

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА ЮРИДИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені ЯРОСЛАВА МУДРОГО**

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

За редакцією
Л. В. Анучиної та О. В. Уманець

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Харків
«Право»
2010

УДК 111.852
ББК 87.8я73
Е 86

Рецензенти:

О. В. Рябініна, доктор філософських наук, професор Університету цивільного захисту України;

М. В. Дяченко, доктор філософських наук, професор Харківської державної академії культури;

О. Г. Рощенко, доктор мистецтвознавства, професор Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Колектив авторів:

Л. В. Анучина, кандидат філософських наук, професор — розд. 1 (у співавт. з О. В. Уманець), 4, 5, 9;

О. К. Бурова, доктор філософських наук, професор — розд. 6, § 1, 2, 3, 4 розд. 8;

О. В. Уманець, кандидат мистецтвознавства, доцент — передмова, розд. 1 (у співавт. з Л. В. Анучиною), 3, 7, § 5 розд. 8, додаток до розд. 8;

О. В. Шило, доктор мистецтвознавства, професор — розд. 2

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист № 1/11-7922 від 17 серпня 2010 р.)*

*Рекомендовано до друку вченою радою Національної юридичної академії
України імені Ярослава Мудрого (протокол № 10 від 20 червня 2008 р.)*

Естетика : навч. посіб. / Л. В. Анучина, О. К. Бурова, О. В. Уманець,
Е 86 О. В. Шило ; за ред. Л. В. Анучиною та О. В. Уманець. — Х. : Право,
2010. — 232 с.

ISBN 978-966-458-196-4

У навчальному посібнику на ґрунті останніх досягнень сучасного гуманітарного знання та широкого фактологічного матеріалу розкривається історичний шлях естетики, сутність її категоріально-понятійного апарату. Детально висвітлюються сутність мистецтва як соціального явища, його структура та особливості історичного буття, зокрема у контексті української культури зламу ХХ–ХХІ ст., а також сенс і структура естетичної культури особистості.

Розраховано на студентів неспеціалізованих вищих навчальних закладів і широкое коло зацікавлених читачів.

УДК 111.852
ББК 87.8я73

© Анучина Л. В., Бурова О. К.,
Уманець О. В., Шило О. В., 2010
© «Право», 2010

ISBN 978-966-458-196-4

— Передмова

Реалії буття людства на початку нового тисячоліття багато в чому обумовлені ситуацією глобальної переоцінки духовних цінностей. Це багаторазово актуалізує питання щодо сутності та значущості накопиченого людством емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного та художнього досвіду. Безумовною є важливість осягнення сучасним вітчизняним гуманітарним знанням сенсу ціннісних орієнтацій новітніх мистецьких пошуків. Їх плюралістичність і неоднозначність обумовлює необхідність повернення до фундаментальних основ естетичного знання, визначення сутності та особливостей художнього відтворення одвічних людських духовних цінностей. Саме вони становлять «духовну вісь» особистості, індивідуально пізнані та інтерпретовані, вони є і показником «вписаності» особистості в соціум, у накопичений людством духовний досвід.

Надзвичайну значущість духовно-ціннісні орієнтації мають для представників юридичної професії, первинно покликаної формувати гармонійні, досконалі відносини громадянина і суспільства. Тому в навчальному посібнику розкриваються не тільки сутність та особливості естетичного знання, шляхи його формування, специфіка категоріально-понятійного апарату, особливості художнього бачення й відтворення світу в контексті різних історично-культурних епох, зокрема в культурі незалежної України. Увагу приділено також висвітленню сутності та особливостей формування естетичної культури особистості, обґрунтовано її важливість для майбутнього фахівця.

Навчальний посібник розраховано на читача, який має знання з філософії, теорії та історії вітчизняної та світової культури. В основі навчального посібника — навчальна програма з естетики для студентів неспеціалізованих навчальних закладів та багаторічний досвід викладання естетики в Національній юридичній академії України

імені Ярослава Мудрого та Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна, а також філософії архітектури та історії образотворчого мистецтва в Харківському державному технічному університеті будівництва та архітектури, історії музики в Харківській державній академії культури.

Автори навчального посібника висловлюють подяку В. О. Лозовому — доктору філософських наук, професору, завідувачу кафедри культурології Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого; О. В. Сердюку — кандидату мистецтвознавства, доценту кафедри культурології Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого; старшим лаборантам А. І. Понеділку, О. С. Тітомир за підтримку та допомогу в підготовці видання.

Розділ 1

Естетика як наука

§ 1. Сутність і предмет естетики

Естетичне осягнення світу людством бере свій початок із найдавніших часів. Ще з доби Давнього світу людина намагалася осмислити сутність і значущість для індивіда зокрема та людства в цілому краси, гармонії, довершеного — того, що мало *емоційно-почуттєву, духовну* природу та поставало як безперечні цінності. Складний та неоднозначний шлях цього осмислення був детермінований тим, що ці емоційно-почуттєві опори людства були універсальними, виявлялися в усіх сферах життєдіяльності та мали безліч втілень у природі, соціальному бутті, мистецтві. З цих причин естетичні погляди доби Античності розроблялися в контексті філософської думки, Середньовіччя розвивало естетичне розуміння світу в контексті теології. Доба Відродження пов'язала естетичний модус пізнання світу з художньою практикою, основою естетичних поглядів XVII–XVIII ст. певним чином стали художня критика та публіцистика.

Уперше термін «естетика» (від грец. *aisthētikos* — почуттєвий, чуттєво сприйманий) був використаний Олександром Готлібом Баумгартеном у 1735 р. у дисертації «Філософські роздуми про деякі питання стосовно поетичного твору». У 1750 р. О. Г. Баумгартен опублікував 1-й том монографії «Естетика, призначена для лекцій», в якому він наділив естетику як науку філософського циклу самостійним статусом. Німецький просвітител розподілив пізнання світу людством на два так звані горизонти. Логічний горизонт, або логіка, на думку науковця, був вищою інтелектуальною формою пізнання, спирався на судження розуму та мав своїм результатом істину. Естетичний горизонт спирався на *емоційне, почуттєве ставлення до світу*, на судження смаку й вів людину до пізнання прекрасного. Загалом нову дисципліну науковець визначав як *науку про досконале у світі явищ, досконалість чуттєвого пізнання та вдосконалення смаку*.

Набуття самостійного наукового статусу естетикою та закріплення в ній значущості почуттєвого виміру осягнення світу не випадково припало на XVIII ст. Доба Просвітництва — «доба розуму» — була позначена самостійністю філософського знання, відокремленням його

від релігії, активним розвитком природничих наук, накопиченням раціонального та експериментального знання. Але складання розумової, раціональної наукової картини світу в той же час довело, що в осягненні дійсності є наявним інший «вектор» — емоційно-почуттєвий, який має не меншу важливість для людини й людства. Самий дух раціоналізму, потяг до наукового обґрунтування й впорядкування людських знань не залишив поза увагою досвід, накопичений людством у сфері емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного, художнього осягнення та опанування світу.

Утім не лише масштабність накопичених людством поглядів щодо *сутності краси, прекрасного, гармонії, міри, мистецтва* тощо спонукали до формування відповідного наукового знання, а й особлива значущість у них індивідуального начала. Доба Просвітництва, яка мала на меті виховання та вдосконалення «суспільної», освіченої, емоційно-чуттєво «ошляхетненої» людини, прилученої до соціальних цінностей, таким чином, *акцентувала необхідність дослідження емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного світу людини* заради її єднання із соціумом у цілому та величезну роль мистецтва у цьому процесі єднання. У масштабному світі духовних цінностей О. Г. Баумгартен у системі добро — істина — краса виокремив естетичні цінності, довів їх самостійність, а також необхідність виявлення їх сутності й значущості. Попри всю важливість поглядів фундатора естетики його бачення нової науки обмежувалося двома явищами: *красою* — як досконалістю почуттєвого пізнання та *мистецтвом* — як вершинним вираженням краси.

Уся історія естетики демонструє невпинне прагнення виокремити почуттєвий бік суспільної практики людства, осягнути сутність й специфіку почуттєвого опанування дійсності та художньої діяльності.

У системі сучасного гуманітарного знання естетика постає як вельми *специфічна* дисципліна. Перш за все необхідно відзначити *полісемантичність* слова «естетика», яке досить часто використовується не лише щодо визначення однієї зі сфер наукового пізнання світу, а й для характеристики різноманітних площин буття й діяльності людини — поведінки, спорту, побуту, праці. Говорять також про естетику конкретного виду мистецтва — естетика музики чи творчого світу митця, естетика О. Довженка або естетика Л. Костенко.

По-друге, навіть побіжний погляд на історію та сьогодення цієї науки демонструє *масштабну палітру визначень її сутності, предмета, проблемного поля й структури*. Звернемося лише до деяких з них:

«Естетика — наука про найбільш загальні закономірності естетичного, у тому числі художнього опанування людиною дійсності»*;

«Естетика як наука — це система законів, категорій, загальних понять, яка у світлі певної суспільної практики відображає сутнісні естетичні якості реальності й процесу її освоєння за законами краси, особливості соціального буття та функціонування мистецтва, сприйняття й розуміння продуктів художньої діяльності»**;

«Естетика — це філософська наука про найбільш загальні принципи та засади чуттєво-духовної взаємодії людини з навколишнім світом, які забезпечують гармонійність цієї взаємодії та можливість закріплення світовідчуття в художніх моделях та уявленнях про довершене»***;

«Естетика — наука про становлення чуттєвої культури людини»****;

«Естетика — це наука про гармонію людини з Універсумом»*****;

Естетика — цілісна система ідей, яка теоретично осягає ціннісну свідомість людини, її творчу діяльність*****.

Цей перелік, безумовно, можна продовжити, оскільки будь-яка «жива», затребувана людством наука завжди скерована на вдосконалення та розширення досвіду. Повною мірою це стосується естетики ще й тому, що їй притаманна така специфічна риса, як *відкритість*. Кожний етап історичного буття висуває перед людством необхідність осягнення нових явищ суспільної практики, у тому числі й художніх.

Естетичне знання орієнтоване на виявлення та фіксацію найбільш суттєвих, загальних, об'єднуючих начал у всьому розмаїтті індивідуальних естетичних бачень світу, що дозволяє аналізувати сутність і реконструювати історію емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осмислення світу людством.

Не претендуючи на істинність в останній інстанції, підсумуємо загальні моменти в раніше наведених визначеннях естетики. ***Естетика — наука про найбільш загальні закономірності емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу людиною та бут-***

* Естетика [Текст] : учеб. пособие для вузов / науч. ред. А. А. Радугин. — М. : Центр, 1998. — С. 16.

** Боров, Ю. Б. Эстетика [Текст] / Ю. Б. Боров. — М. : Политиздат, 1988. — С. 17.

*** Карнажицкая, Т. В. Эстетика [Текст] : учеб. пособие / Т. В. Карнажицкая ; под науч. ред. Н. А. Королькова. — Минск : ОДО «Равноденствие», 2004. — С. 21.

**** Эстетика [Текст] : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. — К. : Вища шк., 2000. — С. 7.

***** Бычков, В. В. Эстетика [Текст] : учебник / В. В. Бычков. — М. : Гардарики, 2004. — С. 7.

***** Див.: Каган, М. Эстетика как философская наука [Текст] / М. Каган. — СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. — С. 49.

тя мистецтва як вищої форми емоційно-почуттєвого, творчого опанування світу.

Історія естетики демонструє, наскільки складним був процес самовизначення цієї науки, осягнення її предмета та проблемного кола. Довгий час розвиваючись у контексті філософського знання, естетичні погляди були переважно орієнтовані на осмислення сутності й значення мистецтва та краси як надмети мистецтва. Унаслідок цього протягом століть естетика поставала в двох іпостасях — як наука про прекрасне та як філософія мистецтва. Досить поширеним є і визначення предмета естетики як багатства естетичних властивостей світу. Таке звужене й тавтологічне розуміння предмета естетики зберігається інколи й до сьогодні. Але зрозуміло, що сфера емоційно-почуттєвого осягнення дійсності, духовно-ціннісний модус людської практики містить у собі не тільки прекрасне, а мистецтво сьогодення нерідко нівелює межі між прекрасним і нищим і далеко не завжди є втіленням краси та ідеалу. Надзвичайне багатство, розмаїтість, складність і неоднозначність сучасного буття людства та відтворення його в художніх формах детермінують таке ж розмаїття естетичного його осягнення.

Це дозволяє визначити **об'єкт естетики як весь світ природи та людської практики, а предмет — як емоційно-почуттєве пізнання всього багатства світу людського буття та мистецтво як художнє втілення цього пізнання.** Звичайно, почуттєве опанування світу невід'ємне від ціннісного ставлення, в якому чільне місце посідають поняття «прекрасне» та «ідеал». Ці одвічні, універсальні цінності виступають тим лакмусовим папером, який дозволяє досягнути естетичну сутність і цінність явищ природи, соціального життя, мистецтва тощо. Тому прекрасне та ідеал, попри нюанси історично-культурної інтерпретації та особистісного усвідомлення, є наріжним каменем естетичного знання.

§ 2. Структура естетичного знання

Специфічні риси естетики обумовлюють масштабність її проблемного поля та своєрідність структури. Проблема структуризації даної наукової дисципліни постала вже за часів О. Г. Баумгартена, який вирізняв теоретичний шар естетики, пов'язаний із розробкою теорії прекрасного, та практичний, який він ототожнював з поетикою та риторикою. Структура естетики, на думку її фундатора, містила в собі

три масштабних розділи: дослідження краси в речах і в мисленні, дослідження основних законів мистецтва та дослідження знаків у цілому й у мистецтві зокрема.

У найбільш загальних рисах сучасне естетичне знання є розгалуженою системою, яка складається з двох масштабних частин.

Перш за все структурним блоком естетики є ***сфера дослідження сутності, специфіки та загальних закономірностей емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення й опанування дійсності***. У цій площині естетики можна виокремити такі складові частини.

1. *Історія естетичної думки*, яка висвітлює шляхи накопичення й осмислення емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного досвіду людства як у цілому, так і в контексті певної історично-культурної доби та національної культури зокрема.

2. *Теорія естетичної свідомості*, що зосереджує увагу на визначенні сутності та особливостей естетико-пізнавальних процесів, на дослідженні природи і характеру естетичних почуттів, смаку й ідеалу тощо. Цей розділ естетики орієнтований також на виявлення особливостей історичних форм і типів естетичної свідомості.

3. *Теорія естетичної діяльності*, спрямована на висвітлення сутності та розмаїття естетично-діяльнісних процесів, сфери опанування світу людиною за законами краси.

4. *Теорія естетичної цінності*, орієнтована на визначення сутності й історично-культурних особливостей емоційно-почуттєвих, духовно-ціннісних моделей осягнення світу, закарбованих у таких категоріях естетики, як гармонія, міра, прекрасне, потворне, піднесене, нище, трагічне та комічне.

5. *Теорія естетичної культури*, яка досліджує сутність і специфіку процесу створення, утвердження та реалізації емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного потенціалу людини та людства.

6. *Теорія естетичного виховання*, яка висвітлює сутність, специфічні риси, засоби та мету естетичного виховання.

Другим структурним блоком естетики є ***дослідження мистецтва — як сфери художньо-образного моделювання дійсності та концентрації естетичного, творчого осягнення світу***. Виникає питання — чим же відрізняється в даному випадку естетика від власне мистецтвознавства, яке також орієнтоване на дослідження цього феномену людського духу? Мистецтвознавство досліджує конкретні художні явища, конкретні види та жанри мистецтва в теоретичному й історичному ракурсах бачення, зосереджуючи увагу на окремому.

Естетика ж дає можливість пізнання загального — закономірностей художнього опанування світу, світу мистецтва в цілому.

У цьому блоці також виокремлюють декілька розділів естетичного знання.

1. *Загальна теорія мистецтва*, яка розкриває:

- природу мистецтва, його особливості як специфічної форми пізнання світу, а також функціональну своєрідність мистецтва;
- проблематику природи та особливостей художнього мислення, його форми — художнього образу;
- особливості процесу художньої творчості та його результату — художнього твору;
- особливості інтерпретування художніх текстів;
- особливості художньої комунікації.

2. *Історична типологія мистецтва*. У межах цього розділу естетичне знання спрямоване на дослідження питань щодо походження мистецтва й особливостей історичного процесу художнього опанування дійсності, висвітлення особливостей художньої картини світу в контексті певної історично-культурної доби.

3. *Морфологія мистецтва*, яка орієнтована на виявлення сутності й особливостей внутрішньої структури мистецтва — його видової, родової та жанрової диференціації.

4. *Теорія художньої критики*, спрямована на визначення завдань, методології та мети аналізу мистецтва.

Системність естетики детермінована не тільки наявністю в ній вищезазначених блоків і розділів, а й «вписаністю» в цілісну систему сучасного гуманітарного знання, тісними зв'язками з іншими науками.

■ § 3. Функції естетики та її місце в системі гуманітарних наук

Як і будь-яка наука, естетика виконує в суспільстві певні функції. Вони, звичайно, збігаються з головними функціями, що притаманні всім філософсько-суспільним, гуманітарним наукам. До цих функцій відносять перш за все функцію *виховну*, яка пов'язана з формуванням наукового мислення людини, прагненням наукового пізнання світу, з розвитком її наукової культури. Реалізація виховної функції естетики забезпечує виконання більш конкретних функцій: *світоглядної*,

пізнавальної, інформативної, нормативної, комунікативної. Вони виконуються тільки в комплексі, тому їх виокремлення умовне, відносне і потрібне тільки для того, щоб конкретизувати можливості науки та багатогранність її ролі в суспільстві.

Разом з іншими науками важливим для естетики є й виконання *описової функції, функції розробки та накопичення естетичних знань і ціннісно-орієнтуючої функції*. Завдяки реалізації цих функцій естетика:

- визначає естетичні начала в природі, суспільстві, людині;
- створює систему естетичного знання;
- розкриває сутність естетичних ідеалів, прагне перетворення їх у норми і стандарти.

Водночас естетика виконує і *власні*, лише їй притаманні функції. Однією з них є *функція методологічна*. Її естетика виконує відносно дизайну, естетики побуту, естетики поведінки тощо та мистецтвознавства. Виступаючи їх світоглядним фундаментом, вона втілює в процесі свого розвитку філософський світогляд, визначається типами філософських спрямувань.

До *специфічних функцій* естетики відносять і таку, як *залучення до мистецтва*. Дійсно, вивчення естетикою мистецтва неможливе без звернення до мистецьких творів, тому розробка та засвоєння естетичних знань передбачає спілкування з тими творами, які представляють різні види мистецтва. На підставі цього естетика опосередковано виконує і таку функцію, яка не притаманна жодній науці, — *удосконалення емоційно-почуттєвого світу людини*.

Таким чином, естетика, яка посідає своє місце у системі філософсько-суспільних гуманітарних наук, виконує власні функції в суспільстві.

Сформована в лоні *філософії*, естетика після утвердження її як самостійної науки не втратила своїх зв'язків із нею. Філософія виступає для цієї науки тим методологічним фундаментом, без якого неможлива розробка методів, шляхів складання та накопичення наукового і практично-ефективного знання. *Філософська методологія* забезпечує спрямованість естетики на пошуки внутрішніх механізмів, логіки руху та організації отримання знання. Методи філософії мають універсальний характер, завдяки чому естетика бере на озброєння ці методи, використовує їх для дослідження власного предмета. Відмова від філософських методологічних принципів дослідження може призвести до однобічності в аналізі проблем естетики, до неможливості високого рівня узагальнення в процесі вивчення її предмета.

У сучасних наукових розвідках у галузі естетики одне з найважливіших місць посідає методологічна проблематика, яка передбачає аналіз логічного апарату, типів і способів побудови теорії, взаємодії емпіричного та теоретичного рівнів пізнання тощо. Розробка питань філософської проблематики має філософський характер, тому фундаментальні гіпотези, нові теорії, принципові висновки науки естетики можуть з'являтися тільки завдяки зверненню до філософії.

Дослідження закономірностей, загальних для явищ природи, розвитку суспільства і людського пізнання, що здійснюється філософією, дає можливість наукам, які народилися завдяки їй, у тому числі й естетиці, використовувати її методи пізнання, категоріальний апарат, відкриті нею закони.

Існування естетики як самостійної науки не виключає її зв'язків з іншими науками, які виникли завдяки накопиченню знань, диференціації знання. Особливо тісний зв'язок вона має з *науками філософського походження*, а також з усіма *суспільно-гуманітарними науками*. Вона не розчинена в жодній науці, співіснує разом з ними на рівних правах. Ці науки використовують досягнення естетики, ту систему знань, яка нею сформована, та водночас передають їй результати власних розробок, якими вона користується в процесі дослідження свого предмета. Про зв'язки між філософськими, суспільно-гуманітарними науками та естетикою свідчить і те, що вони використовують категоріально-понятійний апарат, який розробляється кожною з них у процесі дослідження своїх проблем.

Серед тих наук, з якими найбільш активно співпрацює естетика, можна назвати *етику, педагогіку, логіку, соціологію, психологію, семіотику, мистецтвознавство* і т. д. Найтісніший зв'язок естетика має з *етикою*. Це обумовлено перш за все тим, що довгий час її предметом визнавали прекрасне, а воно в людському житті, у суспільстві, у природі завжди ототожнюється з добром, справедливістю, гідністю тощо, з мораллю — предметом етики. Більш того, і естетика, і етика досліджують ціннісне ставлення людини до навколишнього світу. Вони з різних боків розглядають процес формування людського в людині, тому їх розробки є важливими для кожної з них, що обумовлює можливість, необхідність і доцільність «спілкування» їх категоріально-понятійних апаратів. Моральні відносини, моральні якості людей перебували у центрі уваги митців усіх часів і народів, і це також є основою нерозривного взаємозв'язку цих наук.

Проблемне поле естетики містить у собі питання естетичного виховання, що обумовлює її співпрацю з *педагогікою*. Педагогіка зосереджує увагу на визначенні сутності виховання, його форм і методів, а в естетиці результати дослідження цих проблем використовуються в процесі вивчення особливостей та шляхів здійснення естетичного виховання. Крім того, естетика використовує у власних цілях той категоріально-понятійний апарат, що розробляється педагогікою.

Важливе значення для естетики також має зв'язок із *психологією*, розробленими нею категоріями та поняттями. Знання механізмів утворення різних психічних реакцій на цінності навколишнього світу, процесів формування емоцій, почуттів, переживань, смаків тощо виступає фундаментом аналізу естетичних почуттів, переживань, смаків, ідеалів і т. ін. Психологія передає ці знання естетиці, стимулюючи їх використання для дослідження специфічних питань цієї науки.

Неможливо не помітити й органічного зв'язку естетики із *соціологією*, завдяки розробкам якої стають можливими поглиблений аналіз естетичних орієнтацій та цінностей у різних соціально-економічних умовах, дослідження проблем формування естетичної свідомості, здійснення естетичної діяльності та ін. Розвитку естетики в цих напрямках сприяє її зв'язок з *історією* — наукою, за допомогою якої можна виявити особливості естетичних пошуків різних епох, скласти характеристики їх естетичних ознак.

З огляду на те, що в естетиці особлива увага приділяється дослідженню мистецтва, зокрема його сутності та закономірностей еволюції, вона не може не мати зв'язків із *мистецтвознавчими науками*, які зосереджені на вивченні окремих видів мистецтва. Мистецтвознавчі науки спираються на результати філософсько-теоретичного аналізу мистецтва в цілому, які накопичуються в процесі розробки естетикою загальної теорії мистецтва. У свою чергу, мистецтвознавство, аналізуючи конкретний вид мистецтва з позицій його історії, теорії та художньої критики, озброює естетику конкретним матеріалом, який узагальнюється, абстрагується і використовується для визначення загальних закономірностей розвитку художньої творчості.

Естетику не можна уявити без зв'язку з такою наукою, як *культурологія*, система знань якої дозволяє пізнати, як формуються та трансформуються естетичні та, зокрема, художні цінності в різних типах культур, в умовах різних культурних парадигм.

Звичайно, кожна філософська, соціальна, гуманітарна наука заглиблюється у власний предмет дослідження, але при цьому вона надає

всім іншим наукам цього напрямку матеріал, що використовується для більш глибокого його аналізу. Тому естетика не тільки запозичує досягнення інших наук, а й надає їм власні знання, які потрібні для їхнього подальшого розвитку.

Питання для самоконтролю

1. Час та причини становлення естетики як самостійної науки.
2. Об'єкт і предмет естетики.
3. Специфіка естетики як однієї з гуманітарних наук.
4. Структура естетики.
5. Основні функції естетики.

Розділ 2

Історія світової естетичної думки

§ 1. Естетичні уявлення в системі філософського знання часів Античності

Естетичні погляди в контексті культури Давньої Греції та Давнього Риму походили від міфологічних уявлень, яким був притаманний *космологізм*. Космос, із погляду античних мислителів, характеризується гармонійністю, домірністю, структурною та ритмічною оформленістю, величчю та вважається втіленням найвищої краси. Усе інше є носієм краси настільки, наскільки воно наближається до цієї абсолютної гармонії, а створена людиною річ розглядається як імітація Космосу. Подібні уявлення про чуттєво-матеріальну організацію Космосу були властиві ранньому періоду розвитку античної думки.

Антична естетична думка досягла найвищого розквіту в період VII ст. до н. е. — III ст. н. е., коли на зміну такому уявленню натурфілософів про Космос приходить інтерес до самої людини, яка пізнає. Античні мислителі сформулювали найголовніші питання, які стануть пізніше проблемним полем естетики: *відношення естетичної свідомості до дійсності, природа мистецтва, сутність творчого процесу, місце мистецтва в житті суспільства*, розробили *теорію естетичного виховання*. Великою є заслуга античних мислителів щодо досягнення прекрасного, міри, гармонії, трагічного, комічного, іронії та ін.

У ранній грецькій літературі — у Гомера в «Іліаді» та «Одіссеї» — раціональні думки про мистецтво сполучаються з міфологічними уявленнями. Поєднання міфологічного і раціонального зустрічається й у Гесіода, автора поем «Праці і дні» та «Теогонія». Краса і добро у нього мисляться як вихідні від богів. Художню творчість він також вважає актом божественним.

ґрунт для естетичних теорій античної філософії підготували мілетські матеріалісти (кінець VII — VI ст. до н. е.) — Фалес, Анаксимандр і Анаксимен.

Найбільш ранньою школою грецької філософії, що стала на шлях розробки естетичних понять, була *піфагорійська школа*, заснована Піфагором у VI ст. до н. е. в місті Кротоне (Південна Італія). Згідно з поглядами піфагорійців, *сутність речей складає число*, і тому пізнання світу зводиться ними до вчення про числа, з яким пов'язана концепція про протилежності. Усе існуюче — низка протилежностей, які породжують гармонію. Піфагор першим звернув увагу на порядок і гармонію, що царюють у Космосі. Піфагорійці вважали, що гармонія чисел є об'єктивною закономірністю, яка виявляється в усіх явищах життя. Вони розуміли гармонію як «згоду незгодних», тобто акцентували увагу на примиренні протилежностей, порушили питання про об'єктивні основи прекрасного.

Детально поняття гармонії ця школа (перш за все сам Піфагор) досліджувала на прикладі музики. У працях піфагорійців про музику вперше зустрічається думка про те, що якісна своєрідність музичного тону залежить від довжини струни, що звучить. На цій основі піфагорійці розвили вчення про математичні основи музичних інтервалів.

Діалектичні припущення піфагорійців набули розвитку в поглядах Геракліта Ефеського (бл. 520–460 рр. до н. е.). Розвиваючи матеріалістичні вчення мілетських філософів, за першооснову всього існуючого він бере «вічно живий вогонь». За Гераклітом, у світі царює сувора закономірність і в той же час у ньому немає нічого постійного — усе тече і змінюється. На відміну від піфагорійців, він робить акцент не на примиренні протилежностей, а на їхній боротьбі. Геракліт вважав, що *прекрасне має об'єктивну основу*. Конкретизуючи поняття краси, Геракліт говорить про *гармонію як єдність протилежностей*. Гармонія для нього, як і краса, виникає через боротьбу. Гармонія, що є основою краси, на думку філософа, має *універсальний характер*: вона є основою Космосу та людських стосунків, вона присутня у витворах мистецтва. Геракліт трактує міру як одну з найважливіших естетичних категорій, що, як і гармонія, має загальний характер.

Центром уваги давньогрецького філософа Сократа (470–399 рр. до н. е.) була людина, яка цікавила філософа з точки зору її практичної діяльності, поведінки, моральності. Відповідно до поглядів Сократа, будь-яка людська діяльність має певну мету — абсолютне благо. Естетична діяльність також є доцільною, тому її результати повинні оцінюватися з огляду на відповідність до певної мети. За Сократом, прекрасне не існує як абсолютна якість предметів і явищ, а розкривається лише в їх співвідношеннях і у своїй сутності збігається з доцільним. Сократ

підкреслює *органічний зв'язок етичного і естетичного, морального і прекрасного*. Ідеалом для нього є прекрасна духом і тілом людина.

Мистецтво, особливо скульптура, за Сократом, зображує не тільки тіло людини, але і її душу. У цій думці Сократа викладена його концепція духовної краси. Вона відрізняється від піфагорійської концепції краси, що мала винятково формальний характер. Там красу вбачали в пропорції, тут — ще й у вираженні душі. *Сократ поєднав прекрасне з людським більш тісно, ніж це можна було спостерігати у піфагорійців, які бачили красу скоріше в Космосі, ніж у людях.*

У пізніших естетичних системах, особливо в класичний період Античності, обидва мотиви — краса форми і краса душі — знаходили сильне і живе вираження, що дістало назву *калокагатії* — *єдності добра, краси і блага, прекрасної форми і внутрішньої досконалості*.

Потужний крок у розвитку естетичних ідей Античності зробив великий давньогрецький філософ Платон (427–347 рр. до н. е.). На його думку, чуттєві речі мінливі. Вони виникають і зникають, і вже внаслідок цього не втілюють у собі сутності буття. Справжнє буття властиве лише особливого роду духовним сутностям — «видам» або «ідеям». «Ідеї» Платона — це загальні поняття, що характеризують собою самостійні сутності, верховною ідеєю є ідея блага.

Питання естетики порушуються в багатьох творах Платона — «Гиппій Більший», «Держава», «Федон», «Софіст», «Бенкет», «Закони» та ін. Прекрасна ідея, яка перебуває поза часом і простором та не змінюється, протиставляється Платоном чуттєвому світу. *Оскільки краса має позачуттєвий характер, то вона досягається, за Платоном, не почуттями, а розумом*. Ця ідеологія стала у Платона базою для аналізу мистецтва.

Відомо, що попередники Платона — Геракліт і Сократ — розглядали мистецтво як відтворення дійсності через імітацію. Платон також говорить про імітацію чуттєвих речей, які самі, проте, є відбитками ідей. Художник, що відтворює речі, відповідно до поглядів Платона, не піднімається до розуміння істинно існуючого і прекрасного. Створюючи витвір мистецтва, він лише копіює чуттєві речі, а вони, у свою чергу, є лише копіями ідей. Тим самим витвори художника — тільки копії з копій, імітації імітацій, тіні тіней. Як повторний відбиток, як відбиток відбитого, мистецтво, на думку Платона, позбавлене пізнавальної цінності.

Аналогічно Платон розглядає і творчий процес. Він різко протиставляє художнє натхнення пізнавальному акту. Натхнення художника

іраціональне, протирозумне. Характеризуючи творчий процес, Платон користується такими поняттями, як «натхнення» і «божественна сила». Поет творить «не від мистецтва і знання, а від божественного визначення й одержимості».

Платон таким чином *розвиває містичну теорію поетичної творчості*. Згідно з цією теорією, художник творить у стані натхнення і несамовитості. Платон не обмежується загальним розглядом категорії прекрасного, природи мистецтва і сутності художньої творчості. Його цікавить і соціальний аспект мистецтва. У діалозі «Держава» Платон стверджує, що мистецтву взагалі немає місця в ідеальній державі. Проте він припускає можливість створення і виконання гімнів богам, оскільки вони збуджують мужні та громадянські почуття.

Одним із найбільш глибоких критиків платонізму був Арістотель (384–322 рр. до н. е.). Він детально проаналізував платонівську теорію ідей і дійшов висновку про її неспроможність. Питання естетики обговорюються Арістотелем у таких творах, як «Риторика», «Політика», і особливо в «Мистецтві поезії», названому коротко «Поетикою». Останній твір зберігся у неповному і недостатньо обробленому вигляді. «Поетика» Арістотеля була узагальненням художньої практики свого часу і зводом правил творчості та носила певною мірою нормативний характер. На противагу Платону, що переважно схиляється до умоглядного трактування естетичних категорій, Арістотель виходить завжди з практики мистецтва.

Арістотель, як і його попередники, у центр своїх естетичних міркувань ставив *проблему прекрасного. Основними проявами прекрасного, на думку Арістотеля, є злагодженість, домірність і певність*. Завдання мистецтва Арістотель бачив в імітації (грец. «мімесис»). У «Поетиці» філософ говорить про три різновиди мімесису: у засобі, предметі і способі. Усі види мистецтва, за Арістотелем, різняться за засобами імітації: звук — засіб для музики і співу; фарби і форми — для живопису і скульптури; ритмічні рухи — для танців; слова і метри — для поезії.

Названі види мистецтва Арістотель поділяє також на мистецтва руху (поезія, музика, танок) і мистецтва спокою (живопис і скульптура). Особливо докладно філософ зупиняється на розподілі словесного мистецтва на роди і види на основі розрізнення особливостей об'єктів і форм імітації, описує своєрідність епосу, лірики і драми. Драма поділяється на комедію і трагедію. Трагедія, за Арістотелем, збуджує співчуття і страх, очищає ці пристрасті. Арістотель називає катарсис (грец. «катарсис» — очищення) метою трагедії.

Значний інтерес мають міркування Арістотеля з приводу творчого процесу. В Арістотеля він втрачає таємничий, містичний характер. Процес створення художніх творів, а також їхнє сприйняття є, на погляд Арістотеля, інтелектуальними актами, філософ підкреслює зв'язок творчого процесу з пізнавальною діяльністю людини.

У творчості Арістотеля давньогрецька естетична думка досягла свого найвищого розвитку.

У післякласичний (елліністичний) період Космос як основний об'єкт античної думки трактується вже у контексті суб'єктивних людських переживань. *Міра, ритм, гармонія та інші поняття з абстрактно-загальних схем космічного буття все більше перетворюються в засоби самовивчення внутрішнього змісту людини.* Цим займалися різноманітні філософські школи пізньої Античності — стоїки, епікурейці, скептики та ін.

§ 2. Естетична складова у європейській філософії доби Середньовіччя

Традиції античної естетики після розпаду античного світу були підхоплені мислителями Візантії (IV–XV ст.).

Християнство сформувало нові духовні ідеали, які знайшли відображення у видатному пам'ятнику філософської думки раннього Середньовіччя — *«Ареопагітиках»*, представленому на Константинопольському соборі 532 р. як нібито твори св. Діонісія, напівміфічного діяча раннього християнства, сподвижника апостола Павла, якого частіше називають Псевдо-Діонісієм Ареопагітом. Ці твори мали значний вплив на всю середньовічну філософію.

Концепція прекрасного, що розвивається в «Ареопагітиках», містить у собі ідею про еманацию краси, вчення про світло та вчення про любов, запозичені з античної естетики. У цьому творі було досягнуте поєднання онтології, гносеології й естетики; естетика постає як вчення про божественну красу і розуміння Бога.

На перший план висувається *проблема образу*, який розумівся пізноантичною естетикою як носій особливого, недискурсивного знання. При цьому найбільша увага приділялась його функції імітації, вираження і позначення об'єкта.

Першим із християнських мислителів Климент Олександрійський (? — до 215) визначив вчення про образ як головний структурний

принцип своєї світоглядної системи, що забезпечує її цілісність. Бог — вихідний пункт образної ієрархії, першообраз для наступних відображень. Його першою репрезентацією, максимально ізоморфною, подібною йому практично в усьому, є Логос — образ, що чуттєво ще не сприймається. У свою чергу, його образом виступає розум або душа людини. Сама людина стає тільки третьою репрезентацією Бога — матеріалізованим, візуально і тактильно відчутним образом, який слабо відбиває першообраз. І зовсім віддалений від істини четвертий щабель образів — витвори образотворчого мистецтва, зокрема статуї, зображення людей.

У період *іконоборства* (726–843) проблема образу обговорювалась як найважливіша проблема духовної культури. Іконоборці спиралися в основному на біблійні ідеї про те, що Бог є дух, і на вказівку «не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі і що на землі насподі, і що у водах нижче землі» (Втор. 5, 8). Іконоборці відхиляли насамперед антропоморфні зображення Христа. Одним із прихильників ікон був відомий візантійський богослов, філософ, поет Іоанн Дамаскін (675–753). У «Трьох захисних словах проти заперечуючих святі ікони» він довів: *ікона як образ є відтворенням божественного архетипу*. Коли люди вклоняються іконі, честь, яка віддається образу, переходить до першообразу.

Західна гілка християнства вирішувала те ж завдання засвоєння античної спадщини. Першість належала Августину (Аврелію Августину Блаженному) (354–430), який у автобіографічній «Сповіді» розповідав не тільки про свої філософсько-релігійні, але і про естетичні шукання.

Августин *розрізняє прекрасне і відповідне*. У його розумінні прекрасне цінне саме по собі, у відповідному ж присутні моменти доцільності. Прекрасне, на думку Августина, є належним саме по собі, відповідне — лише стосовно до будь-чого. Прекрасному протистоїть «ганебне і потворне», тоді як протилежністю відповідного є «недбале». *Центральним пунктом естетичних поглядів Августина є поняття «єдність»*. Чим досконаліша річ, тим більше в ній єдності. Августин вважав, що єдність може подолати пристрасті за допомогою вчення про трагічну роздвоєність світу, про споконвічну боротьбу світла і тьми. Прекрасне єдине, тому що і саме буття єдине.

У пізньому Середньовіччі з'являються спеціальні естетичні трактати в складі великих філософсько-релігійних праць (так званих «сум»); підвищується інтерес до теоретичного осмислення естетичних проблем, що особливо характерно для мислителів XII–XIII ст., які створили так звану «монастирську естетику» з властивою їй простотою і по-

глибленим спогляданням внутрішньої краси. Так, наприклад, Альберт Великий (1193–1280) характеризує красу як злиття і просвічування «форми» (ідеї) речі в її матеріальному образі.

Найбільш яскравим представником середньовічної естетики був Фома Аквінський (1225/26–1274). На основі синтезу аристотелізму і християнства він обґрунтував *принцип гармонії віри і розуму та розробив учення про форму і сутність*. Усяке існуюче — як одиничне, так і божественний абсолют — складається із сутності й існування. У Бога сутність тотожна з існуванням. Навпаки, сутність усіх створених речей не узгоджується з існуванням, тому що не впливає з їхньої одиничної суті.

У розумінні сутності й існування Фома Аквінський використовує категорії Арістотеля — матерія і форма та *кладає початок обговоренню проблем художньої форми*.

Особливе місце в середньовічних естетичних поглядах починаючи з XIII ст. посідає осмислення тогочасної художньої практики і формування відповідних норм художньої творчості.

Згодом ці питання привернули особливу увагу теоретиків і практиків мистецтва Відродження. Мистецтвознавчий напрям у середньовічній естетиці пов'язаний зі спеціальними трактатами з поезики (так званими «Поетріями»). Принципово новою була теорія контрапункту в музиці, що обґрунтувала принцип поліфонії в музичній практиці. У живописі мислителі цінують красу, змістовність, алегоризм; у скульптурі — життєподібність; в архітектурі — домірність, пропорційні співвідношення. Геометрія і математика розглядаються як найважливіші основи архітектури, а почасти і живопису — теорія перспективи.

Елементи естетичного знання формувалися в Київській Русі. *У дохристиянські часи Київської Русі естетичне мислення розвивається на підґрунті язичницького світогляду, міфології та пантеїзму*. З проникненням у Київську Русь християнства найголовнішими проблемами стали *усвідомлення сутності душі, а також взаємовідносин душі і тіла*. Давньоруські мислителі знайомляться з естетичною думкою Античності, працями Арістотеля, Демокріта, Платона. Значна роль у поширенні естетичних понять у Київській Русі належить перекладеним працям Іоанна Дамаскіна («Діалектика»), Іоанна Екзарха Болгарського («Шестоднев»), Пилипа Пустинника («Діоптра») та ін.

Найбільш важливі оригінальні твори давньоруської філософсько-естетичної та естетичної думки — «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона (XI ст.), «Послання» Никифора до Володимира Моно-

маха, «Послання» митрополита Климента Смолятича, «Послання» і «Слова» Кирила Туровського, «Слово о полку Ігоревім» (XII ст.), «Моленіє» Данила Заточника тощо.

В епоху феодальної роздрібленості на землях Київської Русі домінує релігійна ідеологія, із якою у XV—XVI ст. дискутують численні *єресі*. У них, зокрема, обговорюються проблеми співвідношення образу і першообразу, актуальні для практики іконописання.

У XVI—XVII ст. на Україні з'являється ціла плеяда *письменників-полемістів*, що присвятили свою творчість боротьбі православ'я з католицизмом. Естетичний бік богослужіння становить важливий елемент їхньої полеміки. Серед найбільш цікавих полемічних творів цієї епохи — «Казань святого Кирила» Стефана Зизанія, «Апокрисис» Христофора Філалета, «Пересторога» анонімного автора, «Тренос» Мелетія Смотрицького, «Палінодія» Захарії Копистенського, «Писание до всѣх обще, в Лядской земли живущих», «Писание к утекшим от православной вѣры епископом», «Загадка философом латинским», «Зачапка мудраго латынника з глупым русином» Івана Вишенського, «Протестація» Іова Борецького, «Нова міра старої віри», «Знаків п'ять», «Мечь Духовный», «Лютня Аполлонова» Лазаря Барановича і багато інших.

Помітний внесок у розвиток естетичної думки XVII ст. зробив Симеон Полоцький, який відстоював право людського розуму на пізнання й обговорював роль чуттєвості в пізнанні.

Особливістю розвитку естетичних ідей другої половини XVII ст. була *гостра боротьба, що розгорнулася навколо реформи церкви*, розпочатої патріархом Никоном. Серед мислителів XVII ст., які сприяли відокремленню філософії й естетики від богослов'я, були Юрій Крижанич, Єпіфаній Славинецький, Мелетій Смотрицький, який написав коментар «Велика і предивная наука» до твору давньоримського автора Луллія «Велике мистецтво».

Значний підйом української естетичної думки пов'язаний із відкриттям у 1632 р. *Києво-Могилянської академії*. У числі найбільш відомих професорів філософії в академії були Йосип Кононович-Горбатський, Інокентій Гізель, Іоасаф Кроковський, Лазар Баранович, Феофан Прокопович, Стефан Яворський.

У середньовічній художній культурі земний світ є символом світу позачуттєвого, на пізнанні якого і зосередилася середньовічна естетика. Теорія двох реальностей, властива середньовічній свідомості, лежить в основі як художнього світовідчуття, так і в цілому середньовічного мистецтва.

§ 3. Естетична складова у європейській культурі епохи Відродження

Якщо для середньовічної теології єдиним предметом, гідним високої думки, був Бог, то тепер у *центр уваги мислителів потрапляє людина*. Вона визнається прекрасною або такою, що тяжіє до краси, за зразок якої береться мистецтво і філософія Античності, наново відкриті, відроджені. Звідси і назва епохи — Відродження (Ренесанс), що вперше зустрічається в 1550 р. у «Життєписах» художників, складених італійцем Дж. Вазарі (1511–1574). Відродження означало спробу створити *нову світську культуру*, на відміну від культури Середньовіччя.

Гуманісти — Ф. Петрарка (1304–1374), Дж. Піко делла Мірандола (1463–1494) та ін. — розуміли свою діяльність як синтез світової думки і спадщини християнської культури. *Вони сформували нову концепцію людини, в якій славили людську особистість, виражали віру в її безмежні можливості і творчий потенціал. Ця концепція знайшла відтворення в ренесансній ліриці з її культом любові, дружби у творчості Данте Аліг'єрі (1265–1321) і Ф. Петрарки, П. де Ронсара (1524–1584) і В. Шекспіра (1564–1616).*

Дуже потужним в епоху Відродження був *вплив народної культури, зокрема сміхової*. Народний сміх у різноманітній за жанрами сатиричній літературі мав двоїсту природу — він не тільки розкривав вади, але й підтверджував цінність самого життя, право людини насолоджуватися ним. Цей сміх звучить у книзі Дж. Боккаччо (1313–1375) «Декамерон» (1350–1353), яка розпочинає багату новелістичну традицію. Відкриттям у живописі стала перспектива, забута з часів Античності. Ідеї гуманізму сформували передумови для нового розквіту мистецтва, що відродило античні традиції художнього утвердження живої, почуттєвої, вільної людини.

У першу чергу це стосується *мистецтва поезії*. Першу поетику в епоху Відродження створив італієць М.-І. Вида (1485–1566). Його поетика, написана латиною як імітація Горация, має нормативний характер і не стільки перейнята турботою про створення правил поетичної творчості, скільки прагненням виробити канони правильного виховання поета, смак якого потрібно формувати на вищих зразках поезії, якими є Вергілій і Гомер.

Винайдення друкарства додало міжнаціональному культурному спілкуванню небаченого розмаху. Значущості набув *«принцип іміта-*

ції антиків», що затвердився в теоріях і в поетичній практиці Відродження. Утім орієнтація на образи Античності сполучалася у письменників Відродження з твердженнями, що щирий майстер «наслідує тільки самого себе».

Однією з найважливіших особливостей естетики Відродження є *тісний зв'язок із художньою практикою та орієнтованість на вирішення конкретних питань мистецтва.*

Так, наприклад, Леонардо да Вінчі (1452–1519) розробив складну систему правил і законів, якою повинен користуватися художник при створенні картин. Головним видом мистецтва для нього був саме живопис, котрий він вважав одним із засобів пізнання дійсності. Перевагу живопису перед іншими мистецтвами Леонардо виводив із тієї ролі, яку відіграє в пізнанні зір. Краса для нього — у першу чергу зорова краса: колір, форма, композиція, співвідношення частин. Живопис є головним видом мистецтва й тому, що на відміну від літератури він не потребує перекладів іншою мовою. Мова живопису більш масова, більш «міжнародна», аніж мова літератури. Художник, на погляд Леонардо, втілює у вигляді пропорцій закономірності природи і в такий спосіб відбиває якість предметів і явищ, тобто «красу природи». Відмінність живопису від науки, за Леонардо, полягає також і в тому, що живопис відтворює видимий світ: колір і фігури всіх предметів, у той час як наука проникає «усередину тіл», ігноруючи «якість форм» і зосередившись, як це робить, наприклад, геометрія, лише на кількісній характеристиці речей. Від ученого тому зникає краса витворів природи. У цьому полягає виправдання і необхідність мистецтва.

Естетична доктрина Відродження пронизана життєствердними, оптимістичними, позитивними мотивами. Не випадково *в центрі уваги гуманістів перебуває проблема прекрасного.* Дослідницький пафос зосереджений на *красі, гармонії, пропорційності, домірності*, оскільки в людині закладене непереможне прагнення до споглядання краси.

На думку Л. Б. Альберті (1404–1472), судити про красу дозволяє «знання, що є вродженим для душі», тому дати визначення краси складно. Він вважає, що її ми «краще зрозуміємо почуттями», ніж висловлюємо. Наслідуючи античну традицію, він шукає об'єктивні основи прекрасного. Краса зовсім не є чимось потойбічним, вона не відбиток божества, а якість речей, що чуттєво сприймається, «щось власне і від природи тілу, розлита по всьому тілу в тій мірі, у якій воно прекрасне». Але незважаючи на заяву, що красу легше відчутти, ніж висловити, Альберті все ж прагне дати визначення прекрасного. «Кра-

са, — пише він, — є якась згода і співзвуччя частин у тому, частинами чого вони є». *Краса корениться в природі самих речей. Тому завдання художників полягає в імітації природи — «кращого майстра форм». Світ за своєю глибокою сутністю прекрасний, і краса лежить у його основі.* Мистецтво повинно відкрити об'єктивні закони краси і керуватися ними. Говорячи про архітектуру, Альберті заявляє, що будинок «є нібито жива істота, створюючи яку варто наслідувати природу».

Відповідно до концепції об'єктивності прекрасного й об'єктивності законів мистецтва гуманістами вирішується питання про відношення мистецтва до дійсності. **Головна теза естетики Відродження — мистецтво є відображенням дійсності.** У зв'язку з таким розумінням сутності художньої творчості гуманісти особливо наполегливо підкреслюють пізнавальне значення мистецтва.

Естетика епохи Відродження ще не бачить специфіки естетичних і етичних понять і їхньої відмінності. *Прекрасне ототожнюється з моральним і справедливим.* Т. Кампанелла (1568–1639) підкреслює, що прекрасне є символом, знаком добра, а неподобство — люті. Він зазначає, що саме поезія дає приклади, що спонукають душу до добра.

Краса розлита в окремих предметах, і твір мистецтва повинен зібрати її в одне ціле, не порушуючи, проте, вірності природі. Таку думку висловлює німецький художник А. Дюрер (1471–1528).

Естетика Відродження — це насамперед *естетика ідеалу*. Проте для гуманістів ідеал не є протилежністю дійсності, оскільки ним позначалася не нездійсненна мрія, а така ідеальна дійсність, де можлива реалізація всіх фундаментальних світоглядних концепцій гуманістів. Кінець ренесансної мрії про безмежне вдосконалення людини осмислюється як трагедія індивідуалізму. Розчарування, яким завершується епоха Відродження, не торкнулося самої сутності високих ренесансних відкриттів. Вони зберігаються, передаються всій подальшій культурі, набуваючи в ній значення великих ідей, вічних образів.

Розглядаючи проблему художньої правди, теоретики епохи Відродження наштовхувалися на діалектику загального й одиничного стосовно художнього образу. *Діалектичне трактування ними образу обумовлене тим, що процес пізнання тлумачиться гуманістами також діалектично.* Вони ще не протиставляють почуття і розум. І хоча вони ведуть боротьбу із середньовіччям під стягом розуму, він не осмислюється ними односторонньо, як протиставлення чуттєвості.

У добу Відродження принципово змінюється положення мистецтва в суспільстві. *Мистецтво зблизилося з наукою, політикою, соціально-*

філософською думкою. Зросла роль світських форм культури. Естетика Відродження містить не тільки ідею абсолютизації людського індивіда на противагу абсолютизації позасвітової божественної особистості в Середні віки, але і певне усвідомлення обмеженості такого індивідуалізму, заснованого на абсолютному самоствердженні особистості. У цьому проявилася суперечливість культури, що відійшла від антично-середньовічних абсолютів, але силою історичних обставин ще не знайшла нових надійних підвалин суспільного життя.

§ 4. Становлення естетики як науки у добу Нового часу

З XVII ст. починають складатися *нормативні естетичні системи*, що беруть свій початок ще з поетик епохи Відродження.

Першою такою нормативною системою була естетика стилю *бароко*, що складається в Центральній Європі в XVI–XVII ст. І хоча естетика бароко не зафіксована в спеціальних теоретичних трактатах, її основні, базові принципи можна узагальнити на основі вивчення культури цієї епохи.

Бароко (від португал. мушля або перлина неправильної форми) — стилістичний напрям у мистецтві кінця XVI — середини XVIII ст., пов'язаний із дворянською культурою епохи розквіту абсолютизму, боротьби в європейських державах за національну єдність і зміцнення впливу католицької церкви.

Стиль бароко набув переважного розвитку в тих країнах, де дворянство було панівним класом, але не дістав поширення в країнах, де склалася своя національна буржуазна культура (Голландії, Англії, частини Франції). Центральне поняття естетики бароко — краса. Це ідеальна категорія, що піднімається над природою. Мистецтво, що втілює красу, повинно поліпшити природу, не повинно відбивати життя як такого, що протилежне красі. Краса містить у собі природу в переробленому, поліпшеному вигляді і підпорядковується ідеальній нормі, якою виступає античність. Краса втілюється в поняттях «грація», «декорум», «благопристойність».

Естетичні норми бароко знайшли своє закріплення не в теоретичних трактатах, а в численній художній практиці. Для неї характерні перебільшений пафос, театральність ситуацій, яскраво виражені різкі світлотіньові контрасти, розвинутий колоризм, пластичне рішення складних просторових завдань. Характерні риси культури бароко —

цензура сюжетів; норми «великого стилю», «великого смаку», «великих ефектів»; ієрархія жанрів (історичні, міфологічні сюжети, релігійний жанр розумілися як «витончене мистецтво», побутовий жанр, пейзаж, натюрморт — як «низинні жанри»); синтез архітектури, музики, живопису, скульптури, театру, садово-паркового і прикладного мистецтва в ансамблях як в одному цілому; урочистість і пишномовність творів мистецтва; прагнення вразити глядача. Головні об'єкти барокового художнього ансамблю — палац, церква. Новий тип художника — придворний віртуоз, який засобами свого мистецтва створює сліпуче видовище.

Однак теоретичне закріплення нормативна естетика XVII ст. знайшла в іншій системі — класицизмі, що зберіг свій вплив аж до кінця XVIII — початку XIX ст.

Класицизм — це напрям, який оформився в художній культурі європейських країн на початку XVII ст. Характерною рисою цього напрямку є схилення перед Античністю. Мистецтво Давньої Греції і Давнього Риму розглядалося класицистами як ідеальна модель художньої творчості. Значно вплинули на формування естетичних принципів класицизму «Поетика» Арістотеля і «Мистецтво поезії» Горация.

Естетика класицизму орієнтувала поетів, художників, композиторів на створення образів мистецтва, що відрізняються ясністю, логічністю, суворою врівноваженістю і гармонією. Усе це, на погляд класицистів, повною мірою втілювалося в античній художній культурі.

Інтенсивний розвиток точних наук у XVII–XVIII ст. сприяв перемозі **раціоналізму** у філософії. Р. Декарт (1596–1650) виклав у «Міркуванні про метод» (1637) методологію раціоналізму, яка стала філософською основою естетики класицизму. *Мистецтво, на його думку, має бути підпорядковане суворій регламентації з боку розуму.* Мова твору повинна відрізнитися раціоналістичністю, композиція — будуватися за суворо встановленими правилами. Головна мета художника — переконувати силою і логікою думок.

Одним із теоретиків класицизму був Н. Буало (1636–1711). Свою доктрину він виклав у віршованому трактаті «Поетичне мистецтво» (1674). Одним з основних положень естетики Буало є вимога в усьому наслідувати Античність. Специфіка тлумачення цієї доби французькими класицистами полягає в тому, що вони орієнтуються переважно на суворе римське мистецтво, а не на давньогрецьке. Зразками імітації для класицистів є «Енеїда» Вергілія, комедії Теренція, сатири Горация, трагедії Сенеки.

Класицисти переосмислюють античне поняття міри. Естетика Відродження трактувала її в душі внутрішньої гармонії, нібито властивій людині за природою. Класицисти теж шукають гармонію особистого і суспільного, але на шляхах підпорядкування індивіда абстрактному державному принципу. Тому *міра виступає в них у вигляді зовнішнього принципу, що обмежує*. У зв'язку з цим прихильники класичного мистецтва культивували дисципліну в душі підпорядкування людини абсолютистським порядкам і піднімали проблему соціалізації особистості, виховання людини, яка має почуття суспільного обов'язку.

Як бачимо, у трактуванні античного доробку прихильники доктрини класицизму займають іншу позицію порівняно з гуманістами доби Відродження. Останні «світлі образи» Античності протипоставляли «середньовічним привидам» з метою реабілітації права людини на земне щастя. Унаслідок цього гуманісти на перший план висували проблему краси, гармонії, пропорції, які, на їхню думку, становлять сутність світу і людини. Про красу, гармонію, пропорції говорять і класицисти, але в іншій інтерпретації. *Ідеалізм, умоглядність, раціоналізм, геометрична сухість* — такими є характерні риси їхнього трактування основних естетичних категорій.

Природа для Буало протипоставлена духовному ідеалу, який упорядковує матеріальний світ. Художник втілює саме духовні сутності, що лежать в основі природи. Розум і є цим духовним ідеалом. Свій блиск і гідність твір мистецтва повинен черпати в розумі. Н. Буало жадає від поета точності, ясності, простоти, обдуманості. Він рішуче заявляє, що немає краси поза істиною. Критерієм краси як істини є ясність і очевидність: усе незрозуміле — некрасиве. Характер, відповідно до ідей Буало, повинен зображуватися нерухомим, позбавленим розвитку і протиріччя. Типовий характер у класицистів позбавлений будь-яких індивідуальних рис.

Класицисти прагнули втілення в мистецтві *значущих ідей*: патріотизму, громадськості, придушення егоїстичних пристрастей, героїзму.

Багато норм, які були визначені класицистами, не втратили свого значення і згодом: чіткість характеристики типу героя, стрункість композиції твору, розмежування видів і жанрів мистецтва, ясність мови і послідовність викладення, правдоподібність і достовірність зображуваного.

У середині XVIII ст. в епоху Просвітництва класицизм еволюціонує насамперед в ідейному та змістовному аспектах: набувають актуальності нові теми і конфлікти, які висвітлюють боротьбу за політичну

і релігійну свободу (Вольтер та ін.), антифеодальні тенденції (М. Ж. Шеньє, Ж. Л. Давид).

Своєрідною інтерпретацією класицизму стала творчість І. В. Гете і І. Ф. Шиллера — так званий «веймарський класицизм».

Значним представником просвітительської естетики був Г. Е. Лессінг (1729–1781) — німецький філософ-просвітитель, драматург, естетик, теоретик мистецтва і літературний критик. Пафос його естетичних поглядів визначала боротьба за створення демократичної національної культури. Він виступав за зближення мистецтва і літератури з життям, звільнення їх від аристократичної нормативності. *Мистецтво, за Лессінгом, є імітацією природи*. На противагу принципам ідеалізації та імітації антиків, які в німецькій естетиці Просвітництва утверджував І.-І. Вінкельман (1717–1768), Г. Е. Лессінг *тлумачив імітацію природи широко, як пізнання життя*. Він також визначав, що на відміну від просторових мистецтв, де предметом зображення є тіла з їхніми видимими властивостями, у поезії за допомогою слова передаються дії, що розвиваються в часі. Живопис більше ідеалізує, поезія ж глибше розкриває пристрасть, боротьбу, індивідуалізує, вона спроможна охопити життя в усьому його багатстві. В основних естетичних творах — «Лаокоон. Про межі живопису і поезії» (1766) і «Гамбурзька драматургія» (1767–1769) — Лессінг фактично підсумував ідеї естетики класицизму та позначив нові проблеми розвитку реалістичного мистецтва.

Лессінг залишався на позиціях «практичної» естетики, узагальнював практику художнього розвитку свого часу.

У добу Просвітництва відбувається важлива подія — до науки вводиться власне *термін «естетика», що означає «сприймати за допомогою почуттів»*. *Естетика як особлива наукова дисципліна виділяється в середині XVIII ст. О. Г. Баумгартеном (1714–1762)*. У 1750 р. виходить перший том написаного ним латиною трактату «Естетика», у першому параграфі якого говориться: *«Естетика (теорія вільних мистецтв, мистецтво прекрасно мислити, мистецтво мислити аналогічно розуму) є наукою про чуттєве пізнання»*. *До сфери естетичного Баумгартен відносить усі компоненти системи неутилітарних взаємовідносин людини зі світом (природним, предметним, соціальним, духовним), у результаті яких вона відчуває духовну насолоду*. Суть цих взаємовідносин зводиться або до певного змісту, що чуттєво сприймається у формах, або до самодостатнього споглядання певного об'єкта (матеріального чи духовного).

З XVIII ст. почався регулярний і послідовний розвиток естетичних ідей у **Росії і Україні**. Його ознаменували перетворення Петра I, який масово звернув російську суспільну думку до досягнень європейської освіченості. Уже Ф. Прокопович (1681–1736) виступав пропагандистом ідей європейських мислителів Ф. Бекона і Р. Декарта. Але найбільш інтенсивний розвиток естетичної думки в Росії XVIII ст. відбувався під впливом естетики французького класицизму і Просвітництва (Д. Дідро та ін.).

Російський класицизм, як і західноєвропейський, виявився практично в усіх сферах художньої творчості. Він був тісно пов'язаний із просвітительською ідеологією. Йому властиві високий громадянсько-патріотичний пафос, висування на перший план античних сюжетів, інтерес до національної історії. Естетика і мистецтво класицизму поширилися в Росії завдяки діяльності Ф. Прокоповича, А. Кантеміра, В. К. Тредіаковського, О. П. Сумарокова.

Найбільш вагомий внесок у теорію і практику класицизму був зроблений М. В. Ломоносовим (1711–1765), який пов'язав естетику художньої творчості з естетикою буття і пізнання. Його естетичне і творче кредо викладено у вірші «Розмова з Анакреоном». М. В. Ломоносов відіграв важливу роль у реформі російської мови, що поклала кінець церковно-слов'янській книжковій культурі. Значне розширення лексичного складу нової літературної мови, зближення її з розмовною і водночас збереження всього багатства письмової традиції — такі основні напрями реформаторської діяльності М. В. Ломоносова в російській словесності. Разом із В. К. Тредіаковським він розробив нову систему віршування. Поглядам М. В. Ломоносова притаманна нормативність, логічність, раціональність. Проте в його творчості поряд із логікою розуму певним чином визнається і стихія почуттів, натхнення, емоційного пориву.

У духовному житті **України XVIII ст.** важливу роль відігравав випускник Києво-Могилянської академії Георгій Щербицький (1725–?). Він викладав в академії філософію, поетику, риторичку, був автором відомої в ті часи п'єси «Трагікомедія, нарицаєт Фотій, тобто про відступ західної церкви від східної». У ній Г. Щербицький намагався розкрити сучасні проблеми, зокрема конфлікт між католицизмом і православ'ям, використовуючи міфологічні мотиви. Цей прийом був широко розповсюдженим у культурній практиці Західної Європи XVIII ст., але на теренах України використовувався вперше.

Найбільш повно виражений розвиток естетичної думки на Україні в XVIII ст. у творчості видатного філософа, просвітителя, гуманіста

і демократа Г. С. Сковороди (1722–1794). Естетичні і художні погляди — невід’ємний компонент його «осердеченої» моральної філософії. На противагу платонівській доктрині про споконвічний розлад між філософією і поезією Г. С. Сковорода висуває ідею їхньої продуктивної взаємодії і спорідненості: *філософію і мистецтво зближує зацікавленість у розумінні таємниць людського духу, моральному самовідновленню особистості, спрямованості у майбутнє*. Найважливіше завдання «пророчих муз» — передбачати майбутнє.

Орієнтація на єднання філософії і мистецтва дозволяє Г. С. Сковороді затвердити *синтетичний метод дослідження істини і краси*. У своїй художній творчості він відстоює *єдність краси і добра*, готує підґрунтя для розвитку реалізму в українській літературі.

В естетиці Г. С. Сковороди важливу роль відіграє органічний зв’язок з етикою. Поняття «серце», «сердечність» він звільнив від фізіологічного навантаження, тому сердечність для нього — синонім людяності, доброти, взаєморозуміння. На цій підставі розробляє Г. С. Сковорода естетичну категорію гармонії. Найбільш вагомими в естетичній спадщині філософа є «Сад божественных пѣсней» (1753–1785), «Наркісс» (1769–1771) і «Розмова п’ятьох подорожан про щирий щастія в житті» (1773).

Закладені О. Г. Баумгартеном основи естетики розвивалися в естетичних системах видатних представників німецької класичної філософії І. Канта і Г. В. Ф. Гегеля.

І. Кант (1724–1804) — фундатор німецької класичної філософії. В естетичних поглядах так званого «докритичного» періоду розвитку його філософії (до 1770 р.) головна увага приділялася переживанням людини (трактат «Спостереження над почуттям піднесеного і прекрасного», 1764). У 1770-ті рр. І. Кант сформулював *два найважливіших естетичних поняття* — «естетична видимість» і «вільна гра». Першим поняттям він позначив ту сферу дійсності, що чуттєво сприймається і де існує краса. Другим поняттям — специфічну особливість краси: двоїсте існування, тобто існування одночасно в двох планах — реальному й умовному. Насолода мистецтвом, за І. Кантом, — це співучасть у грі.

Головний естетичний твір І. Канта так званого «критичного» періоду — «Критика спроможності судження» (1790). У ньому розроблена основна категорія його естетичної системи — *доцільність як гармонійний зв’язок частин і цілого*. Твори мистецтва, на думку Канта, як і створіння природи, мають органічну структуру.

Здатність естетичного судження виявляє наявність суб'єктивної доцільності в мистецтві, яка відбивається в категоріях «прекрасне» та «піднесене».

Прекрасне аналізується І. Кантом відповідно до класифікації суджень за чотирма ознаками — *якістю, кількістю, відношенням і модальністю*. Звідси чотири визначення прекрасного: предмет незацікавленого благовоління називається прекрасним; прекрасне те, що всім подобається без поняття; краса — це форма доцільності предмета без уявлення про його мету; прекрасне те, що викликає благовоління із силою необхідності. І. Кант, таким чином, поєднав судження про прекрасне із «незацікавленим» задоволенням, що досягається спогляданням естетичної форми. Але все це Кант відносить тільки до «чистої» краси; головний же вид краси — «супутня», в якій реалізується ідеал. Вона припускає і мету, і інтерес та є «символом морально доброго», «вираженням естетичних ідей», що дають імпульс до пізнання, не зливаючись із ним.

Суть піднесеного, за І. Кантом, — у порушенні міри. Воно виступає мірилом моральності. Судження про піднесене потребує культури — розвинутої уяви та високої моральності.

Для творчості, на думку І. Канта, потрібен геній, який наділений чотирма необхідними ознаками: він створює те, що виходить за межі правил; його твори є зразком; не піддається поясненню, як створюється його твір; його сфера — не наука, а мистецтво. Надалі Кант відніс до сфери генія всю галузь творчої уяви.

Вищим у мистецтві Кант вважав не безцілну красу, а те, що підіймається до зображення ідеалу.

У «Лекції з естетики» Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831) — головному творі, у якому викладена його естетична концепція, — естетика розглядається як *філософія мистецтва*. Її новизна полягає в акцентуванні зв'язку мистецтва і краси з діяльністю і працею людини: змінюючи предмети, людина запам'ятовує в них свої визначення, на цій підставі і виникає переживання краси. Завжди людяна, краса, за Г. В. Ф. Гегелем, — це *чуттєва форма ідеї*. Її сфера — видимість, що знаходиться «між безпосередньою чуттєвістю й ідеалізованою думкою». Чуттєве в мистецтві адресується двом «теоретичним» почуттям — зоровим і слуховим; воно завжди одухотворене. Гранично загальною естетичною категорією у Г. В. Ф. Гегеля виступає прекрасне. Її роль в естетиці аналогічна ролі категорії «буття» у філософії.

Г. В. Ф. Гегель не побудував системи естетичних категорій за принципом сходження від абстрактного до конкретного (як це зроблено

в його логіці), замінивши її розглядом історичного розвитку мистецтва як прогресу у сфері духу. Тут критерієм виступає співвідношення між художнім змістом і його втіленням. Отже, філософом виділяються символічна форма такого співвідношення (домінує на Сході), класична (характерна для Античності) і романтична (переважає в християнській Європі). Історичну схему розвитку мистецтва Г. В. Ф. Гегель доповнює класифікацією його видів, в основу якої покладений суб'єктивний принцип — відчуття.

На рубежі XVIII–XIX ст. формується один із могутніх напрямів розвитку європейської думки — **романтизм**. Цей яскравий прояв європейського способу життя і світогляду, ідейний і художній напрям протягом XIX ст. виявляється у філософії, праві, політекономії, філології і, зрозуміло, особливо виразно в літературі і мистецтві, але в першу чергу він характеризує життя нової генерації — людей, молодість яких збіглася з Великою французькою революцією 1789 р.

Теоретики романтизму (Ж. де Местр, Ф. Шатобріан та ін.) протиставили світогляду просвітителів **провіденціалізм**, відповідно до якого весь хід історії визначається Богом, є здійсненням заздалегідь передбаченого «божественного плану». На відміну від просвітителів XVIII ст., які гаряче вірили в безумовність історичного прогресу, романтики бачили переважно його тіньову, негативну сторону. Їхня творчість, умонастрої і доля пронизані почуттям протесту проти «сили обставин», пошуком нових ідеалів.

Одна з основних історичних заслуг естетики романтизму — *широка постановка питань народності в культурі*. У боротьбі проти раціоналістичної абстрагованості класицизму романтики провели велику роботу з вивчення народної мови, збирання і публікації зразків народної творчості, широко використовували народні традиції у своєму мистецтві, виступали за зберігання своєрідних народних форм культури і побуту.

Революційність у настроях романтиків обумовлювалася критикою придушення особистості, поправлення її прав і пов'язувалася з боротьбою за волю творчості. Ними створюється *концепція романтичного генія — творця, який спілкується безпосередньо з потойбічними силами*.

У мистецтві найбільш гостро проявилися й суперечності романтизму. Романтики оголосили нещадну боротьбу омертвілим раціоналістичним канонам класицизму, його нормативному «прекрасному ідеалу», його догматизму. **Відстоюючи необмежену волю творчості, романтики прагнули до національної та індивідуальної своєріднос-**

ті, до яскравого вираження характеру, до опанування багатства людських почуттів і розкриття їх у незвичайних обставинах. Зображення суспільних суперечностