася запорукою досконалості, прекрасного. Цій проблемі був присвячений, зокрема, трактат Луки Пачолі "Про божественну пропорцію". На автора трактату відчутний уплив справили ідеї Піфагора та Платона. Так, посилаючись на діалог Платона "Тімей", мислитель підтримав ідею геометричної природи всіх речей Всесвіту й ідею служіння геометричних фігур "прикрасою Всесвіту". Платон стверджував, що пропорція надає небу фігуру тіла, а решті елементів - відповідну форму (вогню - пірамідальну, землі - кубічну, повітрю - восьмигранну тощо). Учення про пропорцію було покладено в основу естетичної теорії німецького художника, мислителя епохи Відродження Альбрехта Дюрера, що викладене в його трактаті "Чотири книги про пропорції людини". Суть краси людського тіла А. Дюрер убачав у дотриманні правильних пропорцій, за допомогою яких можна передавати як різні типи людського тіла, так і різні темпераменти, вік та його рух. Мислитель при цьому абсолютизував роль математичних підрахунків (розробив шкалу вимірювань, яка містила 1800 частин людського тіла). Крім цього, суть краси, за А. Дюрером, розкривається у відносності та користі: "що в людині безкорисне, те некрасиве".

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

**Томмазо Кампанелла** (1568 – 1639), автор книги «**Місто Сонця**», у своїх естетичних висловлюваннях підкреслює, що прекрасне є символом, знаком добра, а неподобство – люті. Він вносить елемент релятивізму й у естетичні судження. Кампанелла заперечує зв’язок видимої краси і виховної функції мистецтва, але підкреслює, що саме поезія дає приклади, які спонукають душу до добра. Надхненна не тільки великим минулим європейської культури, але й мрією про велике майбутнє, це була епоха, пронизана утопічними ідеями. Саме слово «утопія» з’являється як назва одного із найважливіших гуманістичних пам’ятників – книги «**Утопія» Томаса Мора** (1478 – 15535). Ідеї, подібні до ідей «Утопії» можна зустріти у В. Шекспіра, Ф. Рабле, М. Сервантеса.

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

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

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

Естетика класицизму формується на основі філософії раціоналізму **Рене Декарта** (1596 – 1650) – французького філософа, математика, фізика, засновника раціоналізму і прихильника учення про природжені ідеї. Людину він розглядав як єдність тілесного «механізму» з душею, яка володіє мисленням і волею. Хоча Р. Декарт не вибудував власної системи в естетиці, він все ж звернувся до вирішення деяких естетичних проблем, зокрема в мистецтві. На його думку, мистецтво повинно сприяти розумності людини (воно виконує пізнавальну функцію). Це забезпечує йому вимога до художника дотримуватися суворої регламентації форми зі зверненням до математичної чіткості, очевидності та логічного переконання. Ці думки він виклав у праці «**Міркування про метод**», який став методологією раціоналізму і філософською основою естетики класицизму. Представниками класицистської естетики були французькі теоретики мистецтва, поети Нікола Буало, П'єр Корнель, Жан Расін, які часто зверталися до античних сюжетів, даючи їм сучасне трактування. Спираючись на принципи раціоналістичної метафізики, правильності, чіткості, чистоти, мислителі вибудували відповідну естетичну теорію, суть якої зводилася до регламентації правил у мистецтві, зокрема в поетичному.

**Ідеї класициської естетики** найбільш повно були викладені в творі **Ніколи Буало** "**Поетичне мистецтво".**

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

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

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

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

5) Ідеалом розуму, зразком мистецтва визнавалось мистецтво античне.

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

7). Надзвичайно важливе значення в естетиці Класицизму мала німецька традиція. Яскравим представником естетики німецького Класицизму був **Іоганн Крістофф Готшед** (1700-1766). Іоганн Готшед підтримав основні ідеї французької класициської естетики, а саме визначав, що:

8) мета мистецтва полягає в наслідуванні досконалої природи;

9) ідеал прекрасного засновується на розумі та логіці;

10) утіленням ідеалу прекрасного є зразки та правила стародавнього мистецтва, а крім того, ще й французького мистецтва Класицизму;

11) існує чіткий поділ на високі та низькі жанри;

12) у трагедії художнику необхідно дотримуватися правил "трьох єдностей".

Німецька класициська естетика справила значний уплив на естетичну думку Просвітництва.

**Естетика класицизму** має кілька важливих ознак. Це передусім **існування глибокого зв’язку між філософією та естетикою**, за якого філософія – раціоналізм **Рене Декарта** – виступає як теоретично – методологічне підґрунтя естетичної проблематики. Естетика класицизму завершує тривалий і досить складний період розвитку естетики в межах філософської науки. Із середини ХVІІІ ст. естетика відокремлюється від філософії і розвивається як самостійна наука. У середині ХVІІІ ст. в епоху Просвітництва класицизм зазнав еволюції у плані ідейного змісту: висуваються теми і конфлікти, у яких знаходить висвітлення боротьба за політичну і релігійну свободу.

**Естетика Просвітництва** представлена французькою, німецькою й англійською традиціями.

Представники естетики французького Просвітництва: **Е. Кондільяк, Р. Декарт, Ж. Ламетрі, Гельвецій, Ж.-Ж. Руссо**; німецького - **Г. Ляйбніц**; англійського - **Ф. Бекон**.

В центрі їх уваги перебували проблеми сутності мистецтва, виховної та комунікативної функцій мистецтва, засобів реалізації образного мислення в мистецтві, зокрема ролі алегорій. Основна ідея просвітницької естетики полягала в тому, що мистецтво має засновуватися на принципі "наслідування природі", тобто має орієнтуватися на відображення та відтворення реальних життєвих ситуацій. Однак мистецтва мають відповідно різні можливості відтворення дійсності.

Згідно з **Жан-Жаком Руссо**, музика, зокрема, має наслідувати людську мову, й таким чином відображати людські відчуття.

Естетичне ж учення **Г. Ляйбніца** було викладено в трактаті "**Роздуми про пізнання**, істину та ідеї". За ним, естетичне сприйняття як спосіб пізнання відрізняється від теоретичного пізнання - його характеризує смутність. На відміну від французьких естетиків Класицизму, зокрема Н. Буало, **Г. Ляйбніц відкидав зв'язок прекрасного з корисним**. Адже власне споглядання прекрасних речей приємне без будь-якого зиску, користі.

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

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

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

**7. Олександр-Готліб Баумгартен** як засновник естетики. Естетика як наука сформувалась у середині XVIII ст. завдяки теоретичним пошукам відомого німецького філософа й теоретика мистецтва Олександра Готліба Баумгартена (1714-1762). У 1750 р. мислитель видав перший том теоретичного трактату "Естетика", в якому він обґрунтував суть нової науки та назвав її терміном "естетика", спираючись на давньогрецькі поняття "ейсестикос", "естаномай", "естаноме", "естесі". Згідно з О. Баумгартеном, естетика належить до теорії пізнання (гносеології), як і логіка.

**Відмінність між логікою й естетикою:**

- естетика пов'язана з "нижчим", тобто чуттєвим пізнанням, а логіка - з «вищим», тобто інтелектуальним;

- естетика вивчає судження смаку та веде до пізнання прекрасного, а логіка вивчає судження розуму й веде до пізнання істини.

Філософ широко використовує поняття прекрасного, проте він не визначав предмет естетики через ідею прекрасного (така тенденція виявиться пізніше, зокрема в позиціях Г. В. Ф. Гегеля і М. Г. Чернишевського).

О. Баумгартен визначає предмет естетики через поняття «**досконале**», зазначаючи, що естетика – це наука про досконале у світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання і удосконалення смаку.

Тож **естетику** О. Баумгартен називає наукою про чуттєве пізнання, що пізнає прекрасне, про закони створення на основі прекрасного творів мистецтва та закони їх сприйняття.

Відповідно, естетика (за Баумгартеном) має складатися з трьох розділів.

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

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

Третій розділ має опікуватися суттю естетичних знаків, що зближує естетику із завданнями семіотики. Серед мистецтвознавчих проблем Баумгартен наголошує на проблемі змісту і структури мистецтва. Він пропонує розглядати зміст будь – якого твору як єдність п’яти елементів: багатство, природна та моральна велич, істинність, ясність, достовірність.

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

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

Отже, Ф. Мейер продовжив започатковану Баумгартеном тенденцію активного включення широкого кола проблем мистецтва до предмета естетики. Естетика О. Баумгартена справила значний уплив на естетичні системи представників німецької класичної філософії І. Канта та Г. Гегеля.

1. **Розвиток естетики у ХVІІІ - ХІХ століттях**. Важливим етапом у розробці проблеми предмета естетики стає період розвитку німецької класичної філософії. Безпосередній інтерес до широкого кола естетичних проблем виявили Кант, Гегель, Шеллінг.

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

**Кант** приділяв естетиці надзвичайно велику увагу. Вважав її завершальною частиною загальної філософської системи, позаяк вона поєднує в єдине ціле сферу пізнання ("чистого розуму") та духовну сферу ("практичного розуму").

Він визначає два види пізнання: апріорне (досвідне) та емпіричне. Перше спирається на свідомість, отже осягає істину, друге пов’язане з відчуттями і не вважається науковим. Предметом естетики, за І. Кантом, є естетична спроможність судження, що дає людині особливе почуття задоволення (чи незадоволення).

Уперше в історії естетичної думки І. Кант довів, що сфера естетичного – це достатньо самостійна сфера людського досвіду, людського духу. Вона позбавлена утилітарної зацікавленості (за словами І. Канта, "доцільне без цілі") і полягає в безкорисній творчій діяльності. Мислителя цікавили такі естетичні категорії, як доцільне, смак, вільна гра, прекрасне, піднесене, що є характеристиками неутилітарного естетичного споглядання.

З ім’ям І. Канта пов’язане і нове розуміння видової специфіки, яке він поділяє на: 1) механічне – безпосереднє відтворення якогось предмета; 2) естетичне – відтворення предмета з метою викликати почуття задоволення; 3) приємне естетичне – задоволення від сприймання твору на рівні відчуття; 4) витончене естетичне – чуттєве задоволення від твору, що стимулює пізнавальну діяльність людини. Цими положеннями Кант відкрив шлях до культу мистецтва, що звеличується над філософією та релігією.

Надзвичайно важливу роль у розвитку естетики відіграв німецький філософ **Георг Вільгельм Фрідріх Гегель** (1770 – 1831). Він **читав** **лекції з естетики** в університетах Європи. Результатом творчих пошуків філософа **стала робота "Лекції з естетики**” (в чотирьох томах), упорядкована його студентами, перше видання якої побачило світ посмертно. Мислитель у побудові естетичного знання негативно поставився до терміна "естетика", взятого А. Баумгартеном за назву науки, та вважав за доцільне замінити його терміном "філософія мистецтва", чи "філософія художньої творчості". Цим естетику він зблизив з філософією мистецтва. Предметом такої науки має стати, на думку філософа, "обширне царство прекрасного, точніше кажучи, галузь мистецтва чи, ще точніше, - художньої творчості". Такі уточнення засвідчують схильність Г. Гегеля звести прекрасне лише до сфери мистецтва (чи художньої творчості). Так відбулося звуження проблематики науки естетики. Естетика обмежувалася лише проблемою "прекрасного в мистецтві". Аналіз прекрасного дає філософу змогу підійти до вивчення більш широкої проблеми – специфіки людської чуттєвості. Для того щоб збагнути логіку роздумів Гегеля, слід пам’ятати, що філософ розглядав рух до опанування істиною як поступовий процес, опосередкований трьома ступенями.

Перший ступінь – суб’єктивний дух – не виходить за межі індивідуального досвіду.

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

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

**Краса**, за визначенням **Гегеля**, - чуттєва форма абсолютного духу, а чуттєвість мистецтва спирається на почуття зору і слуху. Однією з найважливіших категорій естетики Г. Гегеля була **категорія "ідеал**", що є метою мистецтва. Ця думка стала альтернативою попередній естетичній традиції, зокрема поглядам Аристотеля, просвітників, коли мета мистецтва зводилася до наслідування (мімезису).

Заслугою Г. Гегеля в розробці естетичного знання був **аналіз історії розвитку мистецтва** з погляду специфіки форм художнього вираження.

Так, було виділено три його стадії: **символічна** (мистецтво Давнього Сходу), **класична** (мистецтво давньогрецької класики) та **романтична** (європейське мистецтво від Середніх Віків до сучасності).

Особливість **символічної стадії розвитку мистецтва** - неадекватність ідеї формам художнього вираження; **класичної стадії** - відповідність ідеї формі в мистецтві; **романтичної** - випередження ідеї формами конкретно чуттєвого вираження, що ставало предметом інтересу інших форм самопізнання - релігії та філософії.

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

Значну роль у цьому відіграв відомий **російський мислитель М. Чернишевський** (1828 – 1889). У 1855 р. була опублікована його магістерська дисертація **"Естетичне відношення мистецтва до дійсності"**. М. Чернишевський стояв на позиції трактування естетики як науки про мистецтво. Вважав значення естетики як науки про прекрасне надто звуженим, оскільки при цьому нівелюються такі категорії, як піднесене, трагічне, комічне. Крім цього, прекрасне, на його думку, не обмежується сферою мистецтва, адже "прекрасне є життя". Воно проявляє себе в дійсності, фантазії та, безпосередньо, в мистецтві. При цьому найбільш прекрасне знаходить себе в дійсності.

Особливої уваги заслуговує філософсько – **естетична позиція** **німецького філософа** **Ф. В. Й. Шеллінга** (1775 – 1854). У лекціях із філософії мистецтва він аргументує думку про художню творчість та естетичне споглядання як вищі ступені розвитку абсолюту, що говорить про романтико – ірраціональний характер його поглядів.

Зміна поглядів Шеллінга пов’язані із 1814 – 1817 рр., коли філософ зближується з теософськими, релігійно – містичними спрямуваннями. У 1803 р. в роботі «Філософія і релігія» Шеллінг визначає абсолют як бога, як нескінченну першооснову. У теоретичній праці **«Філософія мистецтва**» **Шелінг** систематизує естетичні знання,втілені у філософську естетику. Він поділяє світ на ідеальний і реальний. Мистецтво є вищою формою ідеального світу, і водночас воно здатне поєднувати ці два світи. Підкреслюючи складність, неоднозначність і суперечливість поглядів Шеллінга, не можна не визнати силу їх впливу на світорозуміння інтелігенції Європи як у другій половині ХІХ ст., так і в умовах ХХ століття.

**Традиції німецької класичної філософії** розвивали **Карл Маркс** (1818 – 1883) і **Фрідріх Енгельс** (1820 – 1896). Вони вписали проблематику естетики в широкий контекст соціальної дійсності, показавши, що вирішальною умовою й необхідною передумовою естетичного відношення людини до дійсності є соціальні відносини.

Основи марксистської естетики викладені у творах «**Економічно – філософські рукописи 1844 року», «Німецька ідеологія»** розроблені корінні проблеми естетики: виникнення естетичних почуттів і спроможностей на основі суспільно – історичної практики; надбудовний характер і класовість природи мистецтва і його місце в житті суспільства; народність художньої творчості; історичні закономірності естетичної діяльності; сутність реалізму; природа творчості за законами краси. У межах марксистської філософської концепції естетика визначається як наука, що вивчає природу, функції, загальні закони і закономірності естетичної діяльності людини і суспільства. Мистецтво є специфічною формою естетичної діяльності.

**ПОНЯТТЯ КРАСИ В ЕСТЕТИЦІ РЕНЕСАНСУ (НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦТВА) / С.І. Топилко //** <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/31492/1/08-44-50.pdf>.

При дослідженні історії урбаністики та закономірностей формування планувальної структури міст Галичини, закладених в другій половині XVI – XVII ст., виникла необхідність звернутись до поняття краси в естетиці Ренесансу. Адже Ренесанс був явищем винятково міським. Саме в містах з їх незалежними і вільними майстрами і цехами зародилось уявлення про деяку абстрактну і незалежну людину.

Ренесансу приписують скромну частку напрацювань в доробку загальної урбаністики. Його називають епохою, в якій не закладалось майже міст, а творились фантастичні плани міст на папері і конструювалась їх теорія. Внутрішня колонізація була давно закінчена і її дітища – міста – вимагали тільки адаптації до потреб і смаків нової епохи. У тій ситуації будується небагато нових міст; завдання ставляться більш традиційні: розбудови, перебудови і санації.

Питанням, яке вимагає особливого вивчення, є вплив філософських грецьких концепцій, особливо платонівських і неоплатонівських, на розвиток теорії урбаністики Ренесансу. Вплив цей очевидний у формуванні утопічних ідей, менше – у генезі графічних схем “ідеального міста”. Тексти Платона могли спричинитись до розповсюдження ідеї міста досконалого, з центральним укладом. Було проаналізавано праці таких дослідників естетики Ренесансу як Л. Баткін, А. Лосєв, М. Михайлова, Д. Панченка, В. Татаркевича, а також праці А. Буніна, Т. Зарембської, Т. Саваренської, присвячені теорії та історії ренесансної урбаністики.

Як відомо, новітній світогляд, постаючи в боротьбі з Середньовіччям, зародився в Італії в добу громадянського руху, відомого під назвою Ренесанс. Світогляд людини в історичну добу, яку звичайно називають новітньою, значно відрізняється від світогляду, притаманного добі Середньовіччя. Найголовніше те, що зменшувався авторитет Церкви і дедалі зростав авторитет науки. Негативна прикмета доби проступила раніше за позитивну: спершу почали відкидати авторитет Церкви і тільки згодом почали визнавати авторитет науки. Поки що йдеться про теоретичну науку, яка є спробою пізнати світ. Практична наука, яка є спробою змінити світ, була важлива від самого початку і вага її незмінно зростала, аж поки вона майже цілком не витіснила теоретичну науку з людського мислення. Практичну ціну науки спершу визнали у військовій справі; Галілеєві і Леонардо да Вінчі уряд надав роботу, коли вони заявили, що можуть удосконалити артилерію і мистецтво фортифікафії. Тріумф науки здебільшого досягнений завдяки її практичній користності і тому з’явилися спроби відокремити ту користність від теорії. Наука таким чином дедалі більше ставала технікою і все менше – вченням про природу світу. Визволення з-під влади Церкви призвело до індивідуалізму, навіть до певної анархії. Дисципліна – моральна, інтелектуальна, політична – асоціювалась у людей ренесансної доби із схоластичною філософією і пануванням Церкви. Водночас свобода від духовних кайданів сприяла буйному розвиткові геніїв у мистецтві, зокрема в архітектурі. [1, c. 414 – 417].

Ренесанс не став добою великих досягнень у філософії, але виробив те, що стало необхідним вступом до величі XVII ст. Насамперед він розбив негнучку схоластичну систему. Знову почали вивчати Платона і Арістотеля, серйозно, з першоджерел, відкинувши голоси неоплатоніків та арабських коментаторів. Але найважливіше, що Ренесанс привчив ставитись до інтелектуальної діяльності як до цікавої і приємної роботи, котра ведеться в самому суспільстві, а не як до захованих за монастирськими мурами розважань із метою зробити наперед визначену ортодоксію. Ренесанс – аж ніяк не народний рух, це праця нечисленних учених і митців, заохочена ліберальними покровителями, передусім – Медичі і папами-гуманістами.

Якби не ті покровителі, успіхи Ренесансу були б значно меншими. Петрарка і Бокаччо, живучи в XIV ст., духом належали до Ренесансу, але через те, що політичні обставини в ті часи були іншими, їхній безпосередній вплив виявився набагато меншим, ніж гуманістів XV ст. Якщо не брати до уваги мораль, то Ренесанс мав великі заслуги. Світ досі схиляється перед архітектурою, живописом, поезією того часу. Доба породила великих геніїв – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Макіавеллі. Вона вивела освічених людей з вузьких меж середньовічної культури і хоч сама по-рабському схилялася перед античністю, прищепила вченим усвідомлення, що відомі античні авторитети мали дуже різні думки майже про кожен предмет. Ожививши знання еллінського світу, ренесансна доба створила інтелектуальну атмосферу, в якій можна було знову суперничати з досягненнями еллінів, у якій кожен геній міг пускатися квітом зі свободою, незнаною з часів Олександра. Політичні умови Ренесансу сприяли індивідуальному розвиткові, проте були нетривкими; нестабільність та індивідуалізм тісно пов’язані, як і в Стародавній Греції. Потрібна була стабільна соціальна система, але кожна стабільна система, що існувала досі, гальмувала розвиток натур, обдарованих художньо і розумово [1, c. 417, 421 – 424].

Гуманісти, цікавлячись передусім філологічними та літературними питаннями, філософськими проблемами займалися не так активно, однак прислужилися філософії тим, що спричинилися до повернення в обіг творів античних філософів. Цим вони зробили дуже важливу справу, що, однак, не була переломною, як це звикли вважати. Не відповідає істині думка про те, що зміна, яка відбулася у філософських поглядах між Середньовіччям і Відродженням, стала наслідком ознайомлення з античною філософією. Було якраз навпаки: філософи XV ст. звернулися до античності тому, що зазнали зміни їх філософські переконання. Не вміючи одразу самостійно сформулювати свої погляди та відчуваючи спорідненість з античністю, вони студіювали античну філософію та користувалися її результатами. Тому деякі давні тексти викликали зацікавленість і знайшли відгук лише в той час, хоч їх було знайдено ще в попередніх століттях. В епосі Відродження Платон мав виняткове становище, був його “прапором”, особливо в Італії та в ранньому періоді. Своє становище завдячував як змісту своїх творів, так і їх художній формі. Ознайомлення з творами Арістотеля, дуже широке вже у середні віки, в добі Відродження не збільшилося. Відродження на загал поверталося проти Арістотеля, в якому бачило вчителя схоластів. Тим не менш і він мав гарячих прихильників [2, c. 13 – 14].

Естетика Ренесансу є складною і заплутаною. Іноді вона вражає своєю близкістю до естетики Середньовіччя. Справді, тут не тільки визнають Бога і створення Ним світу, не тільки ставлять насамперед мораль, але і художника продовжують розглядати як смиренне знаряддя божественної волі. Тим не менш тут вже з перших кроків скрізь відчувається новий дух, що дає розуміння середньовічних термінів в більш світському і суб’єктивістичному значенні. Новизною стає висунення на перший план краси, причому чуттєвої краси [3, c. 53].

Для людини, звичайно, найдоступнішою є форма речей, оскільки своєю формою вони різняться одна від одної. Але, вхопившись за форму речей, ренесансна людина відразу ж зрозуміла всю недостатність такого занадто загального підходу. Треба зображувати речі не самі по собі, а такими, якими їх бачить людина. При цьому не вимагали особливо заглиблюватись у естетику чуттєвого сприйняття, щоб помітити, наприклад, сходження в одну точку на горизонті тих ліній, котрі біля нас видаються паралельними. Звідси перспектива - найулюбленіша і найнеобхідніша проблема ренесансної людини, теоретика і практика. Далі, формальне співвідношення тіл, площин і ліній, незалежно від їх змісту і наповнення - теж улюблена тема Відродження. Звідси такі проблеми, як проблеми гармонії, симетрії, пропорцій, числових канонів, ритму, якими проникнуте в епоху Ренесансу і саме поняття краси. Структурно-математичне розуміння краси специфічно для Ренесансу. Звідси неймовірно докладний аналіз всіх арифметичних і геометричних співвідношень будь-якого твору мистецтва [3, c. 251 – 252].

Одна із перших спроб побороти Середньовіччя – через спробу виразити музичну і числову гармонію в абстрактних числових співвідношеннях належить Н. Кузанському – першому філософу Нового часу. Вона свідчить про те, що нове розуміння гармонії ніяк “не вписувалось” у нормативну естетичну теорію. Якщо Середньовіччя бачило в гармонії печать ідеального, творчого начала божественної краси, то в естетичній свідомості епохи Відродження гармонія виступає передусім як розвиток творчого потенціалу самої природи, як діалектичне єднання тілесного і духовного, ідеального і матеріального [4, c. 66 – 65].

Завдяки Альберті, поняття краси утотожнилося з поняттями гармонії (consonantia) і пропорції (concinnitas) і запанувало на декілька століть нероздільно. Альберті відновив старий погляд на піфагорійсько-платонівські пропорції: арифметичну (m(a+b/2)), геометричну (m = ab) і музичну (a/b = (m-a) / (b-m)). Краса є об’єктивною власністю, річчю, а не суб’єктивною реакцією людей. Альберті також вважав, що краса – це те, що цільне і відповідне. Будівля є гарною, якщо збудована відповідно для свого мешканця, відповідно призначення, ситуації. Ця засада була відома в часи античності і Середньовіччя: речі, котрі є гарні, бо відповідні, греки називали “πρεπον”, схоласти “aptum” i “decorum”, наступники Альберті будуть їх теж називати “decoro”. “Decorum” – це також гармонія, єдність, особливо форми і змісту. Отже, в Альберті поняття краси мало подвійний характер: краса як досконала пропорція і краса як відповідність, інакше кажучи: краса як єдність форми і краса як єдність форми і змісту [7, c. 86 – 88].

Щодо поняття гармонії в Альберті можна виділити такі моменти: – гармонія є абсолютне і первинне начало природи, причому живе гармонія в собі самій і в своїй природі, і завдяки цьому є причетна до душі і розуму; – можна сказати, що гармонія є деяка найбільш загальна об’єктивна закономірність, за якою поєднуються і узгоджуються у вищій єдності частини предметів, але гармонія не є сама цією узгодженістю, вона є деякою потенцією, невичерпною і первинною;

– актуалізацією гармонії є краса; краса є дійсністю гармонійної природи, тому її стільки ж у речах, скільки і в розумі [3, c. 279].

Риси, які, за Альберті, мають живопис, скульптура, архітектура: – прагнуть до краси; – красу шукають в пропорціях, через співвідношення, що виражені в числах, отримуємо “чудову розкіш” (подібно діє музика); – оперують образами, а не абстракціями, подібно до поезії. Гармонія має три складові, котрі Альберті називав numerus, finitio i collocatio. Через numerus (число) витвору мистецтва розумів арифметичну, числову пропорцію його частини через finitio (завершення) – його геометричну форму, через collocatio (місце розташування) - його положення щодо оточення. Отже, ці три терміни то – число, форма, місце розташування. Найменш зрозумілим є термін finitio, але видається, що Альберті вживає його як рівнозначний з традиційним терміном “фігура”. Ці складники Альберті вирізняв в архітектурі. Відмінними для нього, особливо в архітектурі, були pulchritudo i ornamentum, чи краса в найвищому значенні і оздоба. Красу розумів як гармонію, пропорцію, досконалу структуру речі, а оздобу – як “додатковий блиск” (subsidiaria lux) і доповнення (complementum) краси, тобто два види краси - структурний і орнаментальний. Перший лежить в самій природі речей (innatum), другий є зовнішнім додатком [7, c. 91 – 93].

Хоча досконале в речах присутнє від природи, але в ній рідко трапляються прекрасні речі. І все ж, саме вивчаючи природу, художник знаходить в ній варте наслідування. Критерієм пошуку прекрасного в природі виступає людський розум. Тут з’являється новий момент: художник не повинен покладатись на думку, але повинен довіряти традиціям і вивчати правила, відкриті і зібрані численними поколіннями попередників. Ось що Альберті говорить про прекрасне в речах: “Те, що подобається в речах прекрасних і прикрашених, походить або від задуму і понять розуму, або від руки майстра, або присутнє в них від природи. Справа розуму – вибір, розділення, розміщення і таке інше, що надає витвору достоїнства. Справа рук – складання, прикладання, отесування, шліфування і таке інше, що надає витвору краси. Від природи присутніми будуть щільність, чистота, довговічність і тому подібне, що робить витвір гідним подиву” [6, Про зодчество, VI]. Тут природа в Альберті означає дещо інше, ніж раніше. Порівняємо таку думку: “Ми знаємо, що будівля є свого роду тіло, яке, як і інші тіла, складається із обрисів і матерії, причому перше створюється розумом, а друге береться із природи” [6, Про зодчество, передмова]. Таким чином можна говорити про двояку природу. Пасивна – це та природа, з якої береться “матерія”, що далі оформлюється розумом, думкою і рукою художника. І є друга, активна природа, яка може бути пізнана в своїх законах (а вони для Альберті, безумовно, об’єктивні і загальні), за якими і будується світ прекрасних і гармонійних речей, за якими оформлюється матерія. Завдяки відчуттю цієї природи, що є вродженим в душі, ми сприймаємо гармонійність”. Як видно, для Альберті природа тільки матеріал, а все її оформлення виходить із божественного або людського духу, в якому краса є вродженим поняттям, в той час як природа, взята сама по собі, не містить краси [3, c. 277 – 278].

Відродження античного не так вже і сильно проступає в Альберті. Не дарма він заявляє: “Признаюсь тобі: якщо древнім, що мали достатньо в кого вчитися і кого наслідувати, не так важко було піднятись до пізнання цих вищих мистецтв, котрі даються нам нині з такими нечуваними зусиллями, то імена наші заслуговують тим більшого визнання, що ми без всяких наставників і всяких зразків створюємо мистецтва і науки нечувані і небачені” [6, Про живопис, передмова]. Високо оцінюючи античні зразки, Альберті тим не менш вважає свою творчість досить самостійною. І самостійність цю слід бачити передусім у надзвичайно загостреній увазі до процесів художнього сприйняття. І платонізм, і неоплатонізм, і значною мірою вся античність ставиться до аналізу художнього сприйняття досить просто, наївно. Інша річ – неоплатонізм Відродження. Він більш драматичний, більше займається аналізом художнього сприйняття і майже завжди не байдужий до структурно-математичних побудов жудожнього предмету [3, c. 283 – 284].

Живопис і скульптура стають самостійними мистецтвами, відокремлюючись від архітектури, з якою раніше вони утворювали єдине ціле. Правда, вже в цей час проходить роз’єднання тектоніки і декору, що в майбутньому призведе до повного розмежування конструктивних і декоративних форм в архітектурі. Милування предметами мистецтва – це нова риса, специфічна для Ренесансу, якщо порівнювати його з Середньовіччям. У період Середньовіччя не потрібно було особливо глибоко і довго милуватися художніми творами. Це вважалось навіть гріхом. На художнє зображення треба було молитися, а не милуватись у вільному і самодостатньому спогляданні. У період Відродження естетичне милування творами мистецтва виходить на перший план [3, c. 247].

Кожен період зі своїх уподобань формує шкалу вартості і критеріїв, творить свою естетику, яка найбільше є відображена в тодішньому мистецтві, з нього її можна відчитати краще, аніж з писемних текстів – і до нього найперше треба вдатись, щоб окреслити властивості концепцій естетики: раціональні, об’єктивні, подібні до античних. Концепція раціональна, оперта на розрахунок, оперує числовими пропорціями і геометричними зразками. Зразки, які в Середньовіччі були радше допоміжними засобами мистецтва, тепер самі стають ціллю. В антропометричній концепції людина є мірою для всього мистецтва, для “колон і інших речей”, як писав Філарет. Людина дає масштаб для мистецтва. Франческо ді Джорджо Мартіні показав на рисунку, що план і пропорції повздовжнього храму повинні відповідати формам і пропорціям людського тіла. А пропорції добре збудованої людини повинні відповідати простим геометричним фігурам, таким як коло і квадрат, це відображено у відомому рисунку Леонардо да Вінчі. Формується концепція “певність своєї величі”: певність ця стала можливою, коли Відродження досягло своєї вершини.

Розвивається багато наукових дисциплін, значних здобутків досягла математика. Luka Pacciole (Лука Пачолі) є автором праці Divina Proporzione (Божественні пропорції) – про золотий поділ і пропорції в архітектурі [8, c. 11]. Пачолі показує універсальне значення пропорції, котра присутня не тільки в математиці, але і в медицині, і в географії, і в механіці, тобто в усіх відомих науках і ремеслах. Особливу роль пропорція відіграє в мистецтві. Без неї не можливо ні побудувати перспективу у живописі, ні створити архітектурну будівлю, що основана, за Пачолі, на пропорціях людського тіла, ні створити скульптуру, в основі якої лежать пропорції золотого січення. Якщо середньовічні мислителі пов’язували гармонію і пропорції в мистецтві з містикою чисел, то Пачолі шукає пропорції не в числових комбінаціях, а у відношеннях геометричних фігур. Його трактат містить спеціальну главу про правильні многокутники, в котрій, відроджуючи платонівську ідею про те, що в основі світових стихій лежать певні стереометричні утворення (тетраєдр - вогонь, іксаєдр – вода, октаєдр – повітря, гексаєдр – земля, додекаєдр – ефір), Пачолі намагається визначити і вирахувати геометричні принципи, що лежать в основі будови речей [4, c. 71]. У XVI ст. особливо починає розвиватись алгебра, геометрія, а також наука про перспективу, котра зробить значний вплив на формування погляду епохи на архітектурно-урбаністичну композицію. Розвивається мірнича техніка, конструювання мірничих приладів проходить в тісному зв’язку із впровадженням нових методів урбаністичного проектування. Теоретики будови міст усвідомили, що проект повинен опиратись на точні ситуаційні обміри [8, c. 12].

Глибоко сприйнявши розвинену неоплатоніками ідею антропоморфного мікрокосму, архітектори-гуманісти у відповідному значенні витлумачили і відомий уривок з трактату Вітрувія про добре складену людську фігуру, яка своїми пропорціями відповідає найбільш довершеним геометричним формам – колу і квадрату – і її можна вписати в них. Таке трактування античного джерела тим природніше для людей кватроченто, що в Середньовіччі фігура людини, що вписана в квадрат, асоціювалась із розп’яттям. Ідею мікрокосму на місто (як центричної, так і прямокутної форми) уперше розповсюдив Франческо ді Джорджо Мартіні. Він і інші архітектори-теоретики ХV – ХVI ст., що розвинули це уявлення, поставили тим самим містобудування в ряд об'єктивних цінностей, оскільки структура міста визначалася тими ж непорушними числовими закономірностями, які властиві природі. Тобто, на думку архітекторів Ренесансу, числовими пропорціями, витягненими з довершеної людської фігури, потрібно було керуватися при будівництві як окремої будівлі, так і міста загалом. Це спонукало багатьох з них до розробки аналітичних креслень людської фігури, вписаної в коло і квадрат, з метою застосувати знайдені величини як модульні при проектуванні не тільки міста як цілого, але і площі, вулиці, кварталу, житлового будинку як пропорційних йому частин. Отже, до кінця XV ст. було сформовано підготовлений Альберті і сформульований Франческо ді Джорджо Мартіні єдиний методологічний підхід до проектування міста, що поєднував в собі функціональний і символічний рівні [5, c. 215 – 216, 220].

Класична концепція Відродження вимагала регулярної і замкненої форми. Ідеал такої форми міг реалізуватися повніше в архітектурі, ніж в інших мистецтвах, а в сакральній повніше, ніж в світській, властиво в плані храму. План будівлі був досконало регулярний і замкнений, коли був центричний, коли мав форму квадрата, восьмикутника або грецького хреста. Такий план став головною ідеєю архітекторів Відродження. Він був продиктований релігійними поглядами (Божому дому належиться найдосконаліша форма), метафізичними (відповідає будові світу), але насамперед естетичними (є найдосконалішою формою) [7, c. 116 – 118].

У ХVI ст. ренесансними художниками і скульпторами, що заглибилися у вивчення анатомії людини, були запропоновані різні варіанти “правильних” пропорцій, що розширило також і діапазон можливих архітектурних і містобудівних рішень, що виходять з модульних закономірностей людської фігури [5, c. 216]. Першим вчителем художника повинна бути математика, але яка математика? Адже математика – це вихідна основа для платонізму і піфагорійства і в античності, і в Середньовіччі. Тепер, однак, математика спрямовується на детальне вимірювання оголеного людського тіла. Якщо античність ділила ріст людини на якихось шість чи сім частин, то Альберті з метою досягнення точності в живописі і скульптурі ділить його тепер на 600, а Дюрер надалі на 1800 частин. Середньовічний іконописець мало цікавився реальними пропорціями людського тіла, оскільки тіло для нього було лише носієм духу; гармонія тіла зосереджувалась для нього в аскетичних контурах, в площинному відображенні на ньому надтілесного світу. Ренесансний жудожник є знавцем не тільки всіх наук, але передусім математики і анатомії. Тіло сприймалось як самостійна естетична одиниця. Людське тіло для індивідуалістичного мислення Ренесансу обов’язково не тільки саме рельєфне і тривимірне, але, будучи принципом всякого іншого зображення, робить і всяке інше зображення, хоча б навіть тільки живописне, обов’язково тривимірним і рельєфним. І живопис, і архітектура завжди випуклі, завжди рельєфні, завжди скульптурні. Е. Пановський доводить, що ніякого прямого впливу античної скульптурності на ренесансну не було, що цей вплив був тільки частковим і що в змісті світобачення і стилю між Ренесансом і античністю пролягла прірва. Естетична думка Відродження вперше довірилась людському зору як такому, без античної космології і без середньовічної теології. В епоху Ренесансу людина вперше стала думати, що картина світу, яку вона реально і суб’єктивно-чуттєво бачить, є справжня його картина, що це не видумка, не ілюзія, не помилка зору, а те, що ми бачимо своїми очима – це є насправді. А ми бачимо насправді не ті точні геометричні фігури, в які була закохана античність. Так з’являється проективна геометрія, котра хоча і оформлює собою звичайну видиму чуттєвість, тим не менш володіє точністю, що є характерною для всіх математичних наук взагалі [3, c. 54 – 57].

Отже, на перше місце виходить краса, але краса самостійна і чуттєва. Краса розглядається через призму людини. Структурно-математичне розуміння краси, що походить від неоплатонізму, є специфікою Ренесансу. Звідси такі проблеми, як проблеми гармонії, симетрії, пропорцій, числових канонів, ритму, які пронизують і саме поняття краси.

Тема 4. **ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ.**

**Ісихазм та естетика іконопису Київської Русі /Усікова Л. С.// Гілея: філософські науки. Випуск 96.**

Іконопис у Київській Русі вважався найвищим мистецтвом, а іконописці, відповідно, користувалися великою повагою серед києворусичів. У теперішній час національного становлення, державотворення і духовного відродження іконописний спадок Київської Русі важливо досліджувати для утвердження етнокультурних ідей, традицій місцевого іконописання в контексті розвитку культурологічної регіоніки. Тому звернення до естетичного аналізу іконопису знову стає актуальним, бо іконопис – це та особлива сфера релігійно–духовної і, водночас, художньо–творчої діяльності людей, яка є символом єдності небесного і земного, сакрального і естетичного, релігійного і художнього, спільно християнського та етнокультурного.

Тобто, актуальність заявленої теми пов’язана з відродженням етно–національних духовних, морально– естетичних, художніх цінностей православної культури українського народу. У зв’язку з цим важливо згадати, що носієм релігійно–світоглядної основи східної християнської Церкви є монашество, яке в Київській Русі було започатковане Антонієм Печерським та Афонською традицією, впливу якої на Русь–Україну виповнюється 1000 років. Основа Афонського уставу базувалася на феномені “ісихії”, коли чернець свідомо проводив своє життя у мовчанні, спокої, тиші, усамітненні і безперервній молитві. Такі фактори релігійної духовності й буттєвої повсякденності сприяли виробленню ісихастської життєстійкості, закарбовуючись не тільки у житті і молитвах, а й в естетичних ідеалах монастирської культури, зокрема в іконописанні та “храмовому синтезі мистецтв” (О. П. Флоренський) взагалі.

З кінця XIX ст. вивчення православного іконописання виходить на академічний рівень. З’являються фундаментальні роботи університетських професорів, серед яких чільне місце посідає дослідження А. П. Кірпічнікова (“Святий Георгій і Єгорій Хоробрий: дослідження літературної історії християнської легенди” – СПб., 1979). Велике значення мають роботи П. Флоренського “Іконостас” і “Зворотня перспектива”, с. Булгакова “Ікона та іконошанування”, які з’явилися у 20–30 рр. ХХ ст.

Серед сучасних українських науковців треба відмітити праці Д. Степовика про історію української ікони, а також Я. Мороз, яка досліджує естетичні основи українського іконопису ХІV–ХV ст. Нею активно вивчається вплив візантійських богословських та естетичних концепцій на формування української художньо–світоглядної парадигми середньовіччя. Але вплив ісихазму на естетику києво–руської іконографії спеціально не досліджувався.

Слово “ікона” в перекладі з грецького означає “образ”, “портрет”. Під час становлення християнського мистецтва у Візантії цим терміном позначилося сакральні зображення Спасителя, Богоматері, Святого, Ангела або певної події Священної Історії, незалежно від того, чи було воно скульптурою, або ж монументальним чи станковим живописом. Також вважалося не важливим, в якій мистецькій техніці це зображення було виконано. Тепер слово “ікона” застосовується переважно щодо мозаїчного, різьбленого або писаного фарбами освяченого зображення Спасителя, Богородиці, всього сонму святих.

Згідно з вченням Церкви, ікона є візуальним виразом Боговтілення. За переказами VI ст., перша ікона Христа з’явилася під час Його земного життя. Вона називається “Нерукотворний Образ”, оскільки не була написана художником, а виникла від доторку тканини (рушника) до лику Ісуса. В оповідях VI ст. вказується, що Авгар, цар міста Едесси, який хворів на проказу, послав свого слугу до Ісуса Христа з проханням або прийти в Едессу і зцілити його, або дозволити написати з Нього портрет. У відповідь на це прохання Христос омив Своє обличчя, доклав до нього рушник, і лик Його дивовижним чином відбився на полотні. Отримавши нерукотворний портрет Ісуса, Авгар одужав, після чого прикріпив його до дошки і помістив над міськими воротами Едесси. Пізніше, щоб врятувати образ Христа від ворогів, портрет замурували в стіні. В VI ст. його розкрили, і він став найшанованішою святинею християнського Сходу – “іконою”. У 944 р. Нерукотворний Образ був перенесений до Константинополя, де на його честь було встановлене свято, але на жаль, після розгрому Константинополя хрестоносцями в 1204 р. ця ікона зникла.

### Важливе значення для розуміння того, як сакральна цінність ікон остаточно утвердилася у православному християнстві, грає іконоборчий період у візантійській культурі (VIII–IX ст.). Ця епоха сколихнула християнський світ та викарбувала глибинний слід в історії православної Церкви. Багато ікон, мозаїк, фресок тоді було знищено, однак іконошанування не припинилося. Воно тривало, незважаючи на жорстокі переслідування його прихильників.

На VII Вселенському Соборі (в Нікеї) у 787 р. культ ікон був відновлений тимчасово, а у 843 р. – остаточно. Перемога була на стороні іконошанувальників, увійшовши у церковний календар як свято “Торжества Православ’я”. У цій боротьбі викристалізовувалося православне розуміння світу, естетичне ставлення до Божої та людської творчості, вершиною якої, на думку апологетів іконошанування, і стала ікона, як сакральний образ, що являє собою “видимий образ невидимого світу”, тобто виявлення Божої Краси.

Одним з найбільш авторитетних захисників шанування ікон був Іоанн Дамаскін (бл. 675 – бл. 750 рр.). Він учив, що біблійна старозавітна заборона на зображення Бога носила тимчасовий характер: “У давнину Бог, що безтілесний і не має виду, ніколи не зображувався. Тепер же, коли Бог явився у плоті і жив серед людей, ми зображуємо видиме Бога… зображуємо бачену плоть Бога...” [6, с. 300]. Спираючись на теолого–естетичне вчення попередників, Іоанн Дамаскін обґрунтовував правомірність творення образів тим, що “людинолюбство Боже можливо було наділяти у вигляд і форму те, що позбавлене всякого образу та виду” [3, c. 37].

За вченням І. Дамаскіна, Господь Бог направив до людей Свого Сина, втіленого Словом – Ісуса Христа. Прийшовши у світ людей, Він володіє людським тілом і, відповідно, візуальною зовнішністю, – “бо ми маємо потребу в тому, що нам родинно” [3, c. 41]. Бог дарував людям Свій видимий образ і подобу, однак те, що було дано як видиме, звичайно ж, не передає і не виражає адекватно всі властивості і тим паче апофатичну Сутність незбагненного Господа. Разом з тим, як тіло має тінь, так і будь–який оригінал має копію, а “ікона є нагадуванням” [3, с. 42]. Останнє стосується Образу Ісуса Христа, Богородиці, Святих, апостолів, тощо.

Подібно до того, як Святе Письмо є зображенням, словесним образом Священної історії, так само ікони складають її візуальне зображення, зорово–естетичний переказ, але не словами, а лініями і кольорами. Не маючи можливості позначити у видимих чуттєвих формах невидимі властивості Прототипу, люди були б не в змозі піднятися до споглядання духовних предметів. Тому ікона, як візуально–сакральний образ є не ілюзорним витвором текстуально зображуваного, а чуттєвим символом, за допомогою якого можна релігійно–естетично піднятися до осягнення безтілесного – Божественного, як Духовного, що приводить людину до аналогії – духовного піднесення. “Через символи легше піднестися й нагірно думати” [3, c. 43].

Відтак, ікона відіграє роль містичного посередника між світом земним і небесним, людським і Божим. Так у Візантії було визначено зміст і сформульовано теолого– естетичну концепцію іконотворчості. У рішеннях VII Вселенського Собору задекларовано підпорядкування художників–іконописців вимогам Церкви щодо суворого слідування іконографічним канонам при написанні Образу. Бачимо що, візуально–естетичні принципи та художні засоби створення ікон формувалися на християнському Сході протягом багатьох століть, перш ніж Київська Русь долучилася до цієї сторони сакральної культури і мистецтва. Разом з прийняттям нею християнства, в кінці X ст. з Візантії, прийшли в Русь–Україну візуально–естетичні традиції іконотворчості.

У 988 р., прийнявши християнство і пов’язавши свою долю з Візантією, Київська Русь перетворювалася на рівноправного члена православного світу. Хрестивши Русь, князь Володимир Великий розпочинає “переформатування” своєї землі і, насамперед, Києва. Одна за одною будуються церкви. До 1015 р., тобто до кінця земного життя святого князя, їх тут буде більше сотні. Безсумнівно, у всіх давньоруських храмах були й ікони, хоч і нечисленні. На жаль, жодна з них не збереглася до нашого часу. Про перші київські ікони залишилася лише історична і релігійна пам’ять – короткі згадки в літописах і житіях святих. Першими вчителями києворуських іконописців були запрошені візантійські майстри. Виконані ними стінні розписи досі зберігаються у храмах Києва, Чернігова, Старої Ладоги, Новгорода. Існує і кілька ранніх ікон, написаних візантійцями на теренах Русі–Україні або привезених з Візантії (“корсунських”).

Наприклад, після хрещення князь Володимир Святославич привіз з грецького міста Корсуня (Херсонеса) ікони Спасителя, Богородиці і першоверховних апостолів Петра і Павла, які встановив у Десятинній церкві. З тих часів ікони, привезені з Візантії або написані на Русі грецькими майстрами, стали називати “корсунськими”. Серед таких є Володимирська Богоматір, Смоленська Богоматір, Спас Золота риза, ікона Петра і Павла, а також ікона Святого Георгія. Вони користувалися особливою повагою на Русі та стали згодом шанованими святинями.

Особливо знаменитою є ікона, яка увійшла в історію як “Богоматір Володимирська”. Ікона була привезена в Київську Русь з Візантії на початку XII ст. і встановлена в Києві. Ця ікона послужила основою цілого ряду ікон, які отримали назву “Замилування” й дали іконографічний канон вітчизняної православної “духовності”, що лежить в основі традиційного українського кордоцентризму. Пізніше, у 1155 р., князь Андрій Боголюбський забрав образ у свою нову резиденцію – місто Володимир. Тут вона зберігалася протягом двох століть, отримавши назву Володимирської і ставши головною святинею православної Русі [див. 1, с. 25].

Першим відомим за іменем іконописцем домонгольської Русі “Києво–Печерський патерик” називає Аліпія (Алімпія) Печерського. Він навчився “іконозображенню” від грецьких іконописців, які прибули до Києва з Константинополя для роботи в церквах Печерського монастиря. Після того, як робота в храмі Успіння була завершена, Аліпій прийняв чернечий постриг. “Житіє” називає його наслідувачем євангеліста Луки, який, за легендою, написав першу ікону Пресвятої Богоматері. У відповідному оповіданні Патерика підкреслено високі духовні чесноти києворуського іконописця. Ночі він проводив у співі та молитвах, а вдень старанно трудився над іконами, які писав “духом”, навіяним ісихією (культом мовчазної молитви). Від святості молитви та іконописної праці у нього відкрився дар зцілення. З точки зору естетотерапії характерною є розповідь про зцілення прокаженого, якого Аліпій вилікував, намастивши його рани фарбами різних кольорів.

Після смерті печерський іконописець Аліпій був зарахований до лику святих. В пізньому варіанті житія святого говориться, що своїми чудотворними іконами він “з’єднав небо і землю”. У Патерику згадується про п’ять його ікон, що призначалися для київських церков. На жаль, твори майстра не дійшли до нас, але є гіпотеза, що знаменита “Трійця” А. Рубльова насправді належить натхненній ісихією творчості києворуського Аліпія [див. 2, с. 23].

Найдавніші з ікон, які збереглися до сьогодні, датуються приблизно часом князювання Володимира Мономаха. Нечисленність збережених ікон цього часу не дозволяє з певністю судити про особливості іконописного стилю того чи іншого мистецького центру Київської Русі. Не завжди навіть можливо з упевненістю сказати, чи написана ікона візантійським майстром чи його києворуським учнем.

Проте всім збереженим іконам характерні деякі спільні риси, властиві естетиці іконографії, мистецтву київської пори в цілому. Образи їх монументальні, лики суворі й відсторонені, величезні очі – осередок духовної енергії ісихії – володіють потужною силою впливу, ведуть до ісихастської синергії. І все ж, уже з кінця XII ст. в образному рішенні києворуських ікон проступають і естетичні особливості та відмінності, зумовлені їхнім походженням з того або іншого мистецького центру. Давньої Русі відмінності могли бути пов’язані як з особливостями духовного складу, художніми вподобаннями, так і з впливом іконописного оригіналу, на який канонічно орієнтувався художник [див. 1, с. 28].

На підставі археологічних досліджень встановлено, що робота фарбами над ікономами була відома ще у Стародавній Русі. При археологічних розкопках середньовічного Києва в 1938 р. істориками було виявлено житло – майстерню художника, яке відносять до IX–XIII ст. У майстерні знайшли 14 невеликих горщиків з фарбами, інструменти для обробки дерева, а також браковані, обламані вироби з бурштину і мідну посудину. Все це є свідченням того, що тут жив і працював художник–іконописець. Він сам витісував дошки під ікони, готував фарби, виробляв необхідні форми для іконописної праці.

А. Кураєв пише, що “ікона … являє нам світ інакше побачений і влаштований” [див. 5]. Ікону можна сприймати виключно сакрально, як предмет культу, що підпорядкований ідеї цього культу і не має візуально– самоцінного значення, а є лише посередником у спілкуванні з Богом. Іноді впадають в іншу крайність “естетизму” і відносяться до ікони тільки як до культурно–історичного зразка живопису. Таке чисто художнє ставлення часто спостерігаємо в музеях, де в іконі прагнуть побачити не відображення трансцендентного Духу і релігійного світу людини, а мистецький ідеал певної епохи.

Для естетики та візуалістики давньоруської ікони характерна справжня художність і виразність, через які “просвічують” ідеї ісихазму, що набули естетичної транспозиції [7, с. 58]. Іконопис в Київській Русі був справою священною, часто монахів–ісихастів, що вели духовно–аскетичне життя. Суворе дотримання канонічних приписів церкви, з одного боку, начебто обмежувало процес творчості іконописця, бо, як правило, все наперед було вже задане. Але, з іншого боку, естетика іконографії змушувала художника–ченця свою власну майстерність, художню увагу сфокусувати на ісихастській суті “духовного предмета”, на досягненні глибокого “енергейного” проникнення в образ і відтворенні його візуальними образотворчими засобами. Ікони виконувалися спочатку в техніці енкаустики (воскового живопису), потім темперою і в рідкісних випадках – мозаїкою, а пізніше (з XVIII ст.) – олійним живописом [див. 4, с. 95–98].

З точки зору естетики іконографії композиції давньоруських ікон лаконічні, позбавлені другорядних деталей, втілювали ідеї аскетизму, зокрема ісихазму, як відмови від всього зайвого заради головного. Колір – насичений і глибокий – теж несе важливе символічне навантаження, яке робить красу ікони осмисленою, “умною”, даруючи радість не тільки очам, але і розуму та серцю. Завдяки цьому утворюється духовна цілісність християнського світосприймання, яка осягається через ісихію – безперестанну і безсловесну “Ісусову” молитву “в серці”.

Крім кольору, важливу роль в естетиці православної іконографії виконує і світло. Увага ісихастів до феномену Світла є важливою як з релігійної так і з художньо–естетичної точки зору. З XIІІ ст. сяяння світла на іконах поширилось і в самій Візантії, і у слов’янських країнах – особливо в Київській Русі. Глибинний зв’язок трансцендентного (нетварного) Фаворського світла з красою земною давав новий і сильний естетичний імпульс одухотворення образотворчого мистецтва в іконографії, що з особливою силою проявилося вже на києворуському ґрунті в кінці XI–XІІІ ст. Творчість низки поколінь давньоруських іконописців від новгородського грека Феофана до Діонісія Ферапонтовського у глибинних своїх підставах живилося ісихастською естетикою світла, як життєдайного горнього сяяння.

В ісихастському вченні світло – одне з ключових понять християнського благовістя і образ, даний в Євангелії для осягнення Сутності Божої як “енергейї”. Тому Нікео–Царгородський Символ віри сповідує Христа як “Світло від Світла, Бога істинного від Бога істинного”. Господь Бог приходить у світ насамперед як світло: “Світло у темряві світить і темрява не обгорнула його” [див. 8, с. 166].

Православне богослів’я та естетика ісихазму будують своє вчення про Бога як про Світло, діюче в цьому світі, через яке світ спасеться, просвітиться і перетвориться. Світло відтак, – одна з основних категорій богослов’я та естетики ікони, візуалізація Божої сутності та енергії, яка еманує у світ. Через ідею “світла” катафатіка і апофатика іконології знаходять адекватну форму вираження в естетичній транспозиції ісихазму. Згодом “енергійне” вчення ісихастів додало переживанню світла в іконі особливу глибину, гостроту і наповненість, виявляючи синергію богоспілкування. Тобто, у візуалістиці та естетиці києворуської ікони світло стає, якщо можна так висловитися, “головним героєм” іконографії до XIV ст.

Православна ікона виходить з цілісності світу в Бозі і не приймає поділ світу на діалектичні пари, вірніше, долає їх, оскільки через Христа все, що раніше мало поділ і ворожнечу, з’єднується в антиномічній єдності. Але єдність світу в ісихастській іманентній естетиці не виключає, а припускає різноманіття. Виявом цього різноманіття і є колір. Причому колір в іконі очищений, явлений у своїй споконвічній суті, без рефлексій. Водночас колористика дається в іконі локально, її межі суворо визначені кордонами предмета, а візуально– естетична взаємодія кольорів здійснюється на семантичному рівні, – не стільки в сприйнятті зором, скільки у “розумінні”, в синергії “умної” молитви.

Так, на позначення Божого Світла в православній іконографії використовувався золотий колір. Він посідав перше місце в символічній ієрархії кольорів. Золото позначає сяйво Божественної слави, в якій перебувають святі, це світло нетварне (“фаворське”), що не знає дихотомії “світло – темрява”. Золото – символ Небесного Єрусалиму, про який у Книзі Одкровень Іоана Богослова сказано, що його вулиці “Чисте золото як прозоре скло” (Откр 21:18,21). Золотий блиск мозаїк та ікон дозволяв відчути сяйво Бога і шляхетну пишність Небесного Царства, де ніколи не буває ночі. Золотий колір символічно позначав самого Господа, Його Сутність та Енергейю.

Взагалі у києворуській іконографії існувала глибоко розроблена (ще Діонісієм Ареопагітом) кольорова символіка, що розкривала синергію образу як зображення Першообразу. Тут золото займало особливе місце в естетичній системі християнської символіки. Саме золото принесли волхви новонародженому Спасителю, а Ковчег Заповіту стародавнього Ізраїлю також був прикрашений золотом. Порятунок і преображення людської душі естетичного порівнюється із золотом, переплавленим і очищеним в горнилі. Золото, як найбільш дорогоцінний матеріал на землі, служить виразом святості Царства Духу. Тому золотий фон, золоті німби святих, золоте сяйво навколо постаті Христа, золотий одяг у Спасителя і золотий Ассист на одязі Богородиці та ангелів – все це служить виразом святості і приналежності до світу вічних, нетлінних цінностей. Золото у своєму роді єдиний, нерозкладний і безполярний (бездонний) колір, як є триєдиним Господь. Всі інші кольори вишикуються за принципом дихотомії – як протилежні (білий – чорний) і як додаткові (червоний – синій).

Реальне золото було завжди дорогим матеріалом, тому в києворуській іконі золотий фон часто візуально замінювався іншими, семантично близькими кольорами – червоним, зеленим, жовтим (охра). Червоний колір особливо любили на Півночі Київської Русі. Червонофонні ікони вельми виразні, бо червоний колір символізує вогонь Духа, яким Господь хрестить Його вибраних, і в цьому вогні виплавляється “золото” святих душ. Крім того, у старослов’янській мові слово “червоний” (“красний”) означало “красивий”, тому червоний фон також асоціювався з нетлінною красою Горнього Єрусалиму.

Зелений колір вживався в іконописних школах Середньої Русі – Тверських і Ростово–Суздальських землях. Зелений символізує вічне життя, вічне цвітіння, це також колір Святого Духа, цнотливої Діви Марії, колір надії.

Охра, жовтий фон – колір, найбільш близький за спектром до золотого, є часто просто заміною золоту, як естетичне нагадування про нього.

Але найбільш близьким за семантикою до золота є білий колір. Він також виявляє трансцендентність і виступає як колір і світло одночасно. Але застосовується білий колір набагато рідше золотого. Білим кольором пишеться одяг Христа. Білий колір також позначає світло як з’єднання всіх кольорів і потенційно кожний, символізуючи чистоту, непорочність, причетність Божественному світу та світлу. Йому протистоїть чорний, що не має “живого” кольору, тобто не має світла і поглинає в собі всі кольори. Він символізує максимальну віддаленість, навіть відпадіння від Бога, гріх і царство антихриста [див. 8, с. 167–168]. В цілому світлова і кольорова символіка давньоруської іконографії складають візуально–духовний аспект естетики іконопису Київської Русі.

Отже, створена століттями у Візантії філософія, естетика та візуалістика ікони отримала продовження у києворуській традиції. Для православного релігійно– естетичного дискурсу ікона – це вищий рід образотворчих мистецтв, а, може, і мистецтв взагалі. Візуально–естетичні та метафізичні особливості києворуської іконографії розкривають секрети транспозиції релігійних, зокрема ісихастських ідей в художню символіку, сакральний мистецький Образ. Києворуська ікона – один із способів відображення метафізики етнокультури, традиційного духу нації, загальновизнана релігійно–естетична цінність, шедевр творчого генія Київської Русі. Ікона як неофіційний, але загальнозначущий символ Русі–України, слугує фіксатором її етнокультури та національної самосвідомості, історично та естетично пов’язаних з традиціями ісихазму.

### Західноукраїнська ікона на склі: «фантастична ірреальна краса». Ніна Поліщук.

Так звані «білі» та «червоні» образи, поширені на Західній Україні, звично сприймають як унікальне явище для мистецтва регіону Українських Карпат. Проте насправді техніка малювання на гутному склі тягнеться ще з часів Римської імперії та Візантії. Українці ж запозичили цей прийом у другій половині ХІХ століття з активних іконописних осередків Румунії, Словаччини та Польщі, які працювали з іконами на склі ще на століття раніше. Втім, попри своє не цілком автентичне українське походження, гуцульські, покутські, буковинські та подільські ікони на склі створили цілком унікальну нішу в історії українського сакрального живопису. І хоч «золота доба» цих творів була не довгою (приблизно півстоліття на зламі ХІХ та ХХ ), та вона суттєво вплинула на розвиток народного мистецтва як сакрального, так і декоративно-ужиткового. Мистецтвознавці свого часу охрестили українську ікону на склі «зіграним оркестром, що ідеально ілюструє пафос доби».

### ****Історія****

 

Перші ікони на склі, відомості про які збережені, були привезені на територію Західної України з Нижньої Сілезії – образ першої половини ХІХ ст. «Esse Homo» («Се чоловік») та з Румунії – образ середини ХІХ ст. «Христос Виноградар»

Тоді ж, вірогідно, дослідивши техніку закордонних майстрів, гуцульські, буковинські, покутські та подільські майстри почали активно виготовляти хатні «червоні» та «білі» образи, які взяли свої назви від кольору тла, на якому малювали сюжет чи святого. Відтак, червоне тло було більше притаманне гуцульському регіону, а біле зазвичай використовували на Покутті, хоч, за словами дослідниці Оксани Романів-Тріска, це спостереження не можна вважати правилом, позаяк не завжди походження автора можна було чітко визначити за кольоровою гамою його творів.

 

Ікони на склі вороже або насторожено сприймали серед духовенства, оскільки в них вбачали вплив язичництва. Проте простому люду ці образи відразу припали до душі, оскільки вони були і дешевшими за писані ікони, і кольоровішими за гравюри, до того ж замовити ікону в образника (так називали майстрів по іконам на склі) можна було на будь-який смак і лад. Наприклад, заможні ґазди полюбляли замовляти унікальні хатні ікони, де були б зображені святі покровителі родини, скомпоновані на одному тлі, а одяг був би рясно оздоблений пишними квітами.

Одні з перших українських ікон на склі малювали з друкованої репродукції Богородиці Одигітрії «Лежайської», літографії якої продавали на міських чи сільських ярмарках. Популярними також були образи-дереворити, гравюри, які виготовляли в друкарнях Києво-Печерської та Почаївської лавр, а також – у Львівському Успенському Ставропігійському братстві. Купивши одну репродукцію, образник обирав скло необхідного розміру, підкладав під нього зображення та чорнилом (кіндрусом) копіював рисунок та притінення. Таким чином можна було створити десятки ікон з однієї репродукції. Цікаво зауважити, що ікона Богородиці Лежайської вирізняється з-поміж інших рясно уквітчаним мафорієм (верхнім плащем-накидкою). Коли народні майстри намагалися відтворити цю оздобу, то квіти у їхньому виконанні виходили більшими за розмір оригіналу, пізніше – маляри почали прикрашати одяг цілком на свій лад, який, втім, був незмінно рослинного орнаменту. Звідси і характерні, навіть типові для українських ікон на склі, квіти та яскрава рослинність.



Піку своєї популярності образи на склі досягли наприкінці ХІХ століття, проте їхній вік тривав не довго – вже після Першої світової війни яскраві народні ікони відійшли на задній план, у той час популярності почали набувати фото-копії ікон. Відтак, ікона на склі чимдалі, тим більше ставала особливим експонатом для колекціонерів західноукраїнського сакрального мистецтва. Першим, хто з мистецтвознавців в Україні звернув увагу на цей вид народного мистецтва, був відомий львівський науковець та колекціонер Іларіон Свєнціцький. Саме за його ініціативи «червоні» та «білі образи» були вперше експоновані у 1939 році на львівській Виставці галицького примітивного мистецтва ХVІІ-ХVІІІ століть. Справу батька продовжила мистецтвознавиця, дослідниця українського іконопису Віра Свєнціцька. У каталозі до однієї з виставок «образів» вона зауважила, що «в малярстві на склі поєднуються традиції та зовнішні впливи, але це переплавляється в органічну цілість, відмінну від продукції з інших осередків».

Сьогодні найстарший збережений український образ на склі знаходиться в Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття в Коломиї. Це так званий триптих, де на одному полотні зображені св. Миколай, Розп’яття та Богородиця. Експонат датований 1851 роком. Дослідники простежують в манері виконання цієї ікони впливи словацької школи ікони на склі, якій характерні тонкі лінії. Згодом цей тип компонування образу на склі набув популярності.

Також варто зазначити, що сьогодні більшість з уцілілих та унікальних «образів» зберігають не в музеях, де їх за радянського часу буквально знищували під прикриттям «спецфонд», а в приватних збірках. До прикладу, за орієнтовними підрахунками дослідників, сьогодні у приватних колекціях налічують близько 520 оригінальних ікон, а в музеях – приблизно 200. Звісно, цифри можуть бути не остаточними, проте різниця відчутна. До порівняння можна навести кількість малюнків на склі у Словацькому народному музеї в м. Мартіні – там їх налічують 1200 одиниць.

### ****Особливості створення ікон та побут образника****



У родині образників ікони міг писати тільки батько. Проте, коли замовлень в одного майстра було дуже багато, то до творчого процесу долучалися всі члени родини. Відтак, найбільш відповідальну роботу виконував батько – наносив рисунок та розставляв тіні. Потім мати чи старші діти накладали основні кольори, а найменші члени родини виносили образи на сонце, щоб фарба добре висохла, та пильнували, щоб бува домашні тварини не наробили шкоди.

Варто зауважити, що процес створення ікони на склі є зворотнім до класичного живопису чи іконопису, тобто моделювання та рисункові ліній передують накладанню основних кольорових плям. Тому в таких іконах найважливішим є правильно продумати, а радше – відчути усі тіні та напівтони, що й будуть визначальними у створенні образу та характеру твору. Лінії вимагають особливої майстерності та впевненої руки, тому цю найбільш відповідальну роботу виконував найстарший і найдосвідченіший, тобто – батько. Спочатку лінії та притінення писали чорною фарбою, але пізніше образники урізноманітнили гру кольору білими, сірими чи навіть блідо-синіми притіненнями.

По написах на іконах дослідники визначили, що образники часто були неписьменними, до того ж складність напису на «скляному образі» полягала в тому, що літери потрібно було розмістити у зворотному дзеркальному порядку, щоб їх можна було прочитати з лицьового боку твору.

Зазвичай образники жили в селах, де поєднували свою творчість з рільництвом чи скотарством, до прикладу. Збереженими є спогади сина Петра Німчика, відомого образника зі с. Богородчани (найбільший відомий осередок покутського малярства на склі), де коротко подано побут майстра та династійність родинного ремесла:

«Родичі мої не лише продавали образи, але також самі образи створювали і то двоякого ґатунку: мальовані на склі та відбутки дереворитні. (…)

Батько мій… до школи на ходив, читав слабо, тільки побожні книжки, а надписування свого прізвища йшло дуже повільно. Мистецтва малювання навчився у свого батькі… Ринком збуту були сусідні містечка… Переважно виїжджав батька на чрмарки. А ще через певний проміжок часу вибирався щороку на славні відпусти. Брав мене батько кілька разів із собою… Подорожі ці, хоч дуже вимучували, але дивовижний мали для мене урок – особливо переїзди через невідомі околиці в зоряну серпневу холодну ніч, і спів бабусі: «Із зірок корона увінчає голову».

До речі, можна сказати, що родину образників Німчиків з Богородчан відкрив світу польський мистецтвознавець Йозеф Грабовський, котрий у 1939 році був директором та засновником музею Покуття у Станіславові (тепер – Івано-Франківськ). Саме цей ентузіаст публікував статті про покутське народне мистецтво, де також розповідав про талановиту родину Німчиків. Також, звертаючись до семантики прізвища образника, науковці висунули припущення, що майстерність виготовлення образів на склі українці могли перейняти здебільшого від переселенців з Німеччини.

### ****Популярні образи та особливості композиції****

 

Найбільш популярними були сюжети, пов’язані із заступництвом та жертовністю святих, до прикладу, — ікони свв. Варвари, Параскеви, Катерини, Миколая, Юрія. Іконописці полюбляли компонували декілька сюжетів: Розп’яття з Пристоячими разом із іконою св. Миколая або св. Варвари. Є навіть унікальний зразок ікони Покрови Богородиці, де замість двох ангелів у верхній частині обабіч Марії зображена сцена Благовіщення. На Гуцульщині в іконі Покрови Богородиці під мафорієм зазвичай зображали не гетьманів, старійшин та козаків, як це прийнято на Центральній Україні, а трьох святителів – Василія Великого, Йоана Золотоустого та Григорія Богослова, або інших святих – Миколая, Петра і Павла та ще двоє святих. Популярним також став сюжет Коронування Марії або ікона Новозавітньої Трійці, Богородиця-Годувальниця.

Серед празникових ікон у топі – Богоявлення, Віднайдення Чесного Хреста, Різдво. Дуже поширеними були самостійні ікони трьох святителів та св. Івана Непомука, покровителя подорожуючих. Щодо останнього, то про велику шану до цього святого на Західній Україні також свідчить скульптура, яка в 1751 році була встановлена на в’їзді до Бучача на Тернопільщині, а під нею напис: «Патроне доброї слави, опікуне подорожуючих, борони мене і місто від різних випадків». Ця фігура належала до творів відомого майстра Івана Пінзеля.

 

У народній іконі на склі св. Івана Непомука інколи можна зустріти з «пілавою» — трираменним хрестом з одним пів раменом, що належав до геральдики роду Потоцьких. Навряд чи хтось зі шляхти міг замовити собі такі образки, проте використання символіки багатого роду, можливо, додавало творам більшої поважності, знатності, а можливо – було лиш долею випадку.

Менш популярними є зображення Страшного суду, де більша увага образника припадала не стільки на відтворення есхатологічних догматів чи канонів, скільки на зображення грішників та покарань за їхні гріхи. У збережених зразках судна сцена теж доволі спрощена: полотно поділене на так звані «Верхнє і Нижнє Царства», в центрі – арх. Михаїл із вагами, вище – Христос у славі. До числа рідкісних можна віднести також самостійні зображення свв. апп. Петра і Павла.

Оскільки образники не обмежили себе строгими канонами, то привносили чи не до кожного образу частинку власної фантазії: до прикладу, Марію у сцені Благовіщення могли зобразити у віночку, наводячи алюзію до дівочої невинності, а німби деяких святих не конче мали бути жовтими, білими чи врешті-решт червоними, якщо це пасувало до композиції, а найпаче – вподобанням та задуму автора, то німб у святого цілком міг бути зеленого «святодухівського» кольору.

  

Ікона на склі привертає своїми простими миловидними ликами та наївно відкритою і щиро манерою художнього письма. Можливо, найбільш влучно цю легкість і радість сприйняття народної ікони можна передати словами гуцульського письменника-аматора Онуфрія Манчука, який так описував «образного» Юрія Змієборця:

«Сидит собі молодєчьок дес так у дваціт і штири роки на шкапєти у такій чяці, єк бувало наші гусари носили, й буком єшчірці у зуби тичєт».

Цікавою особливістю є також і те, як народні ікони могли поєднувати в собі традиції Східної та Західної Церкви: у Розп’ятті стопи Христа могли бути «по-східному» прибиті двома цвяхами, а на голові – «західний» терновий вінок. Якщо у храмі парними іконами називають лики Ісуса Христа та Богородиці, то для образників «парними» зазвичай були Ісус Христос та св. Миколай чи св. Варвара.

Народні майстри полюбляли створювати так звані «транс-сюжетні» образи, де на одному листі скла розміщували різні сцени та різних святих, намагаючись їх логічно і композиційно правильно поєднати. Слід зауважити, що образники робили це покладаючись суто на власне природнє відчуття гармонії, зрештою, так само, як вони працювали з кольоровою гамою. Спочатку зонували зображення за допомогою вертикальних та горизонтальних графічних ліній-границь, пізніше – робили поділ за допомогою дерев’яних перегородок. Дослідники з подивом зауважують, що невчені, здавалося б, народні майстри інтуїтивно правильно розміщували «важчі», темніші кольорові гами в нижній частині твору, поступово висвітлюючи гами до верхньої частини полотна.

У багатосюжетних іконах зазвичай писали не тільки молільні образи певних святих, але додавали також морально-виховний елемент, ілюструючи євангельські притчі. Зокрема, найбільш популярною була притча про багача та Лазаря, яку копіювали з віденської літографії розміром 35,6×27 см. із українським написом «Праведний Лазар в гною лежить, а брат багач веселиться». Відтак, сцену з притчі могли розміщувати внизу чи праворуч зверху, решту простору залишали для святого-покровителя сім’ї, також були популярними зображення дитяток Ісуса Христа та Івана Хрестителя, які розміщували у верхній, «небесній» частині ікони. Ще однією улюбленою сценою було внебовзяття пророка Іллі, якого писали на вогненній колісниці та вважали покровителем стихій – народна алюзія до язичницького Перуна.

Варто сказати, що образники частіше зверталися до тих сюжетів, які промовляли та розчулювали звичайну людину, просту і, можливо, не надто освічену, спочатку на рівні предметно-побутовому, можна сказати – злободенному (як притча про багача, Страшний суд), а вже потім образи сягали до вищих духовних щаблів – «Боже народження Ісуса», Розп’яття, Коронування Марії чи Новозавітня Трійця тощо. Інколи народні майстри могли довільно змінювати композицію оригінала, якщо певні елементи, на їхню думку, заважали чи не були співзвучними з іншими зображеннями. Проте таке «творче бачення» образників, як і довільне поводження з кольором в іконі, не руйнує гармонію святих ликів, не кидається в очі, навпаки – ця свобода поруч із іконічним каноном додає образам на склі особливої дитячої наївності та простоти, які були проповідувані Христом як ознаки Царства Небесного.

### ****Вплив на сучасне українське сакральне мистецтво****

Як вже було згадано, народна ікона на склі поступово втратила свою популярність протягом першої половини ХХ ст., проте відомо, що деякі твори продовжували виконувати і в другій половині ХХ ст., але попит на той час був вже значно менший. Натомість, зацікавленість цим видом мистецтва набувала обертів серед колекціонерів, а з часу Незалежності України ікони на склі стали предметом наукового дослідження та відтворення давньої техніки, як, зрештою, і самої традиції українського сакрального мистецтва.

 

Малюванням на склі у другій половині ХХ століття захоплювалися та експериментували відомі українські художники: Олена Кульчицька, Осип Сорохтей, Маргіт Сельська, Ярослав Музика, Олена Шатківська, пізніше – Іван Сколоздра. Серед сучасних українських іконописців, яким вдалося найвиразніше відчути техніку писання ікони на склі, фахівці та колекціонери вирізняють львівських малярів Остапа Лозинського та Романа Зілінко. Митці час від часу організовують виставки та майстер-класи з написання ікон на склі у Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові, який на сьогодні володіє чи не найбільшою в Україні збіркою і водночас є колискою творів давнього українського сакрального мистецтва.

Львівська дослідниця ікони на склі Оксана Романів-Тріска так окреслила феномен «образництва» в Україні: «Твори, виконані за художньою традицією, становлять основу народної творчості. На початку ХХ століття, коли високе мистецтво, виплекане міською культурою, опинилось на бездоріжжі, митці звернулись до першооснови – народного примітиву. Простота й логічність народного мислення стала рушійною силою у майбутніх творчих пошуках багатьох поколінь».

Насамкінець хотілося б додати, що унікальне явище західноукраїнських образів на склі є влучним зразком поєднання традиції української іконографії та народного наїв-арту. У першому визначальним є розмірена, аскетична духовна ритміка, у другому – життєстверджуючий вибух кольору і лінії. В іконі на склі дві, на перший погляд, протилежні складові утворюють яскраву гармонію суголосся канонічного та народного, небесного та земного, усталеного традицією та спростованого творчою інтуїцією.

Тема 5. **ЕСТЕТИКА ХХ СТОЛІТТЯ.**

**Тепенчак Т.М. Естетика тоталітарної культури як засіб маніпуляції свідомістю мас.**

Міркувати про майбутнє можна лише за результатами минулого, бо, як писав американський філософ Дж. Сантаяна, той, хто намагається перекреслити минуле, приречений пережити його знову. Досвід подолання тоталітаризму в культурі ХХ століття є повчальним не тільки для політики, але й для естетичного та духовного життя суспільства. Культуру тоталітарних держав (Германії та Радянського Союзу) не можна осмислювати через традиційний поділ їх на літературу, живопис чи архітектуру, що і стає метою цієї статті. Мірилом цього може стати тільки «держава як єдиний тотальний витвір, у якому «усі старі мистецтва» набули нових, синтезуючих якостей і стали «частинами єдиної великої сукупності» [6, с. 48]. Ця схема стала універсальною і тому може застосовуватись до будь-якого тоталітаризму взагалі, і головним із «мистецтв» у ній мають на увазі політику, через призму якої і слід розглядати найважливіші тенденції у житті й організації суспільства.

Характеризуючи постулати тоталітарних культур, спільних для естетики нацизму і більшовизму, дослідники відносять до них, перш за все, реалістичність, схильність до монументального, класичного, героїчного та народного. Найважливішою особливістю тоталітарних естетик був реалізм, який міцно закріпився у назві відповідного творчого методу в Радянському Союзі (соцреалізм) і виявився покладеним в основу так званих «принципів фюрера» в Германії. Ця дивна одностайність культур-суперниць у прагненні «до правди» дала змогу І. Голомштоку поєднати те спільне, що малося у них на увазі, в об’ємному понятті «тотального реалізму». Уся його сюжетна лінія ґрунтувалася на вірі в титанізм богорівної Надлюдини. Відображалася не сама дійсність, а лише уявлення про кінцеву мету її перетворення. Саме це стало найважливішою відмінністю практик тоталітарного реалізму. Для сталінської тоталітарної культури людина майбутнього – це радянська людина, яка проживає у найкращому із світів. Її діяльність покликана не змінювати цей світ, а удосконалювати і прикрашати його. На зміну культурі злочинного минулого повинна була прийти нова соціалістична культура, озброєна передовим творчим методом соціалістичного реалізму. З її висот уся попередня художня діяльність людства могла розглядатися лише як передісторія. Тому усі кроки радянської культури повинні були бути сповнені оптимізму і радості. Створювати достойні великої сталінської епохи твори міг тільки радянський художник, активний будівник комунізму. Культура ж німецького націонал-соціалізму також апелювала до реалізму – «героїчного» й «ідеального», метою її стала «Нова Людина», надлюдина, спрямована в минуле з метою відродження втраченого.

Формоутворення радянської тоталітарної культури завершилося організацією у першу чергу літератури. Ще в 1918 році вождь світового пролетаріату В.І. Ленін висловив думку про необхідність «висунути наперед мистецтво як агітаційний засіб». Тому друковане слово на початковому етапі виявилося найбільш важливим засобом для безпосереднього впливу на маси. Перед літературою висувалося завдання не одноразового агітаційного акту, який впливав би головним чином на емоційний заряд людини, а системного і ґрунтовно розробленого виховання, що передбачало докорінну зміну свідомості. «Людська свідомість перероджується, коли нею оволодіває ідолопоклонство, – писав М. Бердяєв. – Комунізм як релігія, а він хоче бути релігією, є утворення ідола колективу. Ідол колективу є настільки ж огидним, як ідол держави, нації, раси, класу, з якими він пов’язаний» [4, с. 243]. Сповідуючи принципи радянської демократії, 4 лютого 1935 року в центральному органі російських більшовиків «Ленінградській червоній ері» писалося таке: «Уся наша любов, наша вірність, наша сила, наші серця, наш героїзм, наше життя – усе це належить тобі, великий Сталіне, вождю нашої великої країни. Керуй своїми синами. Вони можуть пересуватися і під землею, у воді і в атмосфері. Люди усіх часів і національностей будуть пам’ятати твоє ім'я як найдивовижніше, наймогутніше, наймудріше, найпрекрасніше. Твоє ім'я викарбуване на кожному заводі, кожному верстаті, у кожній країні світу, в серцях усіх людей. Коли моя дружина народить дитину, перше слово, якому я її навчу, буде «Сталін» [10, с. 258-259].

«Всенародна любов» до вождя радянського народу стала результатом маніпулювання творчою інтелігенцією. На той час були створені Союз письменників, Союз художників, Союз кінематографістів, Союз композиторів, за допомогою яких на діячів літератури і мистецтва було накинуто ідеологічний зашморг. Допускалася тільки та творчість, яка проводила «лінію партії», особливо ж підносилися твори, які оспівували «вождя народів». Доноси стали дієвим засобом нагнітання страху, який і виявлявся головною мішенню впливу при маніпулюванні масами. Укоріненню в народній свідомості відчуття неминучого страху сприяла жорстокість і масовість усіляких покарань. В ГУЛАГ можна було потрапити за спізнення на роботу, за колоски, зібрані у полі голодними колгоспниками після жнив, помилку в газетному тексті чи оселедця, загорнутого у газету з фотографіями вождя або Постановою ЦК, за розказаний анекдот, за недоносительство та інше.

Культура сталінської епохи не вимагала майбутнього, а уже жила в ньому і відповідним чином визначала свої первинні завдання. Із перших кроків вона демонструвала дивну двоїстість: з одного боку – зухвале експериментаторство і безмежна свобода творчості, з іншого – невпинне прагнення підкорити культурну сферу інтересам нової влади. «За полотнами К.С. Малевича і проектами фантастичних хмарочосів В.Є. Татліна, за сталевими моделями робітничого одягу, сконструйованими А.М. Родченко і Л.С. Поповою для голодних робітників і селян, – пише С. Іванов, – швидко виростала й укріплювалася «культурна» бюрократія, яка дивилася на культуру лише як на вищу форму пропаганди» [6, с. 119]. З прискоренням темпів індустріалізації роль цієї пропаганди зводилася до звеличення справжніх і вигаданих успіхів, вселяння віри у здійсненність неймовірних проектів і вимагала рішучого впливу на сприйняття дійсності.

У той же час слово, наскільки б могутнім воно не було, потребувало ілюстрації, – картину могли бачити одиниці, десятки, а іноді тисячі і навіть мільйони людей. Тому любов до тематичних виставок пропагандистського характеру стала властивою як для радянської, так і для нацистської тоталітарних моделей. У центрі будь-якої нацистської експозиції неодмінно красувалася фігура самого Гітлера. Десятки гітлерівських скульптур, монументів, портретів, а також картин, присвячених урочистим датам, зборищам і зустрічам за участю фюрера, прикрашали стіни великих залів «Будинку германського мистецтва» в Мюнхені. Тут-таки (але у значно меншій кількості і меншого формату) висіли портрети Геринга, Гімлера, Гебельса та інших фюрерів. Головною темою інших картин і скульптур була, за висловом Гітлера, «нордична людина», людина «нової Германії»: робітник, неодмінно усміхнений або зосереджений у труді; захоплений і одухотворений оптиміст, германський воїн, який щохвилини був готовий померти за фюрера; жінка – пишногруда і білява, яка «зосереджено вдивляється у далину», часто із немовлям на руках – символ покори і дітолюбства.

У 1937 році у нацистського міністра пропаганди виникла думка влаштувати виставку «відмираючого» мистецтва. Картини для виставки відбирали із творів імпресіоністів та сучасних художників. Усього на виставці було представлено 736 картин, враховуючи такі шедеври, як полотна Ренуара, Гогена, Ван Гога, Лібермана та інших. Гебельс прилаштував до картин спеціальні таблички: «Так душевнохворі бачать природу», чи «Музейні криси називали це германським мистецтвом», або «Німецький селянин очами євреїв». Натовп глядачів (який підбирався настільки ж ретельно, як і картини) голосно насміхався над виставленими творами і знущався над художниками. Однак виставку довелося швидко закрити, оскільки відвідувачі виявили «нездорову зацікавленість» до «нездорових» художників і їх кількість невпинно зростала – і Гебельс зрозумів, що прорахувався. З «відмираючим» мистецтвом почали розправлятися нишком. У травні 1937 року Гітлер підписав закон про конфіскацію усіх подібних творів. На основі цього закону із музеїв було вилучено 13 тисяч картин і скульптур. Гітлер доручив спеціальній комісії на чолі з Гебельсом продати конфісковані картини за кордон, щоб виручити за них валюту; картини, які не вдалося одразу продати, підлягали знищенню. 20 березня 1939 року у дворі головного управління пожежної охорони було влаштовано аутодафе із творів мистецтва: того дня нацисти спалили біля п’яти тисяч картин та малюнків.

Але враження від картин теж було скороминучим, тому виникла необхідність у тому, що завжди б і всюди було перед очима. Такою універсальністю зримого слова із давніх-давен володіла архітектура, за допомогою якої тоталітарні ідеологи будували тисячолітні імперії. Найбільше враження справляла встановлена на 24-х метровому пілоні в Москві могутня скульптурна група робітника і колгоспниці, яка ніби летіла уперед. У цій композиції мова монументальної пропаганди сягала своєї максимальної виразності. Серпом і молотом, здійнятими до неба, поривом тіл і спрямованістю поглядів срібної пари, сталінська культура ніби проголошувала своє прийдешнє і неминуче торжество. Тріумф віднині ставав її головуючим мотивом, і кожен новий витвір повинен був послідовно й повною мірою відображати поступовий розвиток досягнень першої у світі соціалістичної держави, ентузіазм і життєрадісність великої епохи. За допомогою кіно, живопису, архітектури, музики та літератури цілі покоління радянських людей привчалися мислити себе «не інакше, ніж в образі «ударників» і «ударниць», передовиків виробництва і делегатів з’їздів, які, завдяки мудрому керівництву Вождя, цілеспрямовано працюють і щасливо проживають у красивих і світлих палацах соцреалізму» [6, с. 127].

Ідеологія націонал-соціалізму будувалася на основі «принципів фюрера», здійснення яких, на думку тоталітарних ідеологів, повинне було сприяти всебічному розквіту культури на фоні загального занепаду та розкладання. Саме тому воно поширювалося на усі види мистецтва. Виступаючи перед депутатами рейхстагу у 1933 році, Гітлер оголосив про необхідність не тільки політичного, а й морального «очищення» нації. Активну роль у цьому процесі повинні були відіграти освіта і мистецтво. Більш детальний погляд на функціонування і роль останнього був викладений фюрером перед партійним з’їздом у Нюрнберзі у 1935 році. Гітлер підкреслив виключно важливу роль мистецтва для життя нації, оскільки саме в ньому виражалися «душа народу» і суспільні ідеали, та вимагав від мистецтва підняти похитнуту в народі віру у свою велич і майбутнє. Нацистські погляди орієнтувалися на створення в країні «добропорядного суспільства», яке не допускало відмінностей між політикою і повсякденним життям більшості. Гітлер мав намір створити таке органічне суспільство, в якому усі сторони життя повинні були узгоджуватися із його основними цілями, і нікому не дозволялося стояти осторонь від цілей, проголошених націонал-соціалістською партією. Політика у націонал-соціалістів була точним вираженням їх світогляду. Від кожного германця вимагалася сувора прихильність до цих поглядів, які охоплювали усі сторони людської природи у проявах раси, крові і духовності.

Одразу ж після приходу до влади Гітлер централізував пропаганду і повністю підпорядкував її собі. Нацисти зарахували до рубрики «пропаганди» радіо, літературу, мистецтво та суспільні науки. Головним завданням Гебельса було визначено «нацифікацію» усіх галузей культури. Спочатку було «нацифіковано» друк. Уже в лютому 1933 року гітлерівці заборонили понад 60 комуністичних і майже 75 соціал-демократичних газет і журналів. До квітня усі опозиційні видавництва було ліквідовано. На чолі газет і журналів, які залишилися, стали нацисти, і усі ці органи друку перетворилися фактично на органи НСДАП. Наступною турботою Гебельса стала чистка бібліотек і читалень від шкідливого, як це називалося у нацистів, «відмираючого» чи «загниваючого» мистецтва. Кампанія проти прогресивної літератури і науки почалася з грандіозного аутодафе. 10 травня 1933 року в Берліні на площі перед університетом було влаштовано велике вогнище із книг. Його почали складати ще зранку: студенти під радісні крики натовпу стосами несли із публічних бібліотек твори Маркса і Леніна, Гейне і Стефана Цвейга, Ейнштейна і Спінози, Томаса Манна і Ремарка та сотень інших учених і письменників. Коли стемніло, організатори дійства підійшли до кучі книг з запаленими факелами та підпалили її. Натовп студентів та глядачів хором кричав: «Гори, Гейне!», «Гори, Ремарк!», «Гори, Хемінгуей!». Біля вогнища Гебельс виголосив промову: «Студенти і студентки, ви здійснили велике символічне дійство… Освячені полум’ям цього вогнища, ми даємо клятву вірності рейху, науці і нашому фюреру Адольфу Гітлеру: «Хайль! Хайль! Хайль!» [8, с. 224].

Головним завданням культури Третього рейху стала підтримка і поширення нацистської світоглядної ідеології та створення умов для захоплюючого її сприйняття, у дусі яких здійснювалася революція. Вона зобов’язана була проникати в уми аудиторії. Інтелектуалізм засуджувався і, оскільки народ був єдиним, культура також не повинна була відриватися від його коренів. Нацисти визнавали мистецтво лише у тому випадку, коли воно служило поширенню націонал-соціалістського духу. Наближений до Гітлера Вальтер Функ сформулював його думки про роль культури таким чином: «Супротивник, переможений на полі політики, перекинув свої озброєні сили у царину культури. Якщо ворожі війська, покинуті на полі культури, зустрінуть там вакуум… то вони зможуть знову мобілізуватися і одного чудового дня завдати удару із флангу по політичній могутності рейху. Тому наш рух і наша держава потребують військ у галузі культури точно таких, як у військовій та політичній галузях. Вони і тут потребують офіцерів, які добре знають своє ремесло, і їм потрібні солдати, які надійно, правильно та майстерно володіючи зброєю, будуть служити нашій справі» [8, с. 228].

Письменників, художників, учених, які служили нацистському режиму, Гітлер осипав милостями: давав їм багато привілеїв, великих грошових винагород. Угодних письменників Гітлер звільнив від «неприємностей», пов’язаних із літературною критикою – критика просто-таки була заборонена як така, що не відповідала «нордичному духу», тобто інтелігенцію принаджували, як могли. Підкуп, залякування і відкритий терор принесли свої плоди – література, мистецтво і наука були перетворені на складову частину нацистської пропаганди, на засіб задурювання мас і виховання їх у нацистському дусі. Театр, радіо та кіно теж не стояли осторонь поширення нацистської ідеології. Головну роль у гітлерівській пропаганді відігравав жанр документального кіно, за допомогою якого найпростіше було впливати на свідомість атомізованої людини. Образ, створений Лені Ріфеншталь у стрічці «Тріумф волі», висунув центральну тему мистецтва націонал-соціалізму: фюрер існує в бутті не споконвічно, – його послано провидінням для того, щоб завойовувати і покоряти. Світ і Гітлер – дві різні речі, які лише зусиллям волі поєдналися у нерозривне ціле.

Особливого значення набував символізм. У 1920 році було вирішено, що кожен член нацистської партії повинен носити особливий значок. Тоді ж Гітлер затвердив прапор НСДАП – червоне полотнище і на ньому біле коло з чорною свастикою. Червоний колір нацисти запозичили у комуністів, чим прагнули спокусити германських робітників, свастику – у віденських гуртківців, а «німецьке вітання» (права рука із силою скидалася доверху) – в італійських фашистів, які називали це ж привітання «римським». 1924 року було введено славнозвісну «коричневу сорочку», форму штурмовиків, знову-таки варіант «чорної сорочки» – форми молодчиків Муссоліні. Однак «винайденням» самих нацистів були слова «Хайль Гітлер!», які замінили спершу у гітлерівській партії, а потім і в імперії фашистів усі інші вітання. «Хайль Гітлер!» говорилося при зустрічах і прощаннях. Кожен офіційний документ закінчувався словами «Хайль Гітлер!». Траплялося навіть так, що людина потрапляла в концтабір тому, що сказала своєму сусідові «Здрастуйте» замість «Хайль Гітлер!». Автором цієї формули вважається Гебельс. Кожного члена нацистської партії зобов’язували мати у себе в квартирі фотографію фюрера. Кожна сім’я була зобов’язана мати прапор із зображенням свастики, при цьому вважалося бажаним, щоб свастика була вишита жінкою глави сім’ї. Приклад тому показав сам Гебельс – свастику на прапорі сім’ї Гебельсів вишила Магда Гебельс. Щодня перед обідом школярі повинні були декламувати віршоване заклинання: «Фюрере, мій фюрере, посланий мені Богом, захисти і збережи мене, доки я живу! Ти спас Германію від великого горя. Я дякую тобі за свій хліб щодня. Будь завжди зі мною, не кидай мене, фюрере, мій фюрере, моя віра і моє світло! Хайль, мій фюрере!» [12, с. 282].

Починаючи з 1933 року найвиразнішим із засобів впливу на свідомість мас стає архітектура, головним завданням якої визначалося увіковічення «великих ідей фюрера і націонал-соціалізму». Тріумфальна грандіозність, яка була покликана навічно закарбувати велич тисячолітнього рейху і засвідчити про панування нордичної «надлюдини» над іншими народами, повною мірою проявилася у плані реконструкції Берліна, розробленого сподвижником Гітлера, архітектором А. Шпеєром у 1936-1938 роках. За його замислом, Берлін своєю помпезністю повинен був перевершити розкіш давнього Єгипту, Вавилону та Риму. З посиленням політичної влади і військової могутності нацизм почав завойовувати лідируючі позиції уже не в масштабах рейху, а усього всесвіту. У 1934 році до дня святкування Дня партії у Нюрнберзі було споруджено відкритий архітектурний комплекс площею 30 тисяч квадратних метрів. Пізніше його доповнити повинні були головна трибуна на Полі Цепелінів, один Колонний зал якої сягав у довжину 378 метрів, і Палац конгресів, висотою 57 метрів.

У плані реконструкції Берліна особливе місце відводилося Парадній вулиці, довжина якої повинна була сягнути 5 кілометрів, а ширина – 120 метрів. У дні святкувань людські потоки потекли б по ній до великої площі перед Купольним палацом. Кульмінаційним завершенням вулиці мав стати найбільший в історії людства монументальний комплекс Grove Halle (архітектор – А. Шпеєр). Його купол, який символізував центр рейху і світу, передбачалося підняти на висоту 290 метрів і уквітчати імперським орлом, який парив би над земною кулею. Архітектурна довершеність цієї споруди за допомогою ідеології перетворила б її на уособлення влади над масами, які б нескінченними потоками рухалися Парадною вулицею в його серцевину.

Ефективно нацисти використовували видовища і кіно, цілеспрямовано створюючи великі спектаклі, у яких реальність втрачала свій об’єктивний характер і ставала лише засобом, декорацією. Режисером таких спектаклів був А. Шпеєр, автор праці «Теорія впливу руїн». На думку архітектора, викликати героїчне натхнення, подібне до того, яке виникає від погляду на величні останки Колізею чи храму в Міносі, вдається не кожній споруді. А сучасні будівлі є взагалі малопридатними служити «мостами традицій» для прийдешніх поколінь. Для цього вони повинні одразу проектуватися із розрахунком на те, як виглядатимуть із плином часу, коли він вижене життя із їх стін і перетворить на руїни. Виходячи з цієї теорії, перед війною було зруйновано центр Берліна, а потім забудовано так, що планувався саме вигляд руїн, які потім утворяться від цих будівель. Образ руїн складав важливу частину документальних фільмів з російського фронту, вони стали мовою фашизму і мали великий вплив на психіку.

У 1934 році фюрер доручив зняти фільм про з’їзд партії нацистів. Були виділені неймовірні кошти. Весь з’їзд з його мільйоном учасників готувався як зйомка грандіозного фільму, метою якого був сам фільм. Після розгрому під Сталінградом Гітлер, для підняття духу німецьких солдат, вирішує зняти у форді Нарвіт суперфільм про реальний бій із англійцями – прямо на місці подій. З фронту знімалися бойові кораблі і сотні літаків з тисячами парашутистів. Дійсно-таки «натуральні зйомки» (навіть генерал Дітль, який командував реальною битвою, повинен був грати у фільмі свою власну роль). Реальні воєнні дії, які проводилися як спектакль! Ось, як високо цінилися зорові образи ідеологами фашизму. Але ця ідея не здійснилася, бо рядові солдати не хотіли вмирати заради фільму. І тоді фюрер наказує почати зйомки фільму про війну з Наполеоном. В умовах тотальної війни, уже за тяжкої нестачі ресурсів, з фронту знімаються для зйомок двісті тисяч солдат і шість тисяч коней, завозяться цілі ешелони солі, щоб зобразити сніг, будується ціле місто під Берліном, яке повинно було бути зруйноване пушками Наполеона – у той час, як сам Берлін горів від бомбардувань. Будується серія каналів, щоб зняти затоплення Кольберга.

За 12 років існування Третього рейху було випущено більше як 1300 кінокартин. До літа 1942 року в Германії існувало 7043 кінотеатри. Тільки в Берліні знаходилося 400 кінотеатрів, що майже у 4 рази більше, ніж у Гамбурзі. Ось, як дієво й ефективно ідеологи і пропагандисти Третього рейху використовували естетичний вплив на свідомість мас з метою маніпуляції їх мисленням і поведінкою.

Тема «Вождя і мас» стала визначальною в мистецтві націонал-соціалізму та радянського комунізму. Вождь і маси в тоталітарній державі – це зовнішня злитість і повна єдність, які в однаковій мірі потрібні одне одному. Вождь є породженням мас, їх зовнішнім представництвом, способом запобігання від розпаду і перетворення на натовп. Маси ж, в очах вождя, є не більше, ніж інструментом задоволення його власних і політичних амбіцій. Тому вони повинні не тільки пам’ятати одне про одного, але й хоча б час від часу поєднуватися для взаємної «енергетичної підзарядки» у символічній єдності тоталітарного космосу.

Через архітектурне вираження маси тоталітарні культури прагнули виразити весь ідейний зміст своїх світоглядів, закликаючи символізувати безсмертя націонал-соціалізму в одному випадку і соціалізму – в іншому. Прагнення до монументальності поширювалося в обох культурах і на інші сфери, – вона вимагалася і від настінного живопису, скульптури, повинна була бути присутньою в літературі, музиці, кіно. Епічність твору розглядалася як найвища естетична цінність. Тоталітарні культури виявили намір подолати віковічний розрив між високим мистецтвом і мистецтвом для народу, який вони сприймали як доповнення до влади, утіленої у вожді-фюрері. Тому невипадково однією із найпоширеніших метафор тоталітаризму є піраміда, основою якої мислиться безлика маса, а вершиною – сонцеподібний вождь. Так, з приводу здачі рейхсканцелярії Гітлер, звертаючись до робітників, казав: «Тут я представляю німецький народ. І якщо я приймаю когось…, то це приймає не приватна особа на прізвище Адольф Гітлер, а вождь німецької нації – і тим самим… через мою посередність – його приймає Германія. Ось чому я хочу, щоб… ці зали відповідали цій меті» [6, с. 63].

Одним із найбільш продуманих і вражаючих архітектурних прикладів такого виду являла собою Червона площа більшовицької столиці. Її розміщення у центрі міста і порівняно невеликий простір заключали в собі колосальне смислове навантаження, відтворюючи в мініатюрі історію, а разом з нею і всю концепцію єднання країни. Її доповнював метафізичний елемент культу смерті – нескінченна черга до головного композиційного ядра – Мавзолею Леніна. «Поряд із ним і в нішах кремлівської стіни некрополь, – пише С. Іванов. – Тут також дотримано неухильної ієрархії. Своїх вождів тоталітарна культура турботливо зберігає в могилах… Здається, ніби душі померлих десь поряд незримо охороняють площу, Москву, державу… і, врешті, матеріалізуються на яву і в образах живих вождів, які стоять на трибуні під час святкових ритуалів» [6, с. 130].

Отже, оскільки кожна із тоталітарних культур домагалася того, аби стати уособленням світу добра, їх ненависть одна до одної стала причиною посилення боротьби між ними. А їх зіткнення обернулося не тільки прагненням знищити суперника, але й розпізнанням власних рис. Кажуть, що історія вчить, тому істина, прихована в документах минулого, повинна стати уроком для майбутнього.

**Тамара Шульга. Мовна естетика сільського повсякдення у повісті А. Дімарова «Мажориха»**

Людина, її характер, світовідчуття, переживання, взаємини — центральні проблеми прози Анатолія Дімарова, це його, за словами М. Слабошпицького, «лукаво примружений погляд на світ». І ця людина — не абстрактна, вона означена конкретними часо-просторовими обставинами — війна, повоєнні роки минулого століття, коли «люди потроху сп’ялися на ноги та захизувалися на свята в празниковому». З цим пов’язана мовна естетика повісті «Мажориха».

Прізвисько Мажориха у повісті не розтлумачено, лише повністю осягнувши текст, розкодовуємо його внутрішню форму — «бадьорий, радісний характер» (ВТССУМ, 503). Адже в центрі оповіді — працьовита, метка, прудка, витривала, згорьована жінка Мажориха, життя якої — напружена робота, що її тягне аж через силу, але не скаржиться, не нарікає ні на людей, ні на Бога: Не скаржилась на свою нелегку таки долю, що б там не сталося. І терпіти не могла, коли хтось починав нарікати на життя: — І стогнуть, і стогнуть, аж слухати бридко!

Наскрізними в цій сільській історії є переплетені словообрази робота/праця й втома. Робота — це і є повсякденне існування жінки, яка береться за все, що потребує людських (і чоловічих, і жіночих) рук у воєнному та повоєнному, і взагалі — позачасовому, селі: — Хай погодя, — відповість Мажориха якось аж зніяковіло. — Осьо качат погодую та винесу підсвинкові: він мене в кофті оцій побачить, та ще вдавиться; Мажориха сапала й сапала, не розгинаючись, бо мала встигнути, мала переробити все, поки поле покличе; До півночі встигала повсюди: і біля печі, й коло худоби, та ще й пройтися сапкою, щоб бур’яну не було, бо що ж тоді їсти, коли прийде зима та запитає, що ви робили влітку? Таку працьовитість передає оповідач і через народнорозмовні фразеологізми: Коли грошей катма, тоді спиною тільки й розплачуватись. Мажориха спини власної не жаліла. Валила на неї, скільки могла, та ще й зверху тричі стільки ж. Не трісне, не з дерева!; І, досі не ледача, стала до роботи аж люта...; Натомлювалася так, що ледь доповзала потім додому, а вдома ж і корова не доєна, і свиня не годована, і кури розбрелися по городах чужих, і в печі не топлено, і їсти не зварено, і Галя, єдина дитина, так і заснула, голодна, не діждавшись матері: скулилося, мов те собача, біля порога. У цій же мовно-естетичній площині вибудовуються й плани героїні: Зварю суп, а завтра вже борщ стеліпаю. Та зозулясту заріжу: як не жалко, а треба підгодувати Оникія» .. і з худобою впоратись... «Не забути на лужкові теля добре припнути. Щоб не одірвалося та в город чужий не забрело» .. і птиці щось кинути... Це ж і їсти на весь день наварити... Через те й зауважує оповідач: Недарма ж на селі кажуть не «вмер», а — «спочив»...

Таке активне повсякдення Мажорихи — це й вияв її поспішливого характеру, манери робити все швидко, тому не випадково оповідач на самому початку твору метафорично зауважує: Наче спіткнулася — вмерла. Ці риси в її поведінці підкреслюють і дієслова відповідної семантики (Я лежав і уявляв собі Мажориху, — як вона завжди йшла, мов аж кваплячись, наче на неї чекала й не знати яка нагальна робота; — Ото не ходю, тіки бігаю, — сміючись із самої себе, не раз казала вона; І заспала Мажориха: підхопилася, а світло вже ллється у вікна), прислівники (І відставивши косу, притьмом бралася Мажориха, за домашню роботу; Думки в голові ще ворушаться мляво, а Мажориха вже по хаті — дзиґою; Подоїла, вигнала в череду, попоралася в дворі, нашвидкоруч в печі стеліпала), фразеологічні звороти: Схопилась наче ошпарена, заметалась по хаті; Мати з ранку до вечора пропадає в колгоспі, а прибіжить, то вдома не знає, за що наперед хапатися.

Ще одна риса характеру Мажорихи — наполегливість. Але вона виявляється не в прагненні будь-що домогтися свого, а знову в роботі, у діях, у намаганні доробити, дотягти справи хоч понад силу. Так вона поєднує роботу в колгоспі й удома, так привозить каліку-чоловіка додому спочатку живого (Піт заливає Мажориху, очі сіль роз’їдає, кров гаряча рве жили, а вона знай іде та йде, наперед нахилившись: ніхто їй не убавить оті кілометри, що до Рогозівки, — сама мусить пройти. .. А Мажорисі що, Мажориха витягне: цупить, аж спина тріщить), а потім мертвого (А вже у Лубнах зайшла Мажориха до знайомої жінки: просити візок. І та, спасибі їй, не відмовила, ще й помогла прив’язати труну, щоб не звалилася, й Мажориха, впрягшись, одразу й рушила. .. Пила, мов коняка, пила, аж стогнала). У таких описах постає гіперболізований мовообраз сильної сільської жінки. І це не випадково, адже саме такі жінки, за їхніми ж словами, війну годували: Та горить не горить, а треба йти: війну годувати. Бо як не посієм, не зоримо, то що вона їстиме? Війна — також наскрізний словообраз повісті. Це насамперед часове тло оповіді про буденність села середини ХХ століття. Для сучасного покоління цікаве таке міркування оповідача: І багато років по тому з каяттям пригадувала Мажориха, що вона не дуже й плакала, проводжаючи чоловіка до війська: в ті перші дні багатьма війна сприймалася, як щось не дуже реальне, щось дуже далеке. То й здавалося не одному, а особливо молодшим, що люди не воювати збиралися, де і кров, і вбиті, й поранені, а на якісь громадські роботи, — мостити шлях чи насипати греблю для ставу.

Війна увійшла у світовідчуття Мажорихи, стала частиною її буденного ритму життя — напівголодного й тривожного: вона вже звикла до того, що живе, як то кажуть, упроголодь; в Мажорихи ж теліпався хліба окраєць та п’ять пісних картоплин, бо зима поїла все.

Воєнне лихоліття у повсякденні відбите в мовно-естетичних предметних знаках — хліб по картках (А там черга за хлібом по карточках: душ із півсотні, не менше), хліб із жолудів і полови (Хіба що хліба хоч трохи. Хай скуштувала б городського. Бо в Мажорихи вже другий рік з жолудів та полови. Важкий, як цеглина, а затвердне, то й у воді не розмочиш), ляльки з ганчір’я (Дочка взяла ганчір’яну ляльку, змайстровану матір’ю, з якою й спала, і їла, понесла до батька), довідка замість паспорта (Мажориха й полізла рукою за пазуху: по вузлик, у якому була зав’язана довідка), шинель, куфайка, галіфе (— Кухвайку. Еге ж ... Та ще якби вати якої доклали, то я уже якось вам віддячила; Ото ж моє галіхве!; В Оникія аж очі засяяли: — Бач, який я теж чоловік вигодний: з однієї шинелі та двом зодягачка!).

Війна вкарбована і в характерних фразеологічних висловах: жінки так і налетіли на нього: ич який, командувати! На фронт іди покомандуй!; Завертайте корів, бо ви мов до Берліна доорати зібралися!

Скрута воєнного лихоліття не знищує в характері Мажорихи почуття любові до всього живого — людини, тварини, рослини, землі. А. Дімаров докладно описує, наприклад, її ставлення до корови Лиски: Мажориху аж пересмикнуло: ніколи худоби не лаяла. І свою Лиску до того привчила: тільки ласкою, тільки лагідним словом; Моя теж щось не дуже, — сказала Мажориха. Хоч ніколи не мала звичку ганити свою корівчину; Бігла й нічого не бачила: тільки Лиску, лишень її — свою годувальницю, свою зодягальницю.

Одна із визначальних рис характеру Мажорихи — її байдужість до побутових умов, зокрема до одягу: Одкрила Мажориха скриню, до якої майже й не заглядала ніколи, бо й заглядати, власне, було ні до чого; Мажориха прибрана в нову, ще жодного разу не вдівану сорочку і од того здається мов чужою: відколи її пам’ятаю, ходила в поношеному. До війни було сутужно з одягом, у війну й питати нічого, а вже й потім, як люди потроху сп’ялися на ноги та захизувалися на свята в празниковому, одна лишень Мажориха не вилазила з латаного, як з власної шкіри.

Зовнішній портрет Мажорихи із характеризувально-оцінювальними епітетами описує оповідач-односелець: Я бачу її худеньку, наперед нахилену постать, вічно націлену на якусь чергову роботу, її меткі, мов живчики, очі, які не пропустять нічого, її невеликі, але сильні і чіпкі руки з шкарубкими долонями.

З коротких реплік Мажорихи постає мовний портрет жінки, яка вкорінена у своє територіальне середовище з особливими середньонаддіпрянськими діалектними рисами (— Дак той, що з портфелем, все приказував..; — Та спасибі ж вам!.. Дай вам, боже, здоровля!.. Свою жінку, діток побачити! — не знає, як і дякувати Мажориха; — Ти тутка посидь, а я змотаюся досередини; — Таке, — аж зашарілася Мажориха. — То, мо’, й роздіти?), з характерними для усної розмовної мови частково адаптованими «міськими» словами (— Та, Борисе, та чого ж ти сидиш?! — закричала вона із порога. — Та дзвони ж у милицію!; — А другий з портфелем, ще й у «очках»).

Із таких мовно-естетичних знаків повсякденної сільської культури періоду війни та повоєнного лихоліття — маркерів речового та психологічного, людиноцентричного образу часу — й складається портрет сильної жінки-трудівниці, яка попри все зберігає бадьорість і переживає по-своєму радість від своїх клопотів. Нині слово мажориха має вже зовсім іншу конотацію, бо в усній мові позначає ‘дружину багатого впливового чоловіка, яка поводиться зверхньо, порушуючи норми поведінки в соціумі’, воно сприймається як сленгізм. Натомість у повісті Анатолія Дімарова окреслено унікальний образок інших традицій терплячих людських взаємин.

Тема 5. **ЕСТЕТИКА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.**

5.1. **Чубарева О. О. Естетичне в житті сучасного суспільства і людини.**

Дослідження естетичних цінностей і орієнтирів сучасного суспільства, особливо, молоді є актуальним і невідкладним завданням філософської теорії. В українській національній культурі феномени краси, прекрасного, гармонійного традиційно відігравали центральну роль. Нині він виявився приниженим. Враховуючи це, надзвичайно важливо дослідити, яким чином сучасна масова культура, інформаційна цивілізація, постійна економічна криза і перманентні світоглядно-ціннісні трансформації впливають на прагнення української молоді, яка генетично залишається естетико-центричною, до реалізації власних аксіологічних устремлінь в сфері краси, мистецтва, гармонійного влаштування власного побуту тощо. «Актуальність дослідження процесу формування естетичної свідомості студентської молоді обумовлена потребами подолання своєрідного «естетичного голоду», в ситуацію якого потрапила молодь, зокрема студенти, наприкінці ХХ − на початку ХХІ століття в період розгортання глобалізації та інформаційної революції. Численні соціологічні обстеження молоді свідчать, що естетичні пріоритети перемістились на периферію ціннісних орієнтацій студентів, стали майже не помітними на фоні прагматичного світогляду, що поступово охоплює все більш широкі кола молоді. Останнє негативно позначається на емоційному стані молодих людей, їх ставленні один до одного, оточуючих і до самих себе. «Естетичне» в цій ситуації існує, скоріш, як своєрідна мода, захоплення. Воно відривається від таких цінностей, як «істина» і «добро», й тому не може повною мірою забезпечити одвічно естетичне ставлення людини до дійсності. Повернення молоді до дійсних, а не ілюзійних естетичних цінностей є завданням, без вирішення якого неможливо говорити про розвиток творчості, високу духовну атмосферу, загальнолюдські цінності» [1, с. 3]. Особливу роль у формуванні особистісного відчуття прекрасного завжди відігравала освіта. В сучасному світі важливо, щоб значну відповідальність за формування і розвиток естетичних орієнтирів молоді брала на себе вища освіта. У зв’язку з цим, в нашому дослідженні актуалізується низка вимірів феномену естетичного в аксіологічній палітрі саме студентської молоді як соціального прошарку, що відрізняється особливою активністю, прогресивністю поглядів, креативністю життєтворчої орієнтації.

В сучасних соціокультурних та цивілізаційних умовах, не зважаючи на різноманіття інформаційно-знакової, іміджевої, брендової продукції, насправді не відбувається естетизація життєвого простору людини на засадах високої естетики і гармонійного розуміння прекрасного. Скоріше, спостерігається нівеляція загальних законів краси на догоду певним комерційно-масовим потребам в споживанні інформаційних образів. Це, безумовно, веде до зниження естетичної вихованості особистості, до збіднення її світоглядноаксіологічного простору. «Проаналізований стан сучасної культури і характер актуалізованих суспільстві художньо-естетичних цінностей дає підстави стверджувати, що сьогодні спостерігається зниження впливу високих цінностей художньої культури і мистецтва на процеси суспільно-культурної комунікації, на процеси виховання майбутніх спеціалістів у будь-якій галузі знання. Така ситуація вимагає удосконалення навчально-виховного процесу у вищих освітніх закладах, висуває завдання формування пріоритетної системи справжніх духовних, художньо-естетичних цінностей. Тому естетичне й поліхудожнє виховання сучасної молоді, майбутніх спеціалістів, набуває особливого сенсу й актуальності» [2, с. 112]. Визначення освітньофілософських принципів такого виховання є важливим завданням, з огляду на те, що криза естетичності сучасного молодого покоління носить загальносвітоглядних, культурно-цивілізаційний характер. Враховуючи це, одним з ключових завдань філософії освіти, з нашої точки зору, є всебічне дослідження можливостей впливу вищої освіти на формування і трансформацію феноменологічно-естетичної структури аксіологічної палітри сучасної української студентської молоді.

При цьому, важливим є не лише загальноцивілізаційний контекст нівеляції естетичних цінностей, але й ситуація, що складається безпосередньо в нашій країні. За радянських часів значною мірою було втрачено традиційне естетичне світоглядне налаштування, притаманне саме українцям, а в пострадянському кризовому суспільстві до цього додалася постійна світоглядно-ціннісна криза, що не дозволяє молоді із впевненістю покладатися на певні традиції, національні естетико-побутові звички, досвід вилаштовування гармонійного стилю життя попередніх поколінь. «Виникнення та загострення соціально-економічних, морально-етичних, релігійних та інших проблем сучасного суспільства потягло появу негативних тенденцій в естетичному розвиткові та вихованні сучасної студентської молоді. Піддалися деформації естетичні уявлення, ціннісно-естетичні орієнтації, естетичні смаки студентської молоді» [3, с. 251]. У зв’язку з цим, в теорії і практиці вищої освіти складається необхідність пошуку нових шляхів та засобів, а також найдоступніших ресурсів, які нададуть можливість, з одного боку, нейтралізації змальованого негативного впливу, а з іншого − підвищення ефективності процесу естетичного виховання студентів. Дана проблематика є ключовим предметом актуалізації в нашому дослідженні.

Студенти − це та соціальна група, що є духовно-творчим ядром суспільства. Саме студентська молодь є ключовим джерелом енергії та орієнтації на подальше розбудовування суспільства, підняття духовних національних стандартів на нові висоти. У зв’язку з цим, а також з тим, що українська держава і громадянське суспільство орієнтовані на подальшу розбудову демократичного ладу, в системі вищої освіти має буди приділена значна увага саме естетичному вихованню студентів, що є запорукою активного розвитку духовних характеристик молоді. «Сучасний етап демократичного розвитку українського суспільства спрямовано на розв’язання актуальних проблем становлення особистості та формування її громадянської свідомості, здатності сприймати, розуміти та примножувати цінності духовної культури. У їх вирішенні суттєве місце належить питанням, пов’язаним із залученням студентської молоді до світу прекрасного, набуттям нею досвіду творчого освоєння та використання естетичних цінностей. Звідси пріоритетного характеру набувають завдання ефективної організації естетичного виховання студентської молоді, використання на практиці найважливіших форм і засобів впливу на її естетичну свідомість і поведінку» [4, с. 3]. Враховуючи це, актуальність нашого дослідження зумовлюється як загальнокультурними і цивілізаційними тенденціями, так і конкретними проблемами розвитку національної системи вищої освіти, в якій саме естетично-аксіологічний сегмент все ще знаходиться витісненим на другий план. Таким чином, в концептуально-теоретичних філософсько-освітніх розвідках важливо всіляко актуалізувати дослідження феномену естетичного в аксіології студентської молоді.

Перед тим як переходити до визначення сутнісно-структурних характеристик феномену естетичних цінностей саме студентської молоді, необхідно звернутися до аналізу загального поняття «естетичного» як цінності в сучасному філософсько-культурологічному дискурсі. В цьому аспекті, необхідно відмітити, що «естетичне як одна з найвищих ознак людської духовності пронизує всі сфери людського буття. Стикаючись з будь-яким природним або соціальним явищем, кожний індивід має можливість оцінювати його не тільки з позиції користі, прагматичних установок, але й з точки зору його краси, яка може доставляти йому духовну насолоду» [5, с. 8]. Отже, аксіологічну природу естетичного можна визначати як іманентно притаманну людині, особистості здатність конкретно-оцінюючи ставитися як до світу загалом, так і до окремих речей, явищ і процесів. Оцінка в системі «краса − потворність», за всієї її різноманітності, є невід’ємною характеристикою людської особистості, що особливо важливо в молодому віці − на етапі світоглядно-аксіологічного особистісного становлення. Прояви «естетичного» як цінності, що є одним з ключових елементів структури аксіологічної палітри будь-якої людини, можуть бути найрізноманітнішими. Важливо, щоб такі прояви були спрямовані в творче, а не руйнівне русло, до розвитку комунікативних можливостей людини, а не до конфронтації та конфлікту. На нашу думку, саме цінності краси є тими аксіологічними орієнтирами, що в найбезпосередніший спосіб здатні об’єднувати людей, встановлювати духовний контакт між особистостями і цілими культурами. «У структурі духовних цінностей особистості важливе місце займають естетичні цінності та мистецтво, яке є продуктом художньотворчої діяльності. Студентська молодь, яка має бути інтелектуальною і морально-естетичною елітою суспільства, особливо потребує уваги до рівня розвитку естетичної і художньої культури, художньо-естетичної вихованості. Невипадково цією проблемою опікуються вчені та практики, педагоги, психологи, соціологи, естетики різних країн світу, наголошуючи на посиленні уваги до проблеми формування естетичної свідомості у студентської молоді, підростаючих поколінь в контексті сучасної масової культури. Значна увага в сучасній теорії естетичного виховання та освітній практиці приділяється розробці таких понять як естетичний досвід і естетична свідомість, художнє і естетичне виховання, естетичні цінності і ідеали» [там же, с. 3]. Весь цей категоріальний апарат в нашому дослідженні виводиться саме на рівень дослідження конкретного предмету − естетичної свідомості студентської молоді. Фактори молодого віку, знаходження в культурному просторі університету, специфіка комунікативних проявів в даному контексті надзвичайно важливі як фактори особливого входження цінності «естетичного» в аксіологічну палітру сучасної студентської молоді. Університет як специфічне середовище допомагає молодій людині певним чином відгородитися від зовнішнього простору омасовлених стереотипів і стандартів, свідомо поставитися до формування цілісного особистісного відчуття єдності знання, моралі та естетичних почуттів.

В загальнофілософському, культурологічному, психологічному, педагогічному дискурсі «естетичне» як цінність визначається одним з ключових пріоритетів в процесі формування особистості молодої людини, а також у розвитку духовно-енергетичних механізмів самовияву та самореалізації цієї особистості. Тут важливо звертати особливу увагу на те, які саме фактори можуть сприяти адекватному і креативному розвиткові естетичної свідомості студентської молоді в процесі навчальної, виховної, культуротворчої діяльності в стінах вищого навчального закладу. «Естетична свідомість – форма суспільної свідомості, що розкриває багатство естетичного відношення людини до світу, відображає її активне прагнення до гармонії, досконалості, краси, ідеалу. Найбільш вагомими факторами, що зумовлюють стан естетичного виховання у вищих навчальних закладах є: естетична освіта і естетична інформованість; інтерес до мистецтва і здатність естетично сприймати його та оцінювати з точки зору загальнолюдського і національного естетичного ідеалу; естетичне середовище, освітньо-культурний рівень розвитку, естетично-моральні основи спілкування, естетичне ставлення до праці, участь студентів в різних видах художньо-естетичної творчості, засоби естетичного виховання, якими є творчопродуктивна праця, навколишнє середовище, поведінкова діяльність і побут» [1, с. 16 − 17]. Всі перелічені фактори мають вибудовуватися в певну цілісність, систему естетичного світосприйняття, в систематичне прилучення молодої людини до аксіологічних орієнтирів прекрасного. Саме з такою метою надзвичайно важливо в кожному університеті формувати відповідний культуротворчий простір, що з естетичної точки зору охоплював би і навчальну, і виховну, і мистецьку, і організаційну, і громадську діяльність молоді.

В сучасному освітньо-філософському і психолого-педагогічному вітчизняному дискурсі існує достатньо розвинений теоретико-методологічний апарат дослідження проблем естетичного виховання студентів в українських університетах. «Проблеми естетичного виховання учнівської молоді займають чільне місце в українській педагогічній науці. Слід вказати на оригінальні підходи до естетичного виховання у педагогічних теоріях і практиці видатних педагогів С. Миропольського, В. Верховинця, А. Макаренка, В. Сухомлинського та ін., на їхні ідеї про необхідність створення системи безперервної естетичної освіти і виховання учнівської молоді. Вища школа історично була створена як середовище не просто культури, а й джерело народження вищих духовних цінностей, у тому числі й естетичних. У вищій школі, яка здійснює професійну підготовку, на завершальну стадію переходить процес формування світоглядних установок особистості (світосприйняття, світорозуміння, світовідношення). Навчання у вищому закладі освіти – це момент, коли молода людина здійснює вибір смислу життя, в тому числі і відповідно до естетичних ідеалів» [6, с. 3]. Незважаючи на те, що в науковій літературі існує достатня кількість досліджень, присвячених розвиткові естетичної свідомості студентів, з нашої точки зору, існує нагальна необхідність конкретного аналізу феномену «естетичного» саме в загальній аксіологічній палітрі сучасної студентської молоді. Такий аналіз обов’язково має бути багатофакторним і таким, що враховуватиме різні прояви життєдіяльності сучасного студентства: від побутової до громадськополітичної, від навчально-наукової до практично-професійної.

Важливо відмітити, що формування естетично-аксіологічної особистісної палітри молодої людини саме в університетському середовищі відбувається на принципах цілісності та взаємопов’язаності з іншими елементами світоглядноціннісної структури особистості. Естетичні орієнтири, прагнення, переживання студента безпосередньо пов’язуються із його навчальною, науково-дослідною, організаційно-громадською, побутово-відпочинковою та іншими видами діяльності. «Процес художньо-естетичного виховання здійснюється в цілісному педагогічному процесі університету на таких засадах: взаємодія науковотеоретичного та художньо-творчого пізнання; створення в університеті естетичного середовища, яке є неповторним емоційним фоном збудження світлих почуттів радості, задоволення; розкриття естетичних аспектів науки, краси пошуку істини, насолоди від опредметнення духовних цінностей людства; естетична спрямованість взаємодії викладача і студента, повне порозуміння і естетична насолода від діалогу і форми спілкування; естетика відносин, поведінки, загальної культури, інтелігентності викладача і студента; естетичні аспекти змісту освіти, які потребують естетичного сприймання на аксіологічних і гедоністичних засадах як естетичної цінності; надання педагогічному процесу рис художнього образу, твору мистецтва; емоційна насиченість, витонченість, естетична виразність викладення матеріалу; культура думки і краса слова; мажорна, поетична тональність навчального процесу; образність мислення, постійне спілкування з мистецтвом як засобом пізнання естетичних переживань; естетичний дизайн приміщень та аудиторій, створення садово-паркової культури на території університету; створення естетико-інформаційного поля університету, естетики образу життя студентської молоді» [5, с. 11 − 12]. Враховуючи це, важливе завдання, що постає перед сучасною філософією освіти, полягає у всебічному визначенні тих факторів, що впливають на формування естетичної складової в структурі аксіологічної палітри сучасної студентської молоді. Врахування всього комплексу таких факторів та концептуально-теоретичному рівні дозволяє ефективно вибудовувати стратегії та виробляти конкретні педагогічні інструменти повноцінного естетично-виховного впливу, який сприятиме активному розвиткові особистісно-професійних та духовних властивостей кожної молодої людини.

Сьогодні в філософсько-культурологічному дискурсі ще не існує цілісної концепції того, що ж являє собою процес естетичного виховання студентської молоді. Широкий теоретичний, концептуальний, понятійно-категоріальний розмай досліджень і поглядів є не достатньо впорядкованим і проаналізованим. В цілому, системний аналіз проблеми дозволяє визначити естетичне виховання студентської молоді як: 1) напрям суспільної діяльності, спрямований на зміцнення взаємозв’язку естетичного ставлення студентів до дійсності з найважливішими формами суспільної свідомості та формування у них наукового світогляду, морально-правової свідомості, художньо-естетичного досвіду; 2) умову функціонування цінностей художньої культури, глибокого сприймання та розуміння студентами творів художньої літератури, музики, образотворчого, театрального та інших видів мистецтва; 3) спосіб набуття студентською молоддю необхідного професійного досвіду, розвитку професійних якостей (духовних, психологічних, комунікативних, пізнавальних, організаторських, креативних), здійснення професійної діяльності з урахуванням вимог естетичної культури суспільства; 4) основу самореалізації студентської молоді за законами краси, виявлення естетичної активності та естетичного ставлення до навколишньої дійсності й мистецтва, розвитку естетичних інтересів, потреб, уявлень, знань, понять, умінь та способів естетичної діяльності [див.: 4, с. 3]. З нашої точки зору існує актуальна необхідність вироблення концептуально-теоретичної парадигми, яка б на світоглядно-ціннісному та філософсько-освітньому рівні зафіксувала б ключові принципи вибудовування цілісного університетського простору прищеплення молоді цінностей високої естетики, без яких неможливе формування високодуховної особистості майбутнього професіонала й інтелігента.

Поки що ж необхідно відмітити, що в більшості українських ВНЗ естетичне виховання проводиться здебільшого засобами мистецької активності студентів. Мистецька діяльність, звичайно, є важливим пріоритетом у розвитку особистісного відчуття прекрасного. Водночас, почуття краси має формуватися на постійній, системній основі, що може забезпечуватися тільки комплексним сприйняттям всіх видів діяльності через призму феномену «естетичного». Реальна практика організації естетичного виховання у вищих навчальних закладах України засвідчила, що естетичне виховання як правило здійснювалось засобами мистецтва, у межах художньої самодіяльності. Залишається невикористаним і до нашого часу виховний потенціал таких засобів естетичного виховання, як природа, предметне середовище, праця, краса людини і людського спілкування. Аналіз теорії естетичного виховання у вітчизняній науці сучасного періоду, практики організації естетичного виховання в різних вищих навчальних закладах України дозволяє визначити певні тенденції, що склалися в естетичному вихованні студентської молоді напочатку ХХІ ст.: 1) естетичне виховання молоді розглядається в контексті духовного розвитку особистості, утверджуються аксіологічні підходи до художньо-естетичного виховання; 2) пріоритет в естетичному вихованні на сучасному етапі надається мистецтву як найважливішому засобу духовного перетворення особистості й формування в неї ціннісних орієнтацій; 3) плюралістичне співіснування різних поглядів на сутність естетичного і художнього виховання в історичній ретроспективі й сьогоденні, у світових і регіональних вимірах; 4) орієнтація вищої освіти у ХХІ столітті в Україні на культуротворчі й особистісно-розвивальні функції особистості зумовлюють естетизацію освітнього простору і навчально-виховного процесу; 5) зростання уваги до використання національних художньо-естетичних традицій у естетичному вихованні, до проблем художньо-естетичної творчості; 6) посилення увага до естетико-екологічної культури майбутнього фахівця; до релігійного виховання, яке спирається на значний естетичний потенціал; 7) підвищення інтересу і рівня наукової розробки проблем естетичного виховання в дальньому зарубіжжі; 8) зниження вартості художніх цінностей, яке веде до утвердження споживацької психології молоді, антиестетичний вплив «індустрії розваг», її спрямованість на збудження почуттів насильства, жорсткості, конформізму; 9) визнання естетичного виховання як найважливішого чинника розвитку в студентської молоді ідеалів добра й краси в умовах мас-медіаосвіти; 10) значне скорочення теоретичних і практичних розробок проблем естетичного ставлення до праці, до естетики побуту, естетики поведінки [див.: 6, с. 10 − 11]. Врахування цих тенденцій, а також вироблення цілісної освітньо-виховної програми протидії негативним наслідкам окремих тенденцій є важливим завданням сучасної університетської спільноти України. Наше дослідження орієнтоване саме на систематизацію, вироблення цілісного концептуально-теоретичного комплексу, орієнтованого на вирішення проблем естетичного виховання студентської молоді в сучасних складних глобальних, національних, соціально-трансформаційних та культурно-кризових реаліях, в які потрапляє кожна молода людина на етапі становлення власної особистості, вибору аксіологічних пріоритетів власної життєдіяльності.

**Леонова К. І. Вплив естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості дизайну одягу початку ХХІ століття.**

Постановка проблеми. Постмодернізм (від «пост» та «модернізм») — термін, який увійшов у вжиток наприкінці ХХ ст. як загальне означення стильових течій в художній культурі, що виникли в умовах наростання загальної кризи ідеологічного мислення та скепсису щодо суспільної ролі мистецтва [1: 108]. Його виникнення пов’язують із соціокультурними кризовими явищами другої половини ХХ століття: молодіжними бунтами 1960-х, протестами проти війни у В’єтнамі, «холодною війною» та посиленням ядерної загрози. Усе це засвідчило, що культура модерну вже не відповідала реаліям часу, і спричинило зміну як суспільних, так і індивідуальних цінностей, сприяло виникненню й поширенню субкультур. А з художньої точки зору постмодернізм характеризувався естетичними мутаціями, дифузією великих стилів, еклектичним змішуванням художніх мов [5: 350–351].

Актуальність наукового осмислення впливу постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості сучасного дизайну одягу визначається тим, що у художніх практиках початку ХХІ століття постмодернізм не втратив свого значення: пост естетичні принципи визначають творчість митців у багатьох галузях, в тому числі й у дизайні одягу. Тому наукове дослідження цього питання має важливе теоретичне значення для системного розуміння процесів, що відбуваються в художній культурі сьогодення. Практичне значення даної розвідки — визначення принципів та орієнтирів, якими можуть послуговуватися дизайнери при розробці колекцій модного одягу. Аналіз останніх досліджень. Постмодернізм досліджувався багатьма філософами, соціологами, мистецтвознавцями, проте його специфіка в дизайні одягу на сьогоднішній день вивчена недостатньо. Ще в 1967 році французький філософ, дослідниця лінгвістики й семіології, Ю. Крістєва висунула ключову для постмодернізму концепцію інтертекстуальності: діалогічні взаємозв’язки між текстами, які будуються як мозаїка цитат. Вчена акцентувала, що одяг набуває соціокультурного сенсу завдяки описам і мода — це опис одягу. Структура мови, керованої принципом каузальності, наділяючи «одяг системою функціональних опозицій», виконує пізнавальну та інформативну функції і фінітизм (будучи емфатичною своїй дискретності, мова організовує описуваний одяг через ряд «виборів» і «ампутацій») [4: 101].

Естетику постмодерну розглядає французький філософ Ж. Ліповецьки, у своїй праці [6] він відслідковує еволюцію моди від привілею вищих класів до засобу загальнодоступного вираження, пов’язуючи її з демократизацією суспільства, але підкреслює, що індивідуалізація та персоналізація постмодернізму десоціалізують людей. У перенасиченому інформацією суспільстві, на думку вченого, не лише одяг, а й сам індивід втрачає свою значу щість, оскільки вони захоплені процесом прискореної зміни мод [6: 156–16]. Слушним є твердження Ліповецьки про те, що в період постмодерну мода пропонує забагато позбавлених новизни варіантів вибору — це знижує їхню символічну цінність. На думку філософа, за таких умов мода стає просто зайвим приводом для гумористичного погляду на життя та усуває все, що нагадує про серйозне, тобто в дизайні одягу «епоха гумору змінила епоху естетики» [6: 221]. Серед базових досліджень художніх аспектів постмодернізму чільне місце займають праці російського філософа Н. Б. Маньковської. Вчена аналізує естетику постмодернізму як феномена культури, розглядаючи його ключові методологічні аспекти. Дослідниця піднімає питання співвідношення модернізму, постмодернізму та пост пост модернізму, обґрунтовує постмодернізм як некласичну естетику кінця ХХ — початку ХХІ століття [7]. Одне з найчіткіших визначень постмодернізму в контексті дизайну подано в книзі під редакцією британського дизайнера Н. Райлі [11]: «Постмодернізм — художній напрям 1970-х і 1980-х років, що почався як реакція на Модернізм, пропагував використання яскравих барв, декоративних елементів минулого і теперішнього» [11: 516]. При цьому зазначається, що саме слово «постмодернізм» було введено в теорію дизайну ще 1949 року, і його дефініції доволі широко варіюються. Серед ознак постмодернізму в дизайні виділяються еклектизм, компромісність, невпорядкованість, багатоликість, суперечливість і багатозначність об’єктів. Спочатку в постмодернізмі дизайнери вбачали радикальну зміну, яка відкриває нові експресивні можливості, але вже у 1980-х його сприймали лише як вираження втрати актуальності модернізму. До кінця ХХ ст., на думку Райлі, радикальні погляди постмодерністів стали експонатами консервативних музейних колекцій та виставок, тобто втратили свою шокуючу виразність [11: 482–485]. Через призму постмодернізму моду розглядає російський історик М. Ковриженко у своїй монографії, присвяченій семіотиці рекламних повідомлень [2]. Вчена аналізує естетичні принципи, сформовані художньою культурою постмодернізму, визначає її ознаки й специфіку їх втілення в моді.

Дизайн одягу дослідниця розглядає як поєднання форми та змісту і доводить, що мода, завдяки рекламі, створює віртуальну реальність, символізуючи та абсолютизуючи предмети гардеробу, формуючи асоціативні зв’язки між ними та бажаннями споживачів [2]. Російська дослідниця Ю. Насєдкіна у своїй статті «Основні категорії естетики постмодернізму та їх втілення в сучасній моді» акцентує на тому, що базисні категорії естетики постмодернізму — цитатність, інтертекстуальність, фрагментарність, невизначеність, плюралізм, полістилізм, еклектика, пародійність, іронія, деконструкція. На її думку, в сучасному дизайні одягу помінялися аспекти оцін ки продукту: замість критеріїв смаку, міри, гармонії цінуються винахідливість, дотепність, фантазія [9]. Серед вітчизняних дослідників прояви постмодерну в моді кінця ХХ — початку ХХІ століття розглядали М. Мельник, О. Шандренко, Ю. Корнієнко. Мистецтвознавець О. Шандренко у своїй статті [9] акцентує, що в культурі постмодернізму чільне місце зайняла проблема проявлення власної індивідуальності, за рахунок міжсуб’єктних стосунків. Культура такого типу визначається множинністю дрібних спільнот: статевих, вікових, сімейних, професійних. Саме таке суспільство активно породжує різні стилі в одязі, де не існує єдиного усталеного стилю. На думку дослідниці, завдяки цьому виникають так звані субстилі — вузькі напрямки в моді, в яких здійснюється ідеологічне прагнення певної спільноти і які приймаються лише окремими группами [12: 80]. У статті «Художні прийоми моди постмодернізму» мистецтвознавець М. Мельник акцентує на плюралізації та демократизації моди постмодерну, послабленні позицій Haute Couture, цитатності та ігровому гумористично-іронічному ставленні до дизайну одягу з боку багатьох провідних кутюр’є кінця ХХ століття. Вчений робить висновок, що в постмодернізмі «мода переходить в іншу площину і вимагає вражати не стільки силуетами і художніми образами, скільки символами», а відповідно, дизайн одягу потребує «надбудови додаткових смислів над речами» [8: 66]. Ю. Корнієнко у своїй статті, присвяченій антропологічним вимірам моди та дизайну [3], визначає постмодерні адеквації моди та дизайну.

Автор розглядає образ людини, її костюма, одягу, зокрема, в просторі культури постмодерну, акцентуючи на необхідності системного підходу до їх вивчення [3: 37–38]. У проаналізованих джерелах описуються прояви постмодернізму в дизайні одягу, але в них практично не розглянуто впливу естетики постмодернізму на художньо-стильові та пластично-образні особливості одягу, не визначено напрямків подальшої еволюції постмодернізму в дизайнерських практиках початку ХХІ століття — саме це визначає мету даного дослідження. Основні завдання даної розвідки — уточнити поняття «постмодернізм» та виявити специфіку його прояву в дизайні одягу початку ХХІ століття, проаналізувати вплив постмодернізму на моду та визначити напрямки його подальшої еволюції в сучасних дизайнерських практиках. Для виконання зазначених завдань в дослідженні застосовуються загальнонаукові методи аналізу та синтезу, прийоми порівняння та інтерпретацій візуальних презентацій дизайнерських колекцій (фото- та відеоматеріалів). Виклад основного матеріалу. До кінця ХХ століття, ставши чільною естетичною та світоглядною тенденцією, постмодернізм привніс у художню діяльність досить специфічні риси, насамперед, відмову від звичного апарату логічного і перехід до інтуїтивного мислення, з його підвищеною асоціативністю і метафоричністю, роблячи установку на недомовленість, смислову розпливчастість, гру, часте використання цитат та історичних алюзій, вільне ставлення до історизму [7]. Усе це повною мірою проявилося в моді, для якої характерними стають децентралізація, полістилізм, непередбачуваність, ретроспективність. Ретроспективність — цитування стилів та елементів костюма минулого — стає постмодерністським способом створення нової виразності. Це простежується в естетиці модного одягу вже починаючи з 1970-х, а в 2000–2015 роках «повернення» стилів декад ХХ століття стає нормою моди. Показовою в цьому відношенні є творчість Іва Сен-Лорана, Вів’єн Вествуд, ЖанаПоля Готьє, Джона Гальяно. При всій відмінності авторських почерків і образних композиційних прийомів, в їхній творчості простежується спільне відсилання до костюма минулих епох, еклектичне комбінування історичного матеріалу, своєрідний «культурний номадизм» — кочування по різних територіях минулого і сьогодення [9: 83]. Вів’єн Вествуд у багатьох своїх колекціях, поряд із панківським деконструктивізмом, використовує не лише стилістичні елементи, але й конструкції одягу історичних костюмів різних періодів [13]. Свої запозичення з моди минулого Вествуд пояснює так: «Я — прихильниця копіювання. В історії моди не було періоду, в який би люди хоч трохи не віддавали данину минулому. Пробуючи скопіювати метод, ви створюєте свою власну техніку. Я змогла створити силует, який до мене ніхто не міг створити і в майбутньому не зможе, тому що це було узагальнення всього, що я змогла почерпнути в сучасному» [10: 143]. Тобто, як слушно зазначає О. Шандренко, в постмодернізмі дизайнер «комбінує файли історичного архіву», створюючи безмежний постмодерністський монтаж, який надає нові можливості індивідуальних «ідеостилів» [12: 81]. Це повною мірою відображала й творчість Джона Гальяно. Джон Гальяно як для марки Christian Dior, так і для бренда власного імені практично в кожній колекції звертався до костюмів минулих епох, еклектично комбінуючи історичне з етнічним. «Я вирішив зняти прикриття таємниці з минулого і знову нагадати про нього, але зробити це таким чином, щоб вказати, якою буде мода в майбутньому», — говорив дизайнер [10: 156]. В результаті його дизайн нових сучасних костюмів поєднував одночасно й пошану до історичного минулого, і його іронічні інтерпретації. До 2010 року, обіймаючи посаду креативного директора найпрестижнішого будинку Haute Couture, Джон Гальяно був провідним світовим кутюр’є. Дизайн його одягу відзначався постмо дерністською парадоксальністю, асоціативною багатошаровістю, курйозністю. Все це повною мірою відповідало «духу часу», викликаючи численні наслідування у дизайнерів та виробників масового одягу по всьому світу. Своєрідний композиційно-компілятивний характер дизайну Гальяно повною мірою відображав інтерпретаційну логіку постмодернізму — гру смислами з використанням іронії, парадоксу, колажу, зі змішуванням багатоманітних архітектонічних систем та породженням певного ефекту «блазнювання». Постмодерністські ретростилізації стали важливими прийомами дизайну, використання яких дозволило визначати, як репрезентувати сучасне й минуле, що наголошувати, а що замовчувати. Таким чином історія фікціолізувалася, а її наратив втрачав критерії історичної достовірності. В результаті поперемінне чергування ретростилів виражало своєрідний спротив розриву з минулим — з «кращими часами» — з модернізмом. Модернізм у моді був епохою «диктаторів стилю» — інноваторів, які пропонували революційні зміни. Постмодерністська ностальгія за минулим підживлювалася зневірою в новизні, в можливості і актуальності нових модних «революцій» чи хоча б «реформ». Останнім новатором-реформатором моди був Крістіан Діор у 1950-х, а вже його наступник Ів Сен-Лоран повністю в дусі постмодернізму лише запозичував і «повертав у моду», як, наприклад, жіночий смокінг, популяризований Марлен Дітріх ще в 1930-х, чи куртки бітників, які бунтуюча молодь протиставляла буржуазній моді. Постмодерністські запозичення й повернення спричинили іронічне ставлення до традиційних цінностей моди, їх вільне тлумачення та навіть висміювання. Як своєрідний творчий метод використовувалася іронія, що переважала у художніх практиках багатьох провідних модельєрів кінця ХХ століття. Наприклад, на висміюванні цінностей моди побудував свій стиль італійський дизайнер Ф. Москіно. Він розшивав вечірні сукні презервативами, надавав нового сенсу класичним предметам одягу за допомогою написів на зразок: «Викинуті на вітер гроші», «Дорогий жакет» тощо. У розпал публічних акцій проти використання натурального хутра, Москіно представив шубу, зшиту з плюшевих ведмедиків, а 1989 року замість показу Moschino на подіумі з’явився плакат «Паління й покази мод шкідливі для здоров’я!» — цим жестом дизайнер довів іронізм як смислотворчий принцип постмодерністської моди до повного абсурду [8: 63]. Не менш абсурдними є роботи марки Moschino на початку ХХІ століття, вже після смерті її засновника: новий дизайнер Джеремі Скотт присвячує колекції найтривіальнішим речам: «Макдональдсу», ляльці Барбі, персонажам мультсеріалів, дорожним знакам. При цьому дизайнер, здебільшого, подає тему буквально, розробляючи модний одяг в стилі карнавальних костюмів. У своїх дизайнер ських роботах Джеремі Скотт балансує на межі кічу та пародії. Постмодерністський кітчево-пародійний напрям займає чільне місце у моді початку ХХІ століття. Дует Д. Дольче і С. Габбана пропонує кітчеві версії барокко, Е. Сліман під маркою Saint Laurent Paris іронізує над образами рок-зірок 1970-х, а Карл Лагерфельд від колекції до колекції маніпулює впізнаваними елементами стилю Chanel. У роботах останнього всі знахідки Коко Шанель: костюм з твіду, оздоблення кантами, масивна біжутерія, золоті ґудзики з перехрещеними літерами «С», вистібані сумочки на ланцюжку — все стало об’єктом вільної гри. Дизайнер лише змінює їх розміри, пропорції, форми, комбінації. Лагерфельд творить у найкращих традиціях Chanel, дбайливо зберігаючи стиль дому та ілюструючи ключову ідею постмодернізму — ідею грайливого ставлення до класики. Висуваючи на чільне місце творчі методи комбінаторики, така гра є важливим художнім прийомом постмодернізму [8: 65].

Цілком в дусі постмодернізму, дизайнери одягу на початку ХХІ століття обігрують гендерні символи й стереотипи. Протягом історії свого розвитку мода завжди відбивала діалектику єдності та протилежності, протиставлення чоловічого й жіночого. Але до кінця ХХ століття значно посилилася емансипація жінок, які перебрали до свого гардеробу практично всі атрибути чоловічої моди. Паралельно з цим відбувалася фемінізація чоловічої моди, в якій поширювалися «жіночі» кольори, малюнки і принти, види оздоблення і аксесуари. Серед провідних дизайнерів кінця ХХ століття фемінні елементи в чоловічу моду найбільш очевидно й активно привносили Вів’єн Вествуд та Жан-Поль Готьє, пропонуючи чоловічі спідниці, сукні, корсети. Їхні образи не були фешн-мейнстрімом і, здебільшого, сприймалися масами з певною іронією. Але на початку ХХІ століття постмодерністське зняття опозицій та «змішування статей» (англ. «gender blending») стало актуальним прийомом фешн-дизайну. Одним з тренд-сеттерів «gender blending» — після призначення новим креативним директором Александра Мікеле — стала італійська марка Gucci. Вже з першої своєї колекції (осінь–зима 2014/2015 року) дизайнер привніс у чоловічі образи багато жіночних елементів: яскравість барв, граційність, витонченість приталених силуетів і форм, крихку чуттєвість в стилі беззахисного естета-інтелектуала. Атлас, шифон, гіпюр, мережива, банти, аплікації, вишивки в чоловічих образах Gucci привернули до колекцій значну увагу масмедіа, популяризуючи новий тип сексуальності — амбісексуальність (англ. ambi- «дво-, по обидва боки»). Це фешннововведення вже давно використовується в медицині як синонім слова «бісексуальність». З точки зору дизайну одягу, новизна полягає в тому, що амбісексуальність передбачає змішування елементів стилю унісекс та андроген, тобто в додаванні сек суальності давно поширеним нейтральним образам унісекс. На сезон весна–лето 2016 такі чоловічі образи з’явилися в колекціях Loewe, J. W. Anderson, Craig Green, Аcne Studios, Rory Parnell-Mooney, MSGM, Rick Owens, Gucci, Saint Laurent та інших, тобто постмодерністське зняття опозицій та змішування протилежностей залишається актуальним в дизайні одягу на початку ХХІ століття.

На початку ХХІ століття постмодерністські принципи свободи та плюралізму призвели одночасного поширення небаченої раніше кількості тенденцій і трендів, спричинивши в дизайні одягу певний хаос: змішалися ознаки різних стилів, статей, сезонів, змінилися рангові групи одягу, реальні й віртуальні образи учасників моди. Поширення Інтернету змінило онтологічне трактування багатьох сфер культури, дистанціюючи їх від бінарної опозиції «реальне — уявне» та створюючи принципово нове художнє середовище — віртуальне. Це середовище, втілюючи одночасно уявність, потенційність та певну реальність, спричинило не тільки художній, а й глибший — філософський зсув, пов’язаний зі зміною парадигми моди і дизайну одягу як її складової, задавши напрям подальшої еволюції постмодернізму в цифро- чи техномодернізм. Серед інших альтернатив еволюції постмодернізму можна зустріти поняття «постпостмодернізм» (М. Н. Епштейн, Н. Маньковська) і «метамодернізм» (Т. Вермюлен, Р. Ван ден Аккер), «псевдомодернізм» (А. Кірбі). На нашу думку, три останні напрямки — це лише варіанти постмодернізму, вони ще не сформувалися в окремі світоглядно-парадигмальні концепції і мало проявляються в дизайні одягу. Так, термін «постпостмодернізм» з 1990-х років використовується переважно в літературознавчих дискурсах, «метамодернізмом» позначають неоромантизм та гіперреалізм в живописі, а «псевдомодернізм» сам його винахідник філософ Алан Кірбі замінив на «digimodernism» (букв. «цифромодернізм») [14].

Саме цифромодернізм Алан Кірбі запропонував вважати сучасною парадигмою мистецтва. Одною з найважливіших відмінностей цифромодернізму від постмодернізму є гіперреальність, яка заміщує багато аспектів реального життя – це вже не постмодерністська іронічна гра з минулим, а певні сподівання на майбутнє: частково реактуалізуються модерністські цінності, що ґрунтуються на сподіваннях перевлаштування існуючого світопорядку. Якщо художники і звертаються до минулого, то вже не тому, що вони просто хотіли над ним посміятися (пародія), і не тому, що вони хотіли його оплакати (ностальгія), — для того, щоб там заново побачити майбутнє. Відповідно до парадигми цифромодернізму, дизайнери заново формулюють наратив, обумовлений і структурований переконанням, що мода може змінювати життя людей на краще, що в майбутньому буде зроблено багато нововведень і відкриттів («краще майбутнє» замість постмодерного «кращого минулого»). У контексті цифромодернізму важливою особливістю дизайну одягу є матеріальність останнього, відповідно до його функціонального призначення — огортати тіло людини. Але дизайнери одягу активно використовують у своїй творчості сучасні цифрові технології та електронні технічні засоби: комп’ютер, дисплей, плазмові панелі, проекційну апаратуру тощо. У віртуальному світі об’єктом дизайну може бути й «віртуальний одяг», 3-D і flash-моделі, цифрові фото та відео, колажі. Тобто розширюється поле дизайнерської діяльності, залучаються нові виразні засоби (як, наприклад, комп’ютерна векторна і піксельна графіка), змінюються форми й функції об’єктів дизайну. Наприклад, 2006 року реальний показ Александра Мак Квіна «закривав» вихід 3-D голограми манекенниці Кейт Мосс, а в 2010 році відбулася перша в історії моди 4-D презентація Ральфа Лорена. Це приклади радикально нової естетики — сучасного авангарду XXI століття. Вони демонструють нові горизонти креативної синестезії, варіанти гібридизації дизайну одягу та цифрового мистецтва з наукою і технологіями. Слід зазначити, що, хоча і меншою мірою, ніж цифромодернізм, в дизайні одягу на початку ХХІ століття також поширилися і напрямки так званого метамодернізму: неоромантизм та гіперреалізм. Неоромантизм проявляється в тому, що, на фоні постмодерністського скепсису, в творчості багатьох дизайнерів помітні ніжні жіночні образи, які відповідають критеріям традиційної естетики. У першу чергу, неоромантиками можна вважати лівійських кутюр’є Еліа Сааба, Зухейра Мурада, Жоржа Хобейку, Жоржа Чакра. Вони створюють одяг за традиційними технологіями Haute Couture без постмодерністських цитат та іронії. З точки зору художніх чи пластично-конструктивних характеристик дизайну, їхній одяг не інноваційний, він поза сезонними тенденціями євро-американської моди, але відповідає потребам близькосхідного та азіатського ринків. Гіперреалізм можна вважати протилежним до неоромантизму напрямком, оскільки замість «високої моди», його прихильники наголошують на модності вуличного буденного одягу. Це так званий нормкор (від англ. normal — «звичайний» та core — «серцевина»). Якщо в постмодернізмі стиль «кежуал» сприймався як своєрідний іронічний виклик гламурній моді, то нормкор — це прагнення не кидати викликів, взагалі не виділятися, а бути «як усі». На відміну від неоромантизму, цей напрям дизайну більш поширений в євро-американській моді. Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, можемо зробити висновки, що у порівнянні з попередніми періодами, художньо-проектна парадигма дизайну одягу на початку ХХІ століття зазнала значних змін, які були спри чинені багатьма науково-технічними та соціокультурними факторами. Естетика постмодернізму не втратила своєї актуальності, визначаючи принципи створення художнього образу для багатьох фешндизайнерів: цитатність, ретроспективність, грайливий характер, іронія, пародія. Результатом цього стало розмивання рангових груп в дизайні одягу (mass fashion, prêt-a-porter, Haute Couture), гра зі співвідношенням між чоловічим та жіночим, еклектичне поєднання різних стилів, поширення кітчу. Паралельно з постмодернізмом на початку ХХІ століття нові напрями дизайну одягу розвиваються в контексті метамодернізму та цифромодернізму. Перший проявляється в поширенні двох протилежних тенденцій — неоромантичного «високого шиття» та гіперреалістичного нормкору. Проте найбільш акцентований напрям зміни постмодернізму задала віртуальна комп’ютерна реальність, яка розширила межі художнього простору, трансформувала форми та функції об’єктів, а завдяки інтерактивним технологіям змінила роль суб’єкта дизайну одягу. Цей напрям, який отримав назву «цифромодернізм», на нашу думку, є одним з найперспективніших для подальших досліджень у в галузі дизайну одягу.

**К. С. ШЕВЧУК. СУЧАСНЕ ІНТЕРНЕТ-МИСТЕЦТВО І ПРОБЛЕМА ЕСТЕТИКИ ЕЛЕКТРОННИХ МЕДІА** . [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Mist\_2009\_6\_54.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Mist_2009_6_54.pdf)

Проблема естетики нових медіа або електронних медіа є сьогодні досить актуальною. Свідченням цього є дослідження даної проблеми багатьма відомими теоретиками (Ж.-Ф. Ліотар, П. Вірільо, В. Велш). Проблеми естетики медіа виростають на межі традиційної естетики та теорії медіа і пов’язані з необхідністю реінтерпретації таких понять як медіа, техніка, творчість, образність, сприйняття, а також запровадження нових понять — віртуальність, інтерактивність, імерсійність тощо. Необхідною сьогодні є співпраця між теоретиками мультимедіа і філософською естетикою, адже, як зауважує Кристина Вількошевська, відсутність свідомості філософсько-естетичної традиції у представників теорії медіа часто веде до надмірного ентузіазму і поверхневих висновків, тоді як для естетиків сфера нових медіа є свого роду викликом, оскільки їх теоретичні погляди обмежуються багатовіковою традицією мислення скерованого переважно на унікальні твори мистецтва, шедеври [1, с. 287]. У царині мультимедійної естетики можна виокремити декілька проблемних блоків. Один з них пов’язаний з поняттям мистецтво, зважаючи на те, що медіа є місцем народження творчості «нового типу». Зазвичай естетики використовують деякі поняття традиційної естетики як філософії мистецтва, особливо ті, що мають відношення до естетичної ситуації, хоча й усвідомлюють необхідність їхньої модифікації. Наприклад, якщо йдеться про автора, то підкреслюється суттєва відмінність творчого процесу, в якому бере участь машина зі штучним інтелектом. Тому процес появи твору найчастіше називають генеруванням, а не творенням. Увага звертається на зміни у сфері уяви, процесу творення і сутності самого твору. Важливим також є питання буттєвого тла твору, яке часто називають імматеріальним, адже мультимедійний твір перебуває у сфері віртуальної реальності. Твори електронного мистецтва (графіка, сателітарне мистецтво, інтернет-мистецтво) як і відео-скульптури за прошують реципієнта вийти на контакт. Процес сприйняття твору електронного мистецтва називають не естетичне переживан ня, а інтерактивність, новий спосіб контактування з образами. Інтерактивність — це повністю двостороння комунікація між людиною і машиною. Це означає, що образи такого типу, які не лише змушують глядача до реакції, але й самі реагують на поведінку реципієнта, є можливими лише в царині high tech. Окремий блок питань мультимедійної естетики формується нав коло поняття сприйняття. На думку Ж.-Ф. Ліотара, В. Велша та ін., увага до проблематики aisthesis є необхідністю естетики кінця ХХ ст., оскільки електронні медіа, що оперують швидкістю світла і пропонують образ нової генерації, змушують змінюватися весь апарат сприйняття людини. При цьому важко передбачити силу, розмір і наслідки цих змін. Під впливом медіа сприймаємо більше й інакше. На глобальність цих змін звертає увагу дослідниця мультимедійного мистецтва, А. М. Боннет, яка твердить, що не лише образи змінюються, але також бачення і спостереження. Зміни стосуються порядку сприйняття, що з одного боку узгоджується з лінеарністю раціонального мислення, а з іншого образи з медіа втрачають міметичність. Однак ці образи, що виринають у середовищі електронної абстракції, постають в результаті не абстрактної думки, а апарату чуттів, який має відповідати новій ситуації. Коли у 1985 р. Ліотар організовував мультимедійну виставу, то зважав на складність цієї ситуації і ставив перед митцями завдання формування нової чутливості, або ж підготування широких мас суспільства до спілкування зі всім тим, що несуть нові технології. Нові технології буквально закидають нас образами, тому вразлива сьогодні до змін спричинених медіа естетика повинна встояти перед викликом нової проблематики під рубрикою «інвазія (вторгнення) образів». Новою ця проблематика є тому, що ці образи вже не є міметичними, а тому система їх відношень, а також принципи суспільного функціонування, потребують серйозного вивчення. Актуальними є сьогодні дослідження спрямовані на визначення статусу електронного мистецтва, можливості втілення в ньому естетичних цінностей взагалі і також виявлення їх можливої модифікації. Впродовж історії однією з найголовніших естетичних цінностей вважалося прекрасне. Дослідники медіа мистецтва говорять сьогодні про явище трансгресії прекрасного. У час, коли естетичні цінності дедалі більше виконують позаестетичні функції, актуаль ними є дослідження різних способів функціонування прекрасного, його проявів і втілення, особливо якщо йдеться про прекрасне, яке використовується в електронних медіа. Цьому сприяють хоча б такі властивості прекрасного як викликання задоволення і бажання, що пов’язане з позитивним емоційним переживанням, здатність до трансгресії чи рецептивність, що є вираженням присутності прекрасного і веде до того, що прекрасне може «втілитися». Медіа-перекази насичені ідеалізованими постатями, гарними предметами і красою людського тіла, що ідентифікується з тим, що є добрим і корисним. Результати досліджень соціальної психології промовляють про асоціативний зв’язок прекрасного з етичними якостями, якими ми схильні наділяти гарних людей. Через призму фізичної привабливості певної людини позитивної якості набувають також інші її риси. Тому фізична краса є сталим елементом медіа переказу і має відношення як до вигляду, так і до ходи осіб, їхньої жестикуляції або ж тембру голосу. Ще одним видом трансгресії прекрасного є ефект асоціації спричинений сусідством, коли речі, які з’являються в оточенні того, що прекрасне сприймаються як те, що є найціннішим. Такий тип трансгресії використовується в рекламі. Розташування предмету реклами поруч з привабливими речами надає ваги товару, а також творить переконання, що для того щоб стати привабливим, достатньо придбати цей товар. Натомість «відкриття» прекрасного в предметі щоденного вжитку веде до зміни статусу прекрасного і його цінності, адже представлення прекрасного як речі, яку можна купити нівелює тим самим його незвичайність і робить його розповсюдженим. Ще одним аспектом проблеми, пов’язаної з навіюванням прекрасного в медіа, є можливості, що відкриваються сьогодні у зв’язку із використанням техніки, яка дозволяє ще більшу ідеалізацію предмета. Сучасна комп’ютерна графіка, нові методи виконання великоформатних фото сприяють естетизації або навіть надестетизації нашої повсякденності. З цим пов’язана небезпека того, що витворені шляхом технологічної естетизації повідомлення, насичені багатьма елементами аби сподобатися реципієнтам, часто підпадають під владу стереотипу і кічу. Сприйняття прекрасного спричиненого навіюванням, що використовується в медіа, відрізняється від сприйняття прекрасного в художньому творі. Зв’язок прекрасного з цінностями ужитку робить прекрасне предметом споживання і вираженням повсякденності, внаслідок цього нівелює його визначальну рису, а саме — буття цінністю самою в собі, позбавляє його таємничості. Як зауважує Єва Щенсна, прекрасне, яке стане доступним кожному, хто піддасться навіюванню, насправді не виходить за межі обітниці і гри в навіювання [2, с. 277]. Розвиток цифрових медіа технологій сприяє нівеляції різниці між способами сприйняття різних форм функціонування прекрасного. Раніше вважалося, що естетичне переживання природи відрізняється від сприйняття мистецтва, адже у естетичному пізнанні природи беруть участь всі відчуття, тоді як різні види мистецтва включають окремі відчуття: образотворче мистецтво — зорові відчуття, музика — слухові, кіно — зорові і слухові тощо. З появою цифрових технологій, що творять віртуальний світ, де відбувається знесення будь-яких обмежень, симулюється участь у сприйнятті багатьох відчуттів. У зв’язку з розвитком Інтернет мистецтва зростає увага до виду відчуття, котрому раніше приділяли чи не найменше уваги в естетичних дослідженнях. Йдеться про відчуття дотику. Дотик є одним з тих відчуттів, за допомогою котрого ми спілкуємося зі світом. Як зауважував французький сенсуаліст Е. Б. де Кондільяк, лише дотик дозволяє людині усвідомити свою тілесність, сприйняти себе як окремий вид буття. Крім того, дотик впливає на інші відчуття, вдосконалює їх. В сучасній філософії й естетиці зростає увага до цього виду чуття. Звертається увага на його зв’язок з інтимною сферою людини, його безпосередність тощо, адже до дійсності представленої за його допомогою можна доторкнутися. Особливою рисою дотику є те, що, як зауважує К. Вількошевська, «відчуття дотику єдине забезпечує повне ангажування, адже торкатися означає одночасно бути до торкнутим, така «зворотність» не притаманна жодному іншому відчуттю» [3, с. 183]. Це єдине відчуття, що одночасно діє і сприймає. Дотик є двостороннім явищем. «Це світ торкається нас, коли ми торкаємося його» [4, с. 59]. Сучасне Інтернет мистецтво дозволяє по-новому подивитися на значення дотику у нашому сприйнятті світу, адже цей вид мистецтва підкреслює важливість нашого існування, оскільки без залучення реципієнта не може виникнути твір мистецтва. Зростає при цьому роль реального контакту. Якщо раніше вистачало лише уважно вдивлятися в художню реалізацію і мислити, то по відношенню до інтерактивних творів слід спочатку ініціювати акцію, проголошуючи свою участь в ній. Вибір, який ми робимо, натискаючи клавіші дає нам відчуття індивідуального вибору, такого важливого в сучасному постіндустріальному світі. «Кожен користувач інтерактивної інсталяції отримує власну версію твору. Таким чином, технологія нових медіа функціонує як досконало реалізована утопія ідеального суспільства, яке складається з неповторних особистостей» [5, с. 109]. Індивідуалізований вибір пов’язаний з відповідальністю. Акт участі реципієнта це водночас згода на часткову відповідальність за твір. Дотик не пов’язаний з якимось одним органом у тілі людини, як у випадку інших відчуттів, тут задіяне все тіло, адже не лише долоні можуть торкатися, дотик тіла більше інтригує, ніж потиск долонь. Таким чином можна говорити про тіло як про специфічний інтерфейс. Як зауважує Б. Лаурель, «інтерфейс — це специфічна поверхня контакту, це баланс сили і контролю, що визначає пізнавальні і емоційні аспекти досвіду користувача». Торкаючись, ми вступаємо у зв’язок. Виникає питання, з чим вступаємо в контакт: з машиною, думкою, концепцією творця чи створеною віртуальною дійсністю? Лев Мановіч стверджує, що інтерактивні медіа схиляють нас до ідентифікації з чиєюсь ментальною структурою. «Кіноглядач прагне наслідувати зірок фільму, нато мість користувач комп’ютера схиляється до прямування ментальною дорогою творця нових медіа» [5, с. 135]. Інакшої думки М. Круегер, який стверджує, що твір мистецтва є інтеракцією між людиною і машиною, в якій митець відіграє роль медіатора. Наше тіло, яке має велике значення, в контексті інтерактивного мистецтва також є неоднозначним. Де закінчується наше тіло, яке піддається дотикові і торкається? Юстина Ричек стверджує, що наше тіло як замкнена брила починає втрачати свою окремішність і свої межі. Численні протези проникають в нього і стають його частинами. [6, с. 605].

У зв’язку з глибокими технологічними змінами виникає питання, чи тіло може мати лише фізичний вимір? Дотик прояснює нам наш зв’язок зі світом, безперервний контакт і співіснування. Не можемо позбутися дотику і відкинути контакт. Це дозволяє ствердити, що ми є буттям не зовсім відокремленим від інших, — ніби відділені, але налаштовані на постійний пошук контакту. Дотик збагачує новими навиками, підвищує чутливість до дійсності. Розширення можливостей відкриває людині її зв’язок з іншими, доносить до неї, що вона є відповідальною за свої рішення, що впливають на «стан здоров’я землі». Людина стає особою причетною [7, с. 95]. Досить цікавими є роздуми про конструювання зв’язків між медіа в контексті Інтернету, який багатьма вважається новим явищем, котре потребує комплексного дослідження. Деякі дослідники, наприклад Конрад Хмєлєцкі, вважають, що Інтернет сьогодні ще не ви конує роль певного медіуму, а є лише платформою для функціонування вже існуючих засобів передачі інформації. Дослідник визнає, що Інтернет може бути сприятливим середовищем для встановлення зв’язків між медіа і допускає, що в майбутньому Інтернет буде розвиватися також іншим шляхом [8, с. 535]. Натомість на думку М. Санбота Інтернет є досить складним і вразливим транс-медіумом, в якому різні аспекти, підпорядковані раніше окремим медіа світам, завдяки різноманітним інноваціям переплелися таким чином, що створюють враження якогось нового медіуму [9, с. 205]. Аргументом на користь включення міркувань про Інтернет в рам ки досліджень інтермедійної естетики є те, що Інтернет може реалізуватися в межах медіа зв’язків між вже існуючими медіа. За прогнозом Жана Янґблуда незабаром має з’явитися глобальна «сітка інтермедіа», яка братиме активну участь в конструюванні суспільної комунікації. Але вже сьогодні значно зросла роль Ін тернету не лише як засобу спілкування і передачі інформації, а також як певного інструменту впливу на формування суспільної свідомості. Розвиток Інтернету має вплив також на сучасну художню практику. Р. Клющинський з цього приводу зауважив: «сучасне мистецтво вже не міститься в межах окремих дисциплін, не дозволяє себе аналітично осягнути а тим більше підпорядкувати за допомогою традиційних категорій пізнання. Епоха мережевого суспільства, змінних і безперервно реконструйованих ідентичностей, епоха, в якій комунікація стає головною формою суспільної активності, фундаментом і основою функціонування інституцій, що організовують ці практики, — не сприяють художній чистоті видів мистецтва та пошуку специфічних рис. Творчість сьогодення, принаймні та, що веде діалог з сучасністю, це поліфонічне, зі значним потенціалом, ба гатовимірне мультимедійне, інтермедійне, ґіпермедійне мистецтво, що доводить до краю ініційований колись романтизмом процес кореспонденції мистецтв» [10, с. 9].

Можна сказати, що змальоване таким чином предметне поле інтермедійної естетики відкриває простір для теоретичного дослідження сучасного медіа мистецтва. Зміни, які відбуваються в нашому житті під впливом медіа сприяють зростанню уваги до цієї проблеми. У світі з’явилося декілька центрів мультимедійного мистецтва і технологій: найбільші розташовані в Німеччині, США і Японії, а мислителі такого рівня як Жан Бодрійяр, Поль Вірільо, Вілем Флуссер, Норберт Больц та ін. намагаються теоретично (в естетичному аспекті зокрема) дослідити проблему домінування в сучасній культурі електронних медіа. Помітно зростає сьогодні кількість вистав присвячених презентації мистецтва електронних медіа. При цьому все ж важко говорити про естетику нових медіа, адже на сьогодні існують лише її фрагменти, розпорошені у працях теоретиків нових медіа, теоретиків і філософів культури, а також естетиків. Можна однак сподіватися, що незабаром ці фрагменти складуться в одну, але різну за проблематикою естетику електронних медіа.

**Леся Стеценко. Естетика реклами: до постановки проблеми.**

Класичній естетиці властива традиційна зверхність стосовно аналізу форм масового мистецтва, тривіальної культури, у тому числі і реклами. Естетика дійсності, естетика повсякденності, як одна з форм естетичної діяльності, довгий час була погано висвітленною темою. Але існує нагальна потреба філософсько-естетичного аналізу емоційно-виразного чуттєвого світу повсякденності, частиною якого є рекламна комунікація. Адже реклама у сучасній культурі – це потужний інформаційний канал, за допомогою якого регулюється політичне, економічне, соціальне і культурне життя суспільства. Реклама безумовно впливає на зміну суспільної поведінки. І ми не можемо ігнорувати чи заперечувати той факт, що реклама, поруч з іншими феноменами, формує естетичний образ доби. Сьогодні реклама – невід’ємна частина нашого візуального простору.

Необхідність дослідження особливостей естетичного аспекту рекламної комунікації, узагальнення теоретико-методологічних підходів аналізу естетики реклами становлять актуальність запропонованої теми. Розуміння основних механізмів естетичної комунікації, принципів естетико-комунікативних стратегій, визначення критеріїв ефективності рекламних повідомлень у кореляції з їх естетичним навантаженням є корисним для тих, хто спеціалізується у галузі реклами, маркетингу, менеджменту, політології, психології, естетики.

Метою наукової статі є аналіз становлення естетики реклами як галузі наукового дослідження та перспективи її розвитку в контексті вітчизняної науки.

Предметом наукового дослідження реклама стає лише у ХХ столітті. Можемо виділити низку напрямів у теоретичній розробці цього феномену: економічний, соціологічний, психологічний, історичний, культурологічний, соціопедагогічний, лінгвістичний, філософський, етичний, естетичний, прикладний. У галузі філософії, естетики та мистецтвознавства реклама – явище маловивчене. Більшість навчально-методичної літератури, присвяченій феномену реклами, має прикладний характер. Як правило, у ній висвітлені питання технології та виробництва рекламної продукції. У цих працях розроблено методологію та методику рекламноїсправи, поданий матеріал ілюстровано конкретними прикладами рекламних компаній.

Серед практикуючих рекламістів побутує теза: «тільки людина, яка робить гарну рекламу, може навчити робити гарну рекламу». Є знакові праці, які визнаються професійним середовищем рекламістів. До них належать роботи: Девід Олігві «Олігві про рекламу»/ Ogilvy on Advertising/ та «Зізнання рекламного агента»/ Confessions of an Advertising Man/; Біл Бернбах «William Bernbach said...»; Клод Хопкінс «Моє життя у рекламі»/My Life in Advertising/ та «Наукова реклама» /Scientific Advertising/; Джек Траут, Ел Райс «Позиціонування. Битва за уми» та «Маркетингові війни» /Positioning: The Battle for Your Mind/, /Marketing Warfare/; Джозеф Шугерман «Мистецтво створення рекламних повідомлень. Довідник видатного американського копірайтера» /The Ultimate Guide to Writing Powerful Advertising and Marketing/; Джон Кейплз «Перевірені методи реклами»/ Tested Advertising Methods/; Пітер Кук «Креатив приносить гроші»/ Best Practice Creativity/; Генрі Чармессон «Торгова марка. Як створити ім’я, яке принесе мільйони» /Creating the perfect name for your company or product/; Марк Тангейт «Всесвітня історія реклами» /Adland a Global History of Advertising/ тощо.

Тому необхідно ще раз зазначити, що мета, яка стоїть перед дослідниками естетики реклами та естетичної структури рекламної комунікації полягає не у висвітленні походження реклами, не розкриті механізмів рекламного бізнесу, не в уточнені професійної термінології. Як було зазначено вище, існує достатня кількість професійного матеріалу.

Реклама у контексті естетичного дослідження – це дослідження того, як передається естетично значима інформація, що здатна створити та змінити мотивацію поведінки великої кількості людей, які за своєю волею здійснюють вчинки, що ведуть до значних грошових витрат. Також предметом дослідження є зміст інформації, яка впливає на мотивацію людини. Зазначимо, що вирішальний вплив тут має складний емоційно-чуттєво-інтелектуальний комплекс, який має регулярний і масовий характер. Цей чуттєво-інтелектуальний досвід не є просто реакцією на рекламне повідомлення, а є давнім, глибоким пластом культури – естетичним досвідом, сформованим чуттєвим пізнанням – який і дозволяє рекламі здійснювати потужний вплив на людину. Отже, дослідження у сфері естетики реклами здійснюється стосовно цих форм чуттєвого та інтелектуального досвіду, який актуалізує значимість рекламного повідомлення для людини.

Естетико-філософський аналіз реклами здійснювався у межах філософії постмодернізму (Ж.Бодрійяр). Значний внесок у дослідження естетичної структури рекламної комунікації було здійснено розглядом семіотичних моделей рекламної комунікації, зокрема Р. Бартом, К. Леві-Стросом, У. Єко. Так, за Р. Бартом, реклама це продукт соціально-мовленевої практики, соціолект, що вироблений поколіннями, літераторами, засобами масової комунікації за весь час існування суспільства.

Знаковим є факт, що в останнє десятиріччя в українській та російській естетиці з’являється велика кількість наукових досліджень та підручників присвячених, естетиці реклами. Варто відзначити роботи: Є. В. Сальникова «Естетика реклами. Культурні корені та лейтмотиви» (2002 р.) [10] – реклама досліджується у контексті соціокультурного простору, простежується вплив архаїчної свідомості, аналізується проблема стилю у рекламі, специфіка розвитку російської реклами. Л. Л. Геращенко у докторській монографії «Реклама як міф» (2001 р.) [1] розглядає рекламу як міфологізовану комунікацію постмодернізму. Дослідженню естетики російської реклами присвячена докторська монографія Т. П. Прусакової «Реклама у сучасній Росії: естетичний аналіз» (2004 р.) [9], де автор здійснює структурно-семіотичний аналіз рекламного тексту, наголошуючи на сильних фольклорних традиціях вітчизняної реклами, що екстраполюється і на українську рекламу.

Помітним внеском у дослідження естетики реклами у контексті естетичної структури рекламної комунікації є наукове дослідження С. А. Дзікевича «Естетика реклами» (2004 р.) [3], у якому автор здійснює естетичну методологію аналізу рекламних повідомлень, естетичний аналіз рекламних знаків, мовних та звукових рекламних повідомлень, естетичний аналіз візуальної реклами. Ю. А. Пономаренко у роботі «Реклама як особливий вид масового мистецтва: досвід філософсько-естетичного аналізу» (2009 р.) [8.] звертається до проблем співвідношення реклами та мистецтва, особливостей репрезентації елементів художніх стилів у сучасній рекламі. Дотичні теми досліджуються у роботі польсько-українського вченого Р. Сапенько «Мистецтво реклами в сучасній культурі» (2005 р.) [11]. Ґрунтовною є робота К. А. Чеховських «Естетика у рекламі» (2011 р.) [12], де автор звертається до естетики кольору та форми у рекламі, естетичних особливостей відео -, телереклами, друкованої реклами.

В українській естетиці у сфері естетики реклами плідно працює О. Ю. Оленіна. Варто відзначити її дисертаційне дослідження «Реклама як явище художньої культури» (1999 р.) [6], де О. Ю. Оленіна визначає рекламу як глобальний синтез, універсалізацію різних культурних явищ та доходить висновку, що, формуючись як своєрідна художня творчість, реклама стає нетрадиційним тривіально-синтетичним видом сучасного мистецтва.

Отже, естетика реклами досліджує основні принципи та закономірності естетичної складової реклами у контексті сучасної культури, здійснює філософсько-естетичний аналіз реклами як виду масового мистецтва.

Предметом дослідження естетики реклами є виразно-зображувальні засоби реклами як виду естетичної діяльності у контексті масової культури. Дослідження естетичних вимірів рекламної комунікації, використання елементів художніх стилів, аналіз товарних знаків, рекламних повідомлень, візуальної реклами, брендінгу, принципів корпоративних стратегії з погляду естетичного досвіду та естетичної виразності.

У своїх естетичних проявах реклама – це складно організовані об’єктивовані естетично виразні повідомлення. Це модифікація естетичної комунікації, яка звертається до найбільш стабільних модусів чуттєвої культури людини, чуттєвого пізнання, до її естетичного досвіду, закріпленого пам’ятю.

Естетика реклами окреслює засоби естетичної виразності рекламної комунікації та визначає їх вплив на мотивацію дій суб’єктів сприйняття. На підставі аналізу функціонування й розвитку естетичних вимірів рекламної комунікації як самостійного явища у сучасній культурі, естетика реклами виявляє їх головні модифікації.

Принциповим є зауваження, що в основі рекламного повідомлення не лежить вербальна інформація, вона не є ані головним, ані самодостатнім каналом передачі інформації. Рекламна комунікація не заснована на раціональній інформації. Це викликано тим, що надзавданням реклами є не просунення конкретного продукту, а товарного знаку, образу виробника, бо продукти постійно змінюються, а виробник повинен лишатися. Отже, всіма комунікативними засобами необхідно підтримувати лояльність до образу виробника. Ця іміджева (образна) реклама має викликати щирі, позитивні, довгочасні емоції і є ефективною, коли апелює до емоційного та чуттєвого досвіду суб’єкта. Поняття «імідж» походить від лат. «imago», що пов’язане з латинським словом «imitari», тобто імітувати, або від слова «image», що у буквальному перекладі з англійської або французької мови означає образ. На відміну від художнього образу, який у художньо-узагальненій формі відображає найсуттєвіші ознаки речі, предмета, феномену, що дозволяє проникнути у їх суть, імідж, у першу чергу, впливає на психоемоційний стан людини.

Функція реклами полягає у тому, щоб приваблювати, навіювати, спокушати. Тому зовнішній вигляд товару, що рекламується, стає важливішим від самого товару. Рекламу не цікавлять справжні якості товару, передусім її цікавить імідж. Рекламісти говорять: «Ми продаємо не товар, ми продаємо мрію». Реклама апелює не до раціонального, як пропаганда, а до ірраціонального. Імідж, рекламний образ, втілює рекламну ідею у виразній, емоційній, символічній формі. Важливішим стає не предмет, а його назва на ринку. Вже ціле покоління людей мислить не назвами предметів (напій, одяг, машина), а іміджами (кока-кола, шанель, лексус).

Цікавим є приклад з торговою маркою «ксерокс». Тоді, коли фірма «Rank Xerox» почала продаж своїх світлокопіювальних пристроїв, вона була монополістом у цій технології, і тому ці прилади, природньо, стали називатися «ксерокс». В Україні, наприклад, для того щоб тебе зрозуміли, потрібно сказати не «зробити світокопію», а «відксерити». Після того, як у компанії з’явилося багато конкурентів, фірма додала до своєї торгової марки слова: «Ми навчили світ копіювати».

На сьогодні доведено, що загальне сприйняття не є простою сумою окремих елементів. Основою сприйняття є досвід, контекст, мотивації. Такі об’єкти сприйняття, які мають властивості симетрії, гармонії, простоти, виразності, викликають більше уваги та краще запам’ятовуються. Але універсальних методів для перевірки стійкості торгових марок та іміджів не розроблено. Професіонали часто спираються на психоаналітичну теорію та звертають увагу на той факт, що причини переваг споживачів не контролюються свідомістю.

Рекламна комунікація безпосередньо звертається до чуттєвого досвіду суб’єкта. Вона використовує потужні засоби виразності, впливаючи таким чином на естетичну свідомість людей. Саме тому естетична складова є визначальною у рекламному повідомленні. Естетика реклами як наукова дисципліна досліджує у рекламі естетичну складову, яка визначає естетичну виразність реклами. Естетична виразність та естетична комунікація є основним способом донесення до споживача образу (симулякру) предмета чи послуги та їх якості. Виходячи з цього, естетичний чинник у рекламі є домінуючим, оскільки реклама виконує у суспільстві роль каталізатора соціальних переваг не тільки у виборі продуктів споживання, а й практик мислення та поведінки, моральних і естетичних ідеалів, політичного вибору.

На сьогодні реклама – це основний інструмент соціальної міфології, реклама постає як міф. Рекламний образ за багатьма своїми структурними і комунікативними засобами є сучасним інобуттям міфу. Міф дозволяє свідомості нейтралізувати всі фундаментальні культурні бінарні опозиції, передусім між життям та смертю, правдою та хибою, ілюзією та реальністю. Водночас це і не зовсім міф, бо вже не має віри у його непохитність. Це міф, бо він апелює до досвідомих або позасвідомих загальних структур і ніби відтворює дорефлективну цілісність світосприйняття, і це не міф – бо така цілісність значною мірою є штучною імітацією. Сучасна рекламна міфологема добре обізнана щодо власної штучності. Це міф тою мірою, якою він призначений для колективного користування. Він справді стає об’єднуючим символом, але це і не міф, бо у ньому не має місця для колективної співтворчості. На відміну від класичних міфів, рекламний міфологізм втрачає справжню сакральність. Міфологічні рекламні образи не сприймаються як щось безсумнівне. Але вони представляють собою реалізацію потреби вийти за межі вузької, сірої повсякденності, буденності та увійти у принципово іншу містико-міфологічну сферу, відому ще з прадавніх часів класичної міфології. Таким чином, споживач компенсує відсутність у реальному світі краси, гармонії, істини. Товар у рекламі стає міфом. Естетичне сприйняття міфологеми дає можливість звичайній, стандартній людині через рекламний образ (імідж, симулякр) відчути чарівність і красу буденності, долучитися до гармонії, естетики.

Крім міфологізму, реклама звертається до народної творчості та фольклору. Це форми усної народної творчості, такі як прислів’я, приказки, частівки, казки, приповідки. «Не так страшний клієнт, як його фокус-група» – жартують рекламники. Реклама запозичує такі характерні ознаки, як: принцип повторюваності, створення ідеальної реальності, надання речам людських рис – антропоморфізм, казкове перевтілення, спрямованість психологічних настанов на створення певних стереотипів. Виготовлення реклами давно вже стало прерогативою професіоналів, творчих, талановитих людей. Тому часто відбувається і зворотний процес, коли реклама сама стає матеріалом для народної творчості: частівок, анекдотів, приказок. Слогани сьогодні фактично стають інформаційним кодом у спілкуванні, просочуються у повсякденну мову.

Ще однією рисою рекламної творчості є її підвищенна семіотичність, через жорстку часово-просторову обмеженість рекламного твору. Тому реклама – семіотично концентрований вид масового мистецтва. Для реклами характерне запозичення і цитування, де критерієм відбору є здатність привернути увагу масової аудиторії і рівень доступності цієї цитати для середньої семіотичної норми споживача.

На сучасну рекламу дуже вплинули модернізм, авангард та постмодернізм. Рекламна творчість працює у контексті цих стилей, але основними критеріями є: експресивно-виразні можливості стилю, позитивна емоційно-психологічна спрямованість, доступність розумінню масової аудиторії. З цих напрямів рекламній творчості близькі тенденції глобалізації, прагнення до універсальності, відмова від яскраво вираженої національної специфіки.

Специфіка функціонування естетичного досвіду у соціальній і політичній сфері – це естетична маніпуляція, яка стає предметом багатьох сучасних філософських досліджень. Вивченню її структури присвячені роботи низки відомих філософів останнього століття, зокрема Т. Адорно, Ж. Батая, П. Бурд’є, У. Еко, Ж. Бодрійяра, Ж. Лакана та інші.

Пропаганду та рекламу традиційно ототожнюють. Їх вважають однорядковими феноменами, через схожість їх форм та функцій. Пропаганда (лат. «propaganda» дослівно – «яка підлягає поширенню (віри)», від лат. «propago» – «поширюю») – форма комунікації, спрямована на поширення фактів, аргументів, чуток та інших відомостей для впливу на суспільну думку на користь певної спільної справи чи громадської позиції. Пропаганда зазвичай повторюється та розповсюджується через різні засоби масової інформації, щоб сформувати обраний результат суспільної думки.

Відмінність пропаганди і реклами полягає у тому, що пропаганда має ідеологічну природу, обмежує сферу свого функціонування соціально-політичними процесами, головна мета пропаганди – викликати активність мас. Реклама торкається не тільки сфери духовного споживання, але й матеріального, задовольняючи різноманітні потреби. Її головна мета – поширення товарів і послуг. Якщо пропаганда прагне викликати масові дії, то реклама впливає також на дії індивідуальні (О. Ю. Оленіна). Пропаганда звертається до розуму, вона раціональна, а рекламне звернення апелює до емоційно-чуттєвого, ірраціонального, позасвідомого. Політична реклама є переважно естетичною комунікацією: можемо фіксувати істотну перевагу цього типу комунікації, невербальної інформації через гештальти над раціональною аргументацією у електоральних комунікаційних процесах (С. А. Дзікевич).

Естетизація повсякденності, розширення поля дії естетичного, тотальна естетизація всіх вимірів суспільного життя, у тому числі і політики – риси нашого часу. Eстетизація виявилася тією «чарівною паличкою», яка дозволяє особистості, попри її внутрішньо-особистісні та міжособистісні конфлікти, занурюватися у приваби модного шопінгу й манливого брендінгу, покладатися на оздоровчі можливості ландшафтної терапії та стильного дизайну помешкання, сподіватися на блискучу презентацію власної зовнішності засобами естетичної хірургії, сповна самовиразитися за допомогою різноманітних ігрових прийомів та арт-терапевтичних технік тощо. Естетизація та ігровий характер способу життя стала своєрідним барометром, який забезпечує певний рівень задоволеності повсякденним життям, таким собі компонентом «щастя» соціальної екзистенції (С. Литвин-Кіндратюк) [5].

Сьогодні втрачена дистанція політики, мистецтва від сфери повсякденності, яка була визначальною у класичній культурі. Це зумовлює деформацію співвідношення сфер естетики, ідеології, політики. Соціальні, політичні, ідеологічні події отримують естетичну виразність завдяки ЗМІ, рекламі, масовому мистецтву, отримують легітимізацію завдяки художньому образу та іміджу. Взаємодія пропаганди та реклами, політичного та естетичного перетворює громадянина на глядача і споживача, підриває авторитет раціональної та етичної аргументації. Естетична виразність соціальних та політичних міфологем вириває конкретні події з історичного та культурного контексту, примушує апелювати не до розуму і логіки, а до емоцій. Орієнтуючись на соціальну і політичну рекламу, людина здійснює не раціональний, а емоційний вибір, який є непослідовним і нелогічним.

Естетичне навантаження у рекламі втрачає свою сутність і зміст, апелює до форми. Естетичне виконує, у першу чергу, функцію відволікання та компенсації. Відволікає від реальних політичних подій, соціальних та екологічних катастроф. У більшості реклами відбувається симуляція естетичного, знищення сутності феномену естетичного. Естетичне перетворюється на виразне.

Отже, реклама – це не тільки інструмент маркетингу, соціальний інститут, а також складова культури, художнього життя суспільства. Вона не тільки відображає, але й впливає на формування уявлення про естетичну цінність, естетичну виразність, містить у собі риси естетичного ідеалу, що формується у суб’єкта.

**Блудова Ю. О. Художньо-естетичне виховання як один з основних чинників гармонійного розвитку особистості.**

**Ключові слова:** художньо-естетичне виховання, гармонійний розвиток особистості, мистецтво, література, культура.

Двадцяте століття було наповнене соціальними потрясіннями: революціями, війнами, голодом, терором, технічними катастрофами, економічними катаклізмами. Все це призводило до руйнування краси навколишнього світу, насамперед, краси людського духу. Наміри будувати вільне демократичне суспільство можуть бути реальними лише за умов морально-духовної довершеності особистості, де чільне місце має посісти духовна краса людини. Коли Ф. М. Достоєвський писав, що краса врятує світ, то мав на увазі передусім красу моральну. Формувати духовно багату людину, яка глибоко розуміє твори мистецтва, має високо розвинуті естетичні смаки, відчуває красу навколишнього світу й прагне до творчого перетворення дійсності за законами прекрасного, покликана система естетичного виховання. Єдність естетичного та морального виховання, а також виховання громадянського й політичного, гармонія істини, добра та краси є передумовою ефективного естетичного виховання й умовами формування цілісної особистості. В умовах розбудови українського суспільства, послідовного й цілеспрямованого вирішення складних проблем економічного, політичного, соціального та культурологічного змісту особливої гостроти й актуальності набувають питання естетичного виховання особистості з чіткою громадянською позицією, розвиненою національно-духовною культурою, яка не тільки має відповідні знання, а й дотримується морально-правових норм і цінностей життя, естетики стосунків між людьми. Зараз у час зміни ідеалів, коли відбувається стрімка переоцінка цінностей, найменш стійкою стає моральна основа підростаючого покоління. Тому однією з актуальних проблем сьогодення є становлення особистості, здатної сприймати, розуміти та примножувати цінності духовної культури. У вирішенні цієї проблеми суттєве місце посідає художньо-естетичне виховання дітей. Мета статті – розкрити суть, структуру й засоби художньо-естетичного виховання як одного з основних чинників гармонійного розвитку особистості.

Дитина зростає та формується в складних соціальних умовах, що супроводжуються посиленням впливу засобів масової інформації з одночасним відстороненням таких виховних середовищ, як сім’я, школа, надбання культурно-історичної спадщини. У зв’язку з цим набуття молодим поколінням соціального досвіду існування людини з розвиненою духовністю, високою моральною, естетичною культурою передбачає оволодіння цінностями світового й народного мистецтва, а розвиток відчуття прекрасного, здатності розуміти та цінувати твори мистецтва розглядають як одне із завдань національної системи освіти. Теоретичну основу для створення умов для виховання й навчання естетично розвиненої особистості визначено такими державними документами як Закон України “Про освіту”, Державна національна програма “Освіта (Україна ХХІ століття)”, Концепція національного виховання, Концепція естетичного виховання школярської молоді в умовах відродження української національної культури, Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах, а також спадщина видатних українських і зарубіжних педагогів-дослідників. Вони вимагають від школи неухильного залучення учнів до літератури, музики, образотворчого мистецтва, надбань народної творчості, здобутків української та зарубіжної культури, забезпечення високої художньо-естетичної освіченості й вихованості особистості.

Тому акцентування уваги на питанні теорії та практики художньо-естетичного виховання як важливого засобу формування ставлення до дійсності, засобу морального й розумового виховання, тобто засобу формування всебічно та гармонійно розвинутої, духовно багатої особистості, не можна ігнорувати. Необхідність розвивати особистість та естетичну культуру відзначає багато педагогів, психологів, письменників і діячів культури (Л. Виготський, А. Зись, Д. Кабалевський, М. Каган, Є. Квятковський, Н. Киященко, Н. Лейзерова, А. Леонтьєв, А. Макаренко, Б. Неменський, В. Сухомлинський, Л. Печко, С. Рубінштейн, В. Сластенин, К. Ушинський, В. Шацька та ін.), особливо в найбільш придатному для цього молодшому шкільному віці. Відчуття краси природи, людей, речей створює в дитини особливі емоційні психічні стани, викликає безпосередній інтерес до життя, загострює допитливість, розвиває мислення, пам’ять, волю та інші психічні процеси. Виховання виявляє природні здібності людини, створює умови для їх реалізації і, спираючись на них, формує систему здібностей до творчої діяльності, намагається розвинути її до рівня, що забезпечує необхідне суспільству художнє ставлення до світу. Дослідники теорії й методики естетичного виховання школярів Д. Джола й А. Щербо вважають, що сутність естетичного виховання – це цілеспрямоване формування й розвиток ставлення людини до світу з потребою в удосконаленні, залучення її до споживання та створення цінностей художньої культури суспільства [3].

Ще з античних часів ідеал людини філософи вбачають у всебічності й гармонійності її розвитку, тобто в здатності її до активної участі в усіх суспільних відносинах і в сумарності розвитку цих здібностей. Цим пояснюється обов’язкова в будь-якому суспільстві структура ідеалу, структура, в якій існує й розвивається людяність, гуманність. Можливості всебічного розвитку особистості в кожну епоху були своєрідні, бо залежали від особливостей економічних і політичних умов, суспільної організації виховання. Через це в кожному суспільстві ідеал конкретизується. Поняття естетичного виховання, естетичних почуттів зародились ще в глибокій давнині; сутність естетичного виховання, його завдання, цілі змінювалися, починаючи з часів Платона й Аристотеля аж до наших днів [4]. У наш час проблема формування естетичних почуттів, розвитку особистості, формування естетичної культури молодших школярів є одним із важливих завдань, які постають перед школою. На думку Я. Коменського, школа має бути “майстернею гуманності”, де молоді люди формуватимуть ознаки гуманності, розвиватимуть естетичні почуття [1]. Засвоєння людиною естетичних цінностей, формування ціннісних орієнтацій передбачають набуття знань, суспільного досвіду, осягнення сутності явищ і чинників об’єктивної дійсності та власного місця в суспільному житті. Засобами досягнення цієї мети є рідна мова, матеріальна та духовна культура, мистецтво, фольклор, історичний досвід народу й сучасний спосіб організації його життєдіяльності, національно-родинні та суспільні відносини тощо [7]. Від того, як і які цінності увійдуть у свідомість кожної людини, залежать духовна наповненість, зміст її життя. Естетична вихованість, розвиненість естетичних смаків та уподобань, вміння відрізняти справжню красу від дешевих імітацій – все це завжди свідчило про високий духовний розвиток особистості. Естетично вихованій людині притаманне тонке відчуття прекрасного, що втілюється не лише в творах літератури та мистецтва, а й у будь-якій сфері життєдіяльності. Така людина здатна насолоджуватися прекрасним, активно творити його. Естетична вихованість як одна з духовних цінностей особистості є особливо актуальною в наш час – час пошуку принципово нових ціннісних орієнтирів. У психолого-педагогічній літературі є чимало різних підходів до визначення, вибору шляхів і засобів естетичного виховання. Наведемо деякі з них. В. Шацька [8] визначає естетичне виховання як виховання здатності цілеспрямовано сприймати, відчувати та правильно розуміти й оцінювати красу в навколишній дійсності – в природі, в суспільному житті, праці, в явищах мистецтва. Вона підкреслює, що естетичне виховання слугує формуванню здатності активного естетичного ставлення учнів до творів мистецтва, а також стимулює посильну участь у створенні прекрасного в мистецтві, праці, у творчості за законами краси. На основі сказаного вище можна стверджувати, що В. Шацька оцінює особистість з позиції її спрямованості на ставлення до естетичного предмета.

Д. Лихачов трактує естетичне виховання як цілеспрямований процес формування творчо активної особистості дитини, здатної сприймати й оцінювати прекрасне, трагічне, комічне, потворне в житті та мистецтві, жити й творити “за законами краси” [5]. Автор підкреслює провідну роль цілеспрямованого педагогічного впливу в естетичному становленні дитини. Спілкуючись з естетичними явищами життя й мистецтва, дитина естетично розвивається. Але при цьому вона не усвідомлює естетичної сутності предметів, а розвиток найчастіше зумовлено прагненням до розваги. Ще слід зазначити, що без втручання ззовні в дитини можуть скластися правильні уявлення про життя, цінності, ідеали. Б. Лихачов, як і багато інших педагогів і психологів, вважає, що тільки “цілеспрямований педагогічний естетико-виховний вплив та залучення дітей у різноманітну художню творчу діяльність здатні розвинути їх сенсорну сферу, забезпечити глибоке розуміння естетичних явищ, підняти до розуміння справжнього мистецтва, краси дійсності та прекрасного в людській особистості” [5]. Художньо-естетичне виховання неможливе поза освоєнням системи цінностей, що існують або розвиваються в цьому суспільстві. Пізнати ці цінності можна через мистецтво, через особистісне ставлення до художніх творів. Як зазначено в Державному стандарті базової і повної загальної середньої освіти, її метою є розвиток емоційної та інтелектуальної сфер життя дитини; актуалізація естетичних, мистецтвознавчих і культурологічних знань; формування естетичної свідомості, що відбивається як у власній творчості у царині мистецтва, так і у вчинковому способі буття, що “репрезентує цілісність людської свідомості, самосвідомості і практичноїдії”; спрямованість на розуміння учнями художньої цінності творів мистецтва; стимулювання духовності та здатності бути співпричетним до душевного світу іншого й протистояти культивуванню примітивних поглядів і смаків [2].

Дослідники Н. Миропольська, С. Ничкало та В. Рагозіна вважають, що для досягнення мети, сформульованої в Державному стандарті, мають бути розв’язані такі завдання: – розвиток ерудиції школярів у галузі мистецтва (теоретичне й практичне володіння системою елементарних мистецьких знань, понять, термінів; здатність збагнути та висловити власне ставлення до творів мистецтва); – виховання широкого спектра почуттів школярів (адекватне сприйняття художніх творів, розвинені почуття здивування та допитливості, здатність до естетичного переживання, усвідомлення неповторності індивідуального та сприйняття іншого як естетичної цінності); – спрямованість учнів на творчу діяльність як у мистецтві, так і в будьякій сфері соціальної практики (виховання вмінь розв’язувати творчі завдання, оригінальність і доречність їхнього виконання, власний погляд на світ, уміння самостійно робити висновки, радість як ознака духовної творчості); – сприяння набуттю учнями нового побутового досвіду (гуманістична спрямованість індивіда, розуміння й визнання гідності кожної людини) [6].

Сутність художньо-естетичного виховання виявляється й конкретизується в змісті та завданнях освітнього процесу.

Проаналізувавши психолого-педагогічні джерела, можемо виділити такі завдання художньоестетичного виховання:

– формування художньо-естетичного ставлення до дійсності;

– формування загальних здібностей; – розвиток художньо-естетичних почуттів;

– розвиток художньо-естетичного смаку; – формування системи художньо-естетичних поглядів; – формування образного мислення.

У широкому значенні під естетичним вихованням розуміють цілеспрямоване формування в людини її естетичного ставлення до дійсності. У процесі виховання відбувається залучення індивідів до цінностей, переведення їх у внутрішній духовний зміст шляхом інтеріоризації. На цій основі формується й розвивається здатність людини до естетичного сприйняття та переживання, її естетичний смак і уявлення про ідеал. Виховання красою та через красу формує не тільки естетико-ціннісну орієнтацію особистості, а й розвиває здатність до творчості, до створення естетичних цінностей у сфері трудової діяльності, в побуті, у вчинках і поведінці. Поняття “естетичне виховання” є найбільш загальним у теорії естетичного виховання. Воно включає в себе низку залежних від нього понять, зокрема: естетичний розвиток, естетичний смак, естетичний ідеал, естетичне почуття. Естетичний розвиток – процес цілеспрямованого становлення в дитині сутнісних сил, що забезпечують активність естетичного сприйняття, творчої уяви, емоційного переживання, а також формування духовних потреб. Естетичний смак – здатність людини до оцінювання предметів, явищ, ситуацій з погляду їх естетичних якостей. Вагомим компонентом у прояві смаку є естетичний ідеал.

Естетичний ідеал – цілісний, соціально зумовлений, конкретно-чуттєвий образ, що є втіленням уявлень людей про досконалість краси в природі, суспільстві, людині, мистецтві. Естетичне почуття – суб’єктивне емоційне переживання естетичного ставлення до предметів і явищ навколишнього світу. Естетичне почуття виражається в духовній насолоді або відразі, що супроводжує сприйняття й оцінювання предмета в єдності його змісту та форми. Розвиток і виховання естетичного почуття спрямовані на формування у вихованців естетичного ідеалу та засвоєння ними естетичних норм і оцінок. Велику роль відіграє мистецтво й естетичне виховання у формуванні моральності. Проте вплив мистецтва на розвиток і виховання людини визначальною мірою залежить від її художньо-естетичної освіченості. Без знання законів художнього осягнення світу, без розуміння мови й образотворчих засобів мистецтва воно не спонукає ні думок, ні глибоких почуттів.

У процесі естетичного виховання використовують художні та літературні твори, музику, мистецтво, кіно, театр, народний фольклор. Цей процес передбачає участь у мистецькій, музичній, літературній творчості, організацію лекцій, бесід, зустрічей і концертних вечорів з художниками та музикантами, відвідування музеїв і художніх виставок, вивчення архітектури міста. Виховне значення має естетична організація праці: привабливе оформлення класних кімнат, аудиторій та освітніх установ, художній смак, що виявляється в стилістиці одягу учнів, студентів і викладачів. Це стосується й соціального ландшафту в повсякденному житті. Як приклади можна навести чистоту під’їздів, озеленення вулиць, оригінальний дизайн магазинів і офісів.

**Висновки.** Отже, художньо-естетичне виховання – це виховання за допомогою мистецтва естетичних емоцій і почуттів, художньо-естетичної культури особистості, розвиток сутнісних сил та художньо-творчих здібностей людини, утвердження естетико-гуманістичного ставлення до навколишньої дійсності й мистецтва. Іншими словами, художньо-естетичне виховання покликане, з одного боку, розширювати й поглиблювати знання учнів у галузі історії та теорії мистецтва, а з іншого – розвивати їхні здібності до художньої творчості; у цьому, на наш погляд, полягає його завдання. Проблема естетичного виховання покоління, що підростає, є актуальною, тому що кожен історичний етап розвитку суспільства, формуючи свій ідеал, висуває нові вимоги або модифікує старі, переорієнтовує людину в її оцінках дійсності.

**ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ ОСОСБИСТОСТІ ЯК СУТТЄВОГО ЕЛЕМЕНТА ЇЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ /** Долматова М. П., Ярешко В. І.

Постановка проблеми. З рівнем естетичного розвитку особистості й суспільства, із здатністю людини відгукуватися на красу і творити за законами краси закономірно пов’язується прогрес людства в усіх сферах життєдіяльності, найвагоміший вияв творчої енергії та ініціативи людей у різних досягненнях світової культури. Духовна культура особистості є її інтегральною якісною характеристикою, формування якої зумовлено взаємодією аспектів: емоційно-ціннісного, що включає систему цінностей і ціннісних орієнтацій, які емоційно “забарвлюються” у процесі діяльності та визначають ставлення особистості до себе, інших людей, оточуючого світу; когнітивного як системи знань (етичних, естетичних, екологічних, правових тощо); процесуального, що включає систему вмінь, навичок і нахилів особистості.

Духовна культура є епіцентром особистості, відбиттям найвищих загальнолюдських цінностей, які вироблено людством протягом усієї історії світової культури. До них відносять три найвищі духовні першоджерела: пізнавальне, моральне, естетичне, які, поєднавшись, знайшли відображення в ціннісній триєдності Істини, Добра і Краси.

Якщо освіта забезпечує знання, а научіння – оволодіння вміннями і навичками, то виховання – це прилучення до цінностей та естетичних цінностей зокрема. Ця обставина надзвичайно актуалізує проблему формування естетичних ціннісних орієнтацій як суттєвого елемента естетичного ставлення до дійсності, підвищення духовної культури молоді.

Сучасна наука накопичила багато знань, які безпосередньо чи опосередковано торкаються питань формування естетичних ціннісних орієнтацій особистості. Зокрема, ця проблема розглядається в працях філософів (Є.Басін, М.Бердяєв, М.Волович, К.Горанов, М.Каган, М.Колесник, В.Кудін, Л.Столович, І.Шитов, В.Тугаринов та інші), психологів (Л.Виготський, В.М’ясищев, Я.Пономарьов, Б.Теплов), педагогів (В.Бутенко, І.Зязюн, Л.Коваль, Б.Неменський, Г.Падалка, О.Ростовський, О.Рудницька, В.Сухомлинський та інші). Досліджуючи певні аспекти естетичного і художньо-творчого розвитку особистості, вчені безпосередньо або опосередковано торкаються проблеми формування естетичних ціннісних орієнтацій особистості засобами різних видів мистецтва.

Аналіз науково-методичної літератури і практики суспільного життя виявляє суперечності, пов’язані з формуванням естетичних ціннісних орієнтацій. Передусім це суперечність між потребами суспільства у розвитку ціннісних орієнтацій молоді та недостатньою розробкою педагогічних технологій формування означених якостей і вмінь.

У педагогічних дослідженнях поняття “цінність” і “ціннісна орієнтація” характеризуються як “спрямованість особистості на ті чи інші суспільні цінності” [1, с.76]. У більшості педагогічних досліджень можна зустріти саме таке визначення ціннісних орієнтацій.

Педагоги наголошують, що ціннісні орієнтації – це вибіркова, відносно стійка система спрямованості інтересів і потреб особистості, націлена на певний аспект соціальних цінностей. Вони істотно впливають на стиль мислення і життя індивіда, перебіг емоційних та мотиваційних процесів. Виховання людини можна розглядати як керування становленням або зміною її ціннісних орієнтацій [5, с.22].

Ціннісна орієнтація характеризується вибірковим ставленням особистості до сукупності матеріальних, соціальних і духовних благ, що розглядаються як об’єкти мети і засоби задоволення її потреб. Сформована в процесі соціалізації особи та суспільної практики ціннісна орієнтація опосередковує вплив зовнішнього середовища, в ній акумулюється життєвий досвід людей.

Характеристикою будь-якого виду цінностей, пов’язаного з певним аспектом життєдіяльності людини, є його основна категорія. Так, основною категорією моральних цінностей є добро, суспільно-політичних – благо, пізнавальних – істина, утилітарних – користь, естетичних – краса тощо. Незалежно від критеріїв поділу й основних категорій, усі види цінностей тісно взаємозв’язані між собою У всіх основних видах людської діяльності виявляється естетичне начало, носіями якого можуть бути практично будь-які об’єкти як природного, так і створеного людиною світу, будь-яке явище економічного, соціального, політичного, ідеологічного, морального порядку. Тому естетичні цінності посідають особливе місце серед перелічених видів цінностей, знаходячись на їх перетині. Так утворюються такі цінності, як: естетично-утилітарні (архітектура, дизайн); естетично-моральні (краса героїчного вчинку); естетично-пізнавальні (красивий експеримент, науково-художній жанр у кіно); естетично-соціальні.

Естетична цінність виражається в суспільній свідомості у формі естетичних норм: певних чуттєвих зразків, еталонів досягнутих у суспільстві досконалостей і узагальнених критеріїв краси та ідеалів як комплексних уявлень про вищу довершеність життя.

Естетичне ставлення до дійсності, починаючи від сприймання, що приносить насолоду, до формування оцінок “прекрасне”, “потворне”, здійснює виховну функцію, яка полягає в розвитку естетичної культури і здатності творити за законами краси.

Обов’язковим елементом естетичного ставлення є естетичне оцінювання, під час якого визначається естетична цінність (краса і потворність, комічність, трагічність) сприйманих предметів і явищ, тобто міра відповідності їх суспільній потребі в удосконаленні середовища і самої людини в напрямку все більшої гуманізації, доцільності, позитивності.

У естетичному ставленні, як зазначають А. Щербо та Д. Джола, є два компоненти, або способи, вияву ставлення – естетична свідомість (або естетичне відображення) та естетична діяльність [3, с.13].

У процесі естетичного відображення предмета визначається можливість задовольнити ним потребу в досконалості. Оскільки естетична цінність не існує без свого носія – предметної цілісності, змістовної форми, то перший акт в естетичному відображенні – пізнання носія естетичної цінності. Воно відбувається у формі естетичного сприймання і своїм результатом має конкретно-чуттєвий образ предмета. Процес сприймання не розкриває, однак, самої цінності, тобто характеру ставлення сприйнятого до естетичної потреби. Це ставлення (відповідності чи невідповідності) може бути визначеним тільки співставленням сприйманого з потребою. Воно і є процесом оцінки – оцінювання. Людина порівнює образ предмета з тими естетичними вимогами до подібних предметів, які склалися у її практиці і виражають потребу. Тому необхідною умовою здійснення оцінки є наявність у свідомості людини естетичних нормативних уявлень (смак), уявлень, яким повинно бути життя (ідеал). Отримана в процесі оцінки інформація про ступінь відповідності предмета естетичній потребі фіксується як „самопочуття” особистості, емоційна реакція, почуття. Саме естетичне почуття, емоційне ставлення до предмету є першою формою відображення об’єктивної цінності предмета. Оціночне ставлення до нього може бути усвідомленим та вираженим також у формі суджень – „предмет подобається”, „квітка красива” тощо.

Таким чином, естетичне відображення (тобто естетична свідомість) як момент естетичного ставлення людини до світу є за своєю природою споглядально-оцінним ставленням. При розгляді структури естетичної цінності помітна двоплановість цього явища. Перший план – це чуттєва реальність, що вказує на форму предмета, його величину, колір, освітлення, фактуру, звучання. Другий план – це те, що знаходиться за чуттєвою реальністю, те, в чому ця реальність виявляється. Відмінність між концепціями естетичної цінності виявляється в тому, як осмислюється цей другий план: можливо, це Бог (Фома Аквінський і неотомісти), ідея (Платон, Г.Гегель), почуття людини (Самтаяна, Дьюї), “ірреальне” (Н.Гартман), природна закономірність (Бьорк, Хогарт), антропологічне розуміння сутності людини (М.Чернишевський) чи може суспільні відносини, що утворюються в процесі суспільно-історичної практики [2, с.17].

У цьому розмаїтті теорій цінності фіксується єдине для всіх положення: естетична цінність виступає як особливий знак, чуттєво сприйняте явище. В естетичному плані основним поняттям для позначення естетичної цінності є краса. Підхід до краси як до цінності започаткував М.Чернишевський, вказуючи в своїх теоретичних працях на суб’єктивно-об’єктивну природу естетичної цінності, її обумовленість суспільно-історичною практикою і велику роль у ній суб’єкта. Естетична цінність має універсальний характер, оскільки красою людина може наділяти усе, що освоюється нею, що перебуває у сфері суспільної практики. Краса в усіх своїх вимірах – це людська міра досконалості, суспільно-необхідна досконалість. Оцінювання – це процес активного, цілеспрямованого й усвідомленого виявлення і визначення суб’єктом істотних для нього якостей об’єкта. В результаті цієї оцінної діяльності відбувається формування ціннісних орієнтацій та особистісного ставлення.

Діяльність, в процесі якої створюються естетичні цінності, виступає як естетична творчість. Водночас естетична творчість може не підпорядковуватись іншим видам діяльності й створювати естетичні цінності як свою основну ціль.

Естетичне ставлення людини до мистецтва є цілісною системою, яка має складну динамічну структуру. Виділяються три фази цього процесу: передкомунікативна (художня установка), власне комунікативна (сприймання твору), посткомунікативна (оцінка твору). Усі три фази динамічно взаємодіють і взаємозумовлюють одна одну. Зокрема, соціально-художня установка особистості зумовлює якісні характеристики процесу сприймання, який, у свою чергу, впливає на рівень і якість оцінки. Закріплюючись у свідомості особистості, ця оцінка визначає установку на подальше сприймання. Соціально-художні установки у передкомунікативній фазі пов’язані насамперед з рівнем художнього розвитку особистості, а оцінні судження у посткомунікативний період – з педагогічними чинниками її навчання і виховання [4, с.104].

У виховному плані важливо те, що під впливом творів мистецтва змінюються смаки й симпатії, естетичні й моральні оцінки, погляди, інтереси, ставлення молоді до явищ культурного і соціального життя. Естетична орієнтація – це особлива якість свідомості, що характеризується вмінням розпізнавати і надавати перевагу явищам природної і суспільної дійсності, культури і мистецтва. Вона набувається в процесі життєдіяльності та соціалізації індивіда, життєвого та художнього вдосконалення і спирається на уявлення про закони краси і суспільне значення цих явищ.

Функції естетичної орієнтації в духовному світі особистості багатоаспектні. Головна з них – в інтеграції властивостей свідомості на основі вивірених ціннісних переконань, в активізації процесу формування естетичних інтересів, поглядів, потреб, смаків, які є її основними структурними компонентами. Від рівня їх сформованості залежить розвиток естетичних орієнтацій.

Формування естетичних орієнтацій – тривалий процес. Це поступовий рух естетичної свідомості, що включає послідовне підняття на більш високі рівні естетичного освоєння дійсності. Естетичні ціннісні орієнтації характеризуються вибірковим ставленням особистості до естетичних явищ та культурних цінностей і виконують функцію визначення естетичної поведінки й діяльності людини, визначають зміст і спрямованість її потреб, мотивів, інтересів.

Розвинута естетична орієнтація особистості означає готовність і вміння самостійно розкривати й узагальнювати цінність явищ для гармонійного розвитку людини та вдосконалення її ставлення до дійсності, здатність відстоювати свої переконання, захищати і збагачувати естетичні цінності. Будучи одним із механізмів розкриття і творчого самовираження особистості, естетична ціннісна орієнтація впливає на творчу активність особистості в різноманітній естетичній діяльності. Їй належить значна роль у збагаченні й актуалізації духовної культури людини.

Для успішного формування естетичних ціннісних орієнтацій молоді необхідні відповідні умови. Під педагогічними умовами формування естетичних ціннісних орієнтацій особистості розуміються такі спеціально створені умови, які необхідні й достатні для осягнення естетичного змісту творів мистецтва, глибокої їх оцінки. На наш погляд, найсуттєвішими для формування естетичних ціннісних орієнтацій молодих людей є такі умови: а) розвиток естетичного сприймання; б) формування оцінного ставлення до творів мистецтва.

Ціннісність естетичного сприймання визначає вибірковість ставлення до певних художніх творів, залежність соціального існування будь-якого виду мистецтва як засобу пізнання внутрішнього світу людини від певного стану сформованості ціннісної орієнтації особистості, її світогляду.

Оцінна діяльність – вищий ступінь розвитку ціннісного ставлення до явищ художньої культури. Вона характеризується цілеспрямованим, усвідомленим виявленням і визначенням суб’єктом істотних для нього ціннісно-естетичних якостей твору мистецтва. Оцінні реакції відбивають глибинні процеси сприймання твору, в ході якого особистість співвідносить сприйняте зі своєю психічною організацією, темпераментом, ідеалами тощо.

Висновки. Основний шлях формування естетичних ціннісних орієнтацій полягає у збагаченні молоді художнім і естетичним досвідом, знаннями й уміннями, значимими для осягнення естетичної цінності твору мистецтва. Включення у цей процес духовного потенціалу особистості, її творчих сил здійснюється шляхом активної творчої діяльності у процесі сприймання, переживання й осмислення творів мистецтва. У педагогічному аспекті ці положення підкреслюють необхідність урахування специфіки виду мистецтва, особливостей його сприймання й оцінювання молодими людьми, створення таких умов, які б забезпечували глибоке осягнення художніх творів.

Процес формування естетичних ціннісних орієнтацій як суттєвого елемента духовної культури молоді досить складний і суперечливий. На ньому відбиваються численні чинники, кожен з яких може суттєво змінити ставлення особистості до навколишнього світу. Але основний шлях формування оцінного ставлення – привчати молодь у будь-якій естетичній діяльності, по-перше, орієнтуватися на довершеність; по-друге, усвідомлювати свої художньоестетичні уявлення, збагачувати їх у естетично-освітній діяльності; по-третє, асоціювати, порівнювати сприйняте з тими нормативними уявленнями, що вже є в художньо-естетичному досвіді, з раніше оціненими естетичними явищами, чим формувати сам механізм оцінювання; по-четверте, виражати емоційні оцінки, які виникають при цьому, в оцінних судженнях за допомогою відповідних естетичних понять; по-п’яте, мотивувати й обґрунтовувати оцінки, активно порівнювати їх з чужими оцінками й обґрунтуваннями, з новими естетично-теоретичними знаннями.

Вивчення оцінної діяльності молодих людей дуже важливе як для підвищення духовного і культурного рівня молоді, так і для вдосконалення теоретичної бази і методів педагогічної діяльності.

**Кодьєва О. П. співвідношення категорій прекрасного і потворного у сучасній культурі.**

Філософсько-естетична і культурологічна проблематика, пов’язана з основними естетичними категоріями, без сумніву, завжди є актуальною. Адже ці категорії, особливо прекрасне і потворне, розповсюджуючи свій вплив, структурують самі основи людського суспільства, і не можна знайти як в історії, так і в сучасності, так би мовити, щонайскромнішого суспільного утворення, в якому ці категорії не виражали б базових культуротворчих явищ.

Кожна епоха, кожний регіон, зрозуміло, формує власну світоглядну призму. Сьогодні свої закономірності владно диктує глобалізація: тісно пов’язаний і взаємозалежний світ створив і продовжує формувати своє особливе співвідношення прекрасного і потворного, які демонструють взаємозумовленість даних категорій на зразок рідини у сосудах, що сполучаються. Естетичний статус прекрасного і потворного великою мірою свідчить про стан суспільства – ментальний, політичний, економічний і, звичайно, культурний (у вузькому розумінні цього слова).

У цьому аспекті проблема полягає у необхідності, з одного боку, і можливостях – з другого, пояснення феномена великої питомої ваги потворного у сьогоднішньому суспільстві і закономірностях співвідношення потворного з прекрасним у його традиціях і модифікаціях. Проблема прекрасного і потворного є фундаментальною, життя висуває все нові її аспекти, які потребують дослідження. Зазначений аспект проблеми сьогодні здається одним з найбільш нагальних.

Мета цієї статті – показати нинішній рівень співвідношення зазначених категорій у світі сучасної культури.

Завдання статті – проаналізувати: 1) тенденції руху прекрасного у сучасному суспільстві; 2) феномен значної питомої ваги потворного у тих же умовах; 3) деякі закономірності нинішнього співвідношення прекрасного і потворного; 4) зробити загальні висновки.

Наукова література, в якій аналізуються категорії прекрасного і потворного, багата. Серед фундаментальних робіт слід назвати роботи вітчизняних вчених: підручник за редакцією Л.Т. Левчук [1] та навчальний посібник М.І. Киященка [3], історико-теоретичні дослідження російських вчених В.П. Шестакова [8] та Є.Г. Яковлєва [9], польського вченого В. Татаркевича, який підкреслює сучасні трансформації основних категорій естетики, філософії, культурології [7], дослідження західного вченого Д. Сміта, в якому звертається увага на важливість тих понять, без яких не можна сьогодні уяснити функції категорій прекрасного і потворного, наприклад, на важливість поняття симулякра [6]. Зрозуміло, всі роботи, які досліджують прекрасне і потворне, навіть, просто назвати у цій статті неможливо – їх велика кількість, що підтверджує значущість зазначеної проблематики. Розглянемо ж категорії прекрасного і потворного у реаліях сучасного світу.

Отже, категорія прекрасного. Можна одразу констатувати: поряд з традиційним тлумаченням змісту цієї категорії як побудованому на гармонії, відбувається і масовий процес модифікації цієї побудови. Такими є дві головні лінії розвитку прекрасного. Виділити їх у «чистому» вигляді непросто: процеси у культурі, у сфері квінтесенції культури – мистецтві ідуть складні. Загалом доводиться визнати: обсяг прекрасного у художній культурі, на нашу думку, поступається обсягові протилежної категорії – потворного. Виникає питання і щодо сучасного змісту прекрасного: чи не відбувається на наших очах не лише його модифікація (що природно), а й переродження, чи не втрачає він свою сутнісну якість?

За таких умов наука має спрямувати зусилля на уточненні існуючих, а також на пошуку нових критеріїв прекрасного. Де тут вірні шляхи наукового пошуку? На нашу думку, ці шляхи ведуть до нової парадигми, а саме: до синтезування різних підходів, які застосовуються при розв’язанні проблем – конкретно наукового, філософського, навіть, релігійного. Таким чином, йдеться про більш широкий, ніж раніше, підхід – культурологічний у широкому розумінні. Про плідність такого синтезу свідчить практика.

Можливо, виникнуть питання: 1) навіщо залучати до досліджень розмірковування про релігійне, надприродне? і 2) що ж це за факти з практики, які вказують на необхідність зазначеного синтетичного підходу? На обидва запитання можна відповісти наведенням хоча б такого прикладу. Мабуть, одна з найпередовіших сучасних наук, теоретична фізика, у своєму розвитку, на думку, яка вже ствердилась у цій науці, «наткнулася на математичну стіну», за якою вже не видно далекої реальної природи, а остання вже не відповідає на однобокі спрощені запитання фізиків. Природа очікує на інші запитання, але від кого: філософа, поета, який багатий на інтуїцію та духовні прозріння, що не мають сьогодні раціонального пояснення? [2].

Можна навести і такий приклад: чому дуже швидко вичерпує себе засіб інтенсивного навчання учнів або студентів творчих навчальних закладів професійній грамоті (малюванню, живопису або акторській майстерності)? Чому через короткий час учень вже не може плідно творити, рухаючись тільки в межах (досить тісних) здобутих навичок? Йому потрібно вийти за них. При цьому молодий митець нерідко «рубає з плеча», рішуче руйнуючи ці межі. Такий мистецький шлях може призвести до згадуваного, такого що стало вже сакраментальним питання з боку тих, хто прийде дивитись подібні зроблені «поза межами» твори: «Чи мистецтво це?». Тут сам собою постає висновок: мабуть, вчити в навчальному закладі треба, передусім (звичайно, не нехтуючи професійною грамотою), засобам черпання творчого натхнення, розвитку і підтримування продуктивної уяви. А це вже дещо на межі з релігійним почуттям. Тоді розуміння прекрасного буде збережене від неправдивої мінливості і невиправданої плинності, від маргінальних нашарувань, від забрудненості і негативності суб’єктивізму, від авторського свавілля, протилежного творчій свободі.

Однак, ці засоби ні в якому разі не повинні стати засобами штучного духовного закріпачення. Останні широко відомі (наркотики, алкоголь, навіть, суто зображальні засоби, коли вони абсолютизуються, – такі як використовування техніки фротажу, тобто замальовування олівцем площини паперу, під яким знаходиться рельєфна поверхня, в результаті досягається ефект перебування автора «осторонь» творчого процесу). Отже, аби не допустити подібного закріпачення, дуже важливо знайти психологічні, соціальнопсихологічні, культурно-історичні, мистецькі, в певному аспекті і релігійно-філософські важелі і засади, сприятливі для творчості.

Мова, таким чином, йде про об’єктивний критерій прекрасного, який міг би бути ототожнений з джерелом творчої наснаги, з невичерпним духовним потенціалом. Цей критерій здатний надати людині точку опори у складному, мінливому світі. Сьогодні це цілком очевидно.

Щоправда, таке тлумачення прекрасного не є новим. Платон, Августин, Гегель, прихильники російського комізму – перелік філософів, які дотримувались такого тлумачення, можна продовжувати. На нашу думку, не варто відкидати ідеї великих. Слід до них прислухатись з позиції сучасної нам науки. В результаті, як вірогідний висновок постане той, що прекрасне є сенс розглядати як певний перебіг між об’єктивним потенціалом («законами краси», ноосферою, духовним банком даних, ідеєю Істини, Добра, Краси – називати можна по-різному) і матеріально-психічною дійсністю, що належить окремій, унікальній людській особистості. В межах цього перебігу формується усвідомлення довершеності твору і задоволення від роботи над ним.

Аналізуючи довершеність як поняття, через яке есплікується прекрасне, необхідно підключаємо поняття цінності, оцінки. Мабуть, людська природа не може цілком віддалити від себе фізіологічну і практичну корисність, хоча і здатна її з застереженнями «зняти». Красиве, прекрасне те, що людині, якщо й не корисне, то напевно приємне. Звідси – різноманітна оцінка – така, що визначена конкретно історично, а також особистісними уподобаннями. Так, довершеними є і давньогрецькі статуї зі своїми усталеними, ідеальними, фізичними параметрами, які базувалися на принципі золотого перетину. Довершеними є і стародавні єгипетські піраміди. Довершеними є форми індійського Тадж-Махалу в Агрі. Довершені архітектурні споруди Ле Корбюзьє. Довершеністю на рівні ідеалу традиційно вважається форма кулі.

Естетична традиція, яка закріплена століттями і тисячоліттями, свідчить про внутрішню замкненість краси. Такими є всі згадані творіння. У їх внутрішньому розвитку, ніби, поставлена крапка. Вони самі кінець кінцем є аналогією «крапки» в розгортанні як людської культури, так і всесвіту. Крапки – цієї загадкової, гранично урівноваженої, збалансованої сутності. Зазначені пам’ятки можна вважати свого роду іпостассю, проявом, вираженням всесвітнього космічного начала – такого, що концентрується до крапки.

Проте довершення як таке тотожне … смерті. Мабуть, тому насправді у внутрішній розвиток речей Природою закладена не крапка зовсім, а так би мовити, кома – підрив довершеності і сталості, що стає початком нового етапу руху – зародком нового життя. І цей зародок ще не відомої якості людині-творцю слід навчитись плекати, щоб розгорнути його до рівня нового прекрасного, а не понівечити кінець кінцем у трясовині низького. Інтуїтивно митці всіх часів зазвичай прагнули хоч би як не допустити мертвотної довершеності творів, для чого вносили в них елементи руху, асиметрії тощо.

У природі все прагне до нової і нової довершеності, гармонії, злиття форми і змісту. Чи не означає це, що природа прямує і до прекрасного? – Поза людиною, навряд чи. Довершене і прекрасне слід розводити. Прекрасне пов’язане з нашою оцінкою і нашим відчуттям чи угадуванням об’єктивно довершеного. Але це лише один бік справи. Інший – в тому, наскільки задовольняє довершений об’єкт особистісні духовно-тілесні потреби. Наскільки об’єкт, що оцінюється, буде «естаномайним», тобто приємним людині, якщо згадати цей термін стародавніх греків.

Проілюструємо сказане. Задля наочності застосуємо оповідь гротескового змісту. Доцільною, довершеною в собі є статура лева. Безумовно, вона може становити основу для прекрасного – наприклад, у геральдичному малюнку. Але навряд чи хто назве лева прекрасним і відчує приємність спілкування, коли зіткнеться часом з цим звіром десь у лісі сам на сам. Отже, прекрасне – це єдність об’єктивного і суб’єктивного: того, що довершене і одночасно приємне. Тобто не все, що довершене, є прекрасним. Можна й так сказати: довершеність – об’єктивна основа прекрасного і, на наш погляд, у строгому розумінні не є сама по собі естетичною (пов’язаною з чуттєвістю) категорією. Суб’єктивне, зрозуміло, не завжди співпадає з об’єктивним. Коли ж співпадає, народжується прекрасне.

У прекрасному, у шедеврі, знімається диктат форми. Інакше кажучи, знімається примат так званого вираження, руху. Спостерігаємо злиття форми зі змістом. Прекрасне за сутністю – це збереження спокою, рівноваги, естаномайності («рівності душ»). Відчуття прекрасного – це відчуття, близьке до трасового стану, який можна охарактеризувати як стан «поза часом», «поза простором». Згадаймо відомий влучний вислів: «Зупинись, мить, ти прекрасна!»

Сьогоднішня модифікація змісту прекрасного вбачається не лише у плеканні нових зародків творчого, плідного, а й у відчутній загрозливій тенденції до втрати контролю над розвитком цих зародків – втрати, на нашу думку, випадкової. Буває й інше: навмисне нехтування цим контролем. Модифікація, про яку йдеться, стає розповсюдженим явищем у кінці 19-го – у перших десятиліттях 20-го століть. Елітарне мистецтво модерну і модернізму чутливо підхоплює вітер змін, що все сильніше вирує у суспільстві. Деформації художньої форми різні за ґатунком, але загалом вони ще утримуються в межах прекрасного, проте все частіше доходять до самої останньої смуги. У пересічних митців (хоча й не тільки) творчий потенціал знижується і їх робота нерідко стає на шлях втілення протилежної прекрасному категорії. Іншим вдається переструктурувати свої творчі спрямування і іти новими шляхами творення. Життя складне, воно не вкладається у теоретичні схеми, і на нових шляхах на практиці спостерігається неочікувана творча різновекторність. Знаходиться тут місце і прекрасному, і потворному.

Середина 20-го століття. Під натиском найрізноманітніших чинників суспільного життя людині все важче зорієнтуватись. Вона і суспільна, і одинока, творчо самостійна, і зомбована, сповнена реалістично-прагматичного бачення, і майже безпорадна серед символів, ілюзій, симулякрів. Складна ситуація у художній культурі: модерністичне епігонство, соціалістичний реалізм, масова культура (поп-культура), яка набуває великих за обсягом, а також потужних за натиском сфер впливу. Всі ці умови створюють плідні підстави для проявів потворного. Важко передбачуваних культурних наслідків можна чекати і від прогресивних явищ – таких, як стрибок у розвитку інформаційних технологій, адже перед людиною постала нова реальність – віртуальна. В її межах ставляться задачі формалізації естетичного почуття, тобто духовного начала, що «без залишку» зробити неможливо. Як наслідок актуалізується симулякр – знак без денотату (без значення). Інакше кажучи, онтологізується суцільна ілюзія. Не можна не замислитись над тим, що шлях, який не забезпечує твердої основи для творення, приховує в собі небезпеку, оскільки спричинює некомфортні психологічні умови, уводячи від прекрасного в бік потворного.

Отже, звернемось до аналізу категорії потворного у сучасній культурі. Загальновизнано, що потворне перебуває в обсязі категорії естетичного і здатне нести значний евристичний творчий і перетворюючий потенціал. На наш погляд, категорія потворного нині змінила свій статус прикладної щодо прекрасного на статус рівноправної, і далі такої, що лідирує.

Проте у складних умовах сучасної культури розвести прекрасне і потворне буває дуже непросто. Так, наприклад, чи є у цьому контексті прекрасними деякі твори П. Пікассо? Чи вони є потворними? Великий маестро був великим ексцентриком і вмів містифікувати глядача. Але магістральне спрямування його різноманітних творів, їх явно виражена задача – створити прекрасне і добре, хоча б і засобами деформації форми, її спотворення. Відома картина «Герніка» – шедевр містифікації: за зовнішнім страхітливим виглядом персонажів прихована конструктивна ідея побудови світу не потворно переверненого, а зовсім іншого, в якому людські агресивні фашистські потвори будуть подолані.

У цьому випадку вдумливий глядач подумки переструктуровує твір П. Пікассо, відкриваючи в ньому прекрасне. Але, на жаль, така розумова робота не кожному під силу. У цьому аспекті ще більш складний для естетичного аналізу, ніж твір П. Пікассо, є, на нашу думку, «Сьома (Ленінградська) симфонія» Д. Шостаковича: тут немає зовнішнього навмисного спотворення форми. Тим більше вражає і лякає реалістично переданий невідворотний, як цунамі, наступальний образ страшного ворога. Д. Шостакович не користується тут засобами карикатури: не знижує значення фашистської загрози, навпаки, створений образ здатний викликати шок від зображеної безпросвітної темряви, яка перемагає. Однак, слухач відчуває, що художні засоби, використані композитором, діють заради мобілізації всіх світлих сил, щоб у граничному напруженні прекрасне начало, добро зупинило зло.

Інший аспект тієї ж проблеми: чи може бути переструктурований шедевр (інакше сприйнятий новим поколінням або дійсно перероблений у контексті нових потреб іншим чи тим же самим автором), тобто зразковий твір позитивного спрямування, визнаний таким традицією? – Так, може. Але цьому наміру буде чинитися значний опір, так би мовити, з боку самого твору, оскільки цей твір визнано носієм високого, загальнолюдського начала, мало залежного від часу, від мінливостей естетичного смаку. Проте підкреслимо: шедевр не абсолютно не залежить від часу – він все одно включений у рух суспільної матерії, тому все ж зазнає ідеальних трансформацій, навіть, поза навмисних зусиль з боку реципієнта – аж до переструктурування прекрасного на потворне.

Процес перетворення цінностей може бути болючим. Ось влучне висловлювання Ф. Ніцше з твору «Так говорив Заратустра»: «Ви мене шануєте; а що якщо якось ваше шанування зруйнується! Стережіться, аби вас не вбила статуя!» [4, 64]. Ось ще слова Ф. Ніцше: «І хто повинен бути творцем у добрі і злі, той, справді, повинен бути руйнівником і повинен розбивати цінності. Таким чином, найвище зло належить до найвищого добра; але це і є творче» [4, 92]. Звичайно, наведені слова можна розцінювати як вираження абсолютного релятивізму, проте, над ними не завадить замислитись.

Як відомо, потворне має у суспільстві певну, часом, вельми значну, притягальну силу. Питання, чому так відбувається, споріднене з питанням про історично довге життя зла. Ця тема потребує спеціального дослідження.

Феномен «естетизації потворного» – інше явище, ніж те переструктурування, коли прекрасне, що вичерпало свою якість на певному етапі розвитку, закономірно стає потворним і навпаки. «Естетизація потворного» – така ситуація «коли мистецтво відмовляється від місії боротьби з нелюдським, а, навпаки, підносить його до рівня норми, тобто естетизує. Причини такого явища – не суто художні, то цілий комплекс культурних, духовних і соціальноекономічних передумов» [5, 84].

Потворне може проявлятися в різній мірі. Автор може повторювати себе в інших своїх творах, в результаті в них защемляється творче начало. А це вже перший крок в бік від прекрасного.

Наступний крок до потворного, тобто руйнування прекрасного, а конкретно, порушення гармонії, може виражатися у посиленні зовнішнього блиску, зовнішньої віртуозності, які стають самоцільними і такими, що свідчать про спустошення змісту. Кроком на шляху до цього завжди був маньєризм у мистецтві (зовнішня манерність на шкоду змісту). Сьогодні подібне явище набуло значного поширення, стало однією з ознак «масової» культури і, навіть, набуло назви «гламурність». Тут важливо зауважити: збіднена за змістом форма, на нашу думку, необхідно буде рухатися в напрямку спотворення усього твору.

Інша особливість потворного: воно свого роду – антидовершеність, антидосконалість, і в цьому його об’єктивність. Суб’єктивне сприйняття потворного великою мірою залежить від повноти його охоплення – від фрагментарності або цілісності спостереження. Як тільки реципієнт «оволодіває» об’єктом потворного цілковито, він звичайно «знімається» у своїй якості потворного і перестає лякати, викликати страхітливу відразу і часом естетичне відношення реципієнта змінюється з потворного на комічне (різновид прекрасного) або нейтральне.

Таким чином, підсумовуючи результати проведеного дослідження, доходимо висновків, що взаємодія прекрасного і потворного має місце в усій культурі людства. Сьогодні вона інтенсифікувалася через низку загальнокультурних причин.

Лінія розвитку прекрасного сьогодні не перервалася; з іншого боку, прекрасне модифікує свій зміст через трансформації своїх складових: гармонії – у дисгармонію, естетичного ідеалу – у симулякр, виразності – у гіпертрофію художньої форми тощо. В одних випадках це збагачує прекрасне, в інших (коли порушується межа цілісності художнього образу) – спонукає розгортання потворного.

Питома вага потворного сьогодні збільшується через ускладнення життя суспільства, наростання в ньому змін, які людина в багатьох випадках не може своєчасно і, нерідко, адекватно опанувати.

Потворне може трансформуватися у конструктивну силу, що переструктуровує, формуючи новий ідеал прекрасного, а може, великою мірою, через втрату творчого потенціалу, виродитись у низьке.

З ускладненням структури культурного будівництва, суспільства в цілому ускладнюється і характер взаємодії прекрасного і потворного, характерні риси цієї взаємодії поповнюються нюансами; також вони спонукають важко передбачувані естетичні і моральні наслідки (особливо у випадку виродження прекрасного не лише у потворне, а й у низьке).

Співвідношення прекрасного і потворного в той чи інший час є показником становища у культурі загалом, і цей показник має слугувати людині життєвим орієнтиром.

**Естетичний смак і сучасна молодіжна культура /** Естетичний смак і сучасна молодіжна культура.

Естетичний смак є основою формування естетичної культури молодого покоління. Через процес смакового сприйняття формується ставлення до творів мистецтва, світових шедеврів і кращих зразків виробів народних майстрів. Формування смаків розпочинається змалку, як внаслідок пасивного розглядання зразків “чужої”, так і під час власної творчості. Остання, в більшості випадків, спочатку має наслідувальний характер, а потім переростає у власну оригінальну діяльність, коли дитина дорослішає і увиразнює свою манеру через характерні деталі й відтінки відповідно власних нахилів і здібностей.

Наприкінці XIX − початку XX ст. визначна роль естетичного смаку усвідомлювалась у багатьох різновидах мистецтва: у музиці, театрі, живописі, скульптурі, архітектурі. В. Ключевський зазначає: “Тепер людина прагне усвідомлювати і відчувати себе вільною цілісною одиницею суспільства, яка живе для себе. Згідно з цим вона обирає собі, зрозуміло, в межах своїх засобів, обстановку та одяг згідно зі своїми власними смаками і поняттями, своїми поглядами на життя, на людей і на себе. Все, що ми бачимо на сучасній людині і навколо неї, – є її автобіографія і самохарактеристика, так сказати. Мода, загальноприйнятий звичай, загальнообов’язкова пристойність вказують тільки межі особистого смаку” [4, с. 39]. Розуміння естетичного смаку в молодіжній культурі є важливим питанням, а смак однією з найскладніших категорій у системі естетичної науки. Тому питання естетичного смаку є предметом наукового пошуку фахівців у галузі філософії, естетики і етики, психології і педагогіки, культурології.

Мета статті – проаналізувати особливості становлення та функціонування естетичного смаку у культурному полі молодіжної культуру.

У контексті нашого дослідження важливу роль відіграє обґрунтування сутності впливу на формування естетичних смаків молоді сучасної масової культури. Оскільки вона має негативну тенденцію “зрівнялівки”, уніфікації особистості, естетичних смаків, яка через засоби масової інформації “тиражується” в молодіжному середовищі. Ця тенденція може підсилюватися певними економічними, політичними та ідеологічними чинниками. Так, масове виробництво при певних умовах веде до “роботизації” працівника; диктаторські, тоталітарні режими шляхом політичного та ідеологічного тиску, переслідуванням інакомислячих нав’язують масам відповідні стандарти поведінки й стереотипи мислення. Водночас у масовій культурі закладені чинники, які діють у протилежному напрямку, викликаючи індивідуалізацію естетичних смаків в молодіжній культурі. Впровадження у виробництво, як і у інші сфери суспільного життя, новітніх, особливо – інформаційних технологій перетворює їх, по суті, у різновиди масової культури, що ставить нові вимоги до працівників, стимулюючи індивідуалізацію їх знань, навичок, смаків.

Крім того, останнім часом виникло чимало соціальних проблем і чинників (тероризм, наркоманія, проституція тощо), що помітно впливають на деформацію смаків. Тенденцію до індивідуалізації естетичних смаків підсилюють характерні для нашого часу закономірні цивілізаційні процеси і явища. Смакам у цих процесах надається все більшого значення. Природне прагнення людей до краси у житті, побуті, взаємовідносинах, у праці характеризує в сучасних умовах трудову і суспільно-корисну діяльність представників найрізноманітніших професій [2, с. 15].

Епоха Постмодерну дала нам можливість чітко побачити і зрозуміти, що об’єктом і предметом дослідження естетики стали явища поза художні, а це, своєю чергою, відкрило нові можливості самої естетики. Більше того, як зазначив В. Велш, значно частіше естетика використовується поза сферою мистецтва – наприклад, коли говоримо про естетичну поведінку чи естетичний стиль життя [1, с. 77]. Особливість естетики сьогодення проявляється в тому, що вона стає “відкритою” для явищ, що лежать за межами традиційних культурних уявлень. Це ті явища, які отримали друге дихання або формувались разом зі становленням нової епохи. Одним із таких явищ стала молодіжна культура. Саме вона справила значний вплив на “інтелектуальний світ”, саме молодь намагається привести до влади “новий склад інтелектуалів”. Це той випадок в історії, коли соціальні, економічні, політичні, ціннісні негаразди дали поштовх для формування нових культурологічних, філософських, естетичних поглядів на феномен молодіжної культури.

Дефініція “естетичний смак” не є однаковою у різних джерелах, але спільним для них є те, що він є категорією естетичної свідомості, яка відображає емоційне ставлення людини до прекрасного та водночас її естетичний ідеал, естетичні почуття, і є об’єднуючою ланкою між соціальним світом, природою і людиною. З особливою повнотою це виявляється у сутності смаку, що, з одного боку, є інтеграцією суджень про естетичну цінність предмета, пізнання, а з іншого – є переживанням, емоцією, у якій реалізується суб’єктивний стан і індивідуальна неповторність особистості. Н. Волкова зазначає, що естетичний смак – це емоційно-оціночне ставлення людини до прекрасного [2, с. 124]. Авторка виділяє джерела формування естетичних смаків у молоді, до яких відносить художню літературу, музику, образотворче, театральне мистецтво, кіно, природу тощо. На думку Ж. Вартанової, Л. Когана, Є. Яковлєва естетичний смак – суттєвий компонент структури життєдіяльності людини [7, с. 388]. Н. Мойсеюк, яка вважає, що естетичний смак – здатність оцінювати витвори мис­тецтва, естетичні явища з позицій естетичних знань і ідеалів [6, с. 428].

Різні визначення естетичного смаку мало чим різняться одне від одного і в основі мають оцінну, раціональну і водночас чуттєву природу смаку.

Отже, у сучасних дослідженнях виділяють три рівні естетичних смаків: – професійно-мистецтвознавчий, притаманний фахівцям у галузі літератури і мистецтва, а також самим літераторам і митцям;

– другий рівень – смаки пересічних громадян із елементами загальної культури і достатньої освіти, які розуміють мистецтво на рівні глядачів; – до третього рівня належать різного роду побутові, стихійно сформовані та, як правило, не усвідомлені або, у кращому випадку, усвідомлені на духовно-практичному рівні, смаки людей, які не мають мистецтвознавчої освіти та соціокультурної підготовки.

У дослідженні цієї проблеми важливо розрізняти і враховувати філософські та спеціально-наукові аспекти вивчення естетичних смаків. У межах філософії смаки безпосередньо вивчаються естетикою, яка досліджує світоглядні та теоретико-методологічні засади естетичних смаків, їх природу, загальні закономірності їх функціонування та розвитку. Естетика як наука про чуттєве і раціональне пізнання світу, за Л. Виготським, має тісні взаємозв’язки з психологією. Велику увагу загальнофілософським проблемам смаків надає екзистенціалізм (“філософія існування”), оскільки представники цього напрямку надають першорядного значення ставлення людини до навколишнього світу та інших людей в т. ч. естетичному відношенню [1, с. 63].

У зв’язку з цим можна виділити два підходи до пояснення природи естетичного смаку: об’єктивно-нормативний, характерний для давніх цивілізацій, коли він розглядався як своєрідний закон становлення суспільних цінностей у духовному житті й матеріальній культурі та був її єдиним еталоном, і суб’єктивний або емоційно-раціональний, що став характерним для європейської культури нового часу.

З’ясування природи формування різновидів естетичного смаку під дією певних чинників, зокрема на основі літератури, мистецтва, живопису, графіки тощо, з урахуванням досягнень конкретної науки, є предметом дослідження такого напряму в естетиці, як густосологія (від лат. “gustos” – смак). Густосологія визначає комплексну, системну характеристику основних форм прекрасного в усіх сферах людського буття та їх відображення в естетичних смаках людини [3, c. 17].

Будь-який смак є складним психічним утворенням, що має комплексну природу, тому він “вписується” у загальну структуру особистості, її переконання, моральні погляди, вчинки тощо. Сформовані естетичні смаки впливають на всі сторони життя людини: вибір професії, життєвого шляху; рівень професійної майстерності та формування здібностей і т. ін. Поняття “смак” охоплює велику кількість процесів, які відображають як загальні, так і особливі якості та властивості об’єкта пізнання. Цим поняттям визначається смак до мистецтва, наукової роботи, навчання, художньо-мистецької діяльності, спорту, смак до читання тощо. Естетичний смак – це складне психічне утворення, яке характеризується стійким спрямуванням уваги, емоційною і розумовою активністю, мотивованою діяльністю тощо [3, с. 60]. Смак як суспільна норма оцінки прекрасного виражає здатність людини сприймати й оцінювати предмети і явища дійсності з точки зору їх естетичної і гуманістичної сутності, яка виступає, з одного боку, засобом регулювання її естетичної діяльності, а з іншого – засобом пізнання прекрасного.

У сучасному світі відбувається постійна зміна розуміння категорії естетичного смаку. Чим “відкритішою” стає естетика сьогодні, тим радикальніші зміни відбуваються у її структурі. Особливо це помітно у молодіжному середовищі, де досліджуваний феномен відіграє ключову роль у формуванні їх внутрішнього світу. Можна пригадати і кантівські антиномій про смак, де, з одного боку, судження про смак є настільки індивідуальними, що жодні доведення не можуть їх заперечити, тобто про смак не сперечаються, а з іншого – у ньому є дещо загальне, що дає змогу його обговорювати [5, с. 61]. Тобто суперечність між індивідуальним і суспільним смаком є взаємозалежною, так само як є взаємозалежні стосунки між батьками та їх дітьми.

Естетичний смак є однією з найважливіших характеристик особистісного становлення, що відображає ставлення кожної людини, а особливо молоді, в процесі її соціалізації. Адже через формування естетичного смаку відбувається відбір та формування власних естетичних цінностей. Для молодіжного середовища, де кожен прагне вирізнятись з-поміж інших, естетичний смак є чи не найактуальнішим. Адже молодій людині, якій властивий естетичний смак, властиве володіння певною завершеністю, не лише зовнішніми (індивідуальними) ознаками, а це, перш за все, говорить про формування її внутрішнього світу. Навіть якщо цей світ повний протесту, боротьби чи апатії. Саме таке поєднання внутрішнього та зовнішнього світів і вибудовує кістяк естетичного смаку молодої людини.

На етапі входження в середовище молодіжної культури, певною мірою відбувається нав’язування естетичного смаку молодій людині. А оскільки становлення особистості – процес тривалий, то значною мірою в процесі формування на особистість впливає комплекс цінностей, які закладені у структуру цього середовища, що і робить молодіжну культуру строкатою. Проте саме формування і вираження естетичного смаку стає інструментом творення унікальності, до якої постійно прагне молодь. І водночас є засобом її об’єктивації, суспільного самоутвердження, адже визнання для молодої людини – це стати “своїм” серед “чужих”.

Розвинений естетичний смак є тим орієнтиром, який стає у пригоді при зіткненні з різноманітною інформацією, навчає сприймати її, опановувати спілкування на засадах невербальних форм комунікації за допомогою технічних засобів, допомагає не розгубитися в морі інформації та сучасних інформаційних технологій.

Щодо молодіжної культури, про естетичний смак говорять лише з позиції зовнішніх форм прояву, розглядають його як здатність дотримуватись моди, і значною мірою це правомірно. Молодіжна культура побудована на використані досягнень “високого мистецтва” і це дуже попостмодерніському, адже вона (молодіжна культура) протиставляє себе традиційній культурі та свідомості, але при тому всьому використовує її ж засоби. Так, з одного боку, молодіжною культурою була сформульована настанова на не сприйняття соціальних змін, але з іншого – вона сама постійно стає детонаторам змін у різних сферах буття.

Отже, естетичний смак розкриває багатство естетичного відношення людини до світу, відображає її активне прагнення до гармонії, досконалості, краси, ідеалу. З усіх форм суспільної свідомості саме естетичний смак у своїх ціннісних орієнтаціях є найбільш вагомим, адже в період розгортання глобалізаційних та інформаційної революції естетичні пріоритети перемістилися на передній план дійсності.

**Рекомендовані навчальні посібники, підручники.**

1. Естетика : навчальний посібник / за ред. Л. Б. Мартиненко. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. – 137 с.
2. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с. // <http://shron1.chtyvo.org.ua/Levchuk_Larysa/Estetyka.pdf> .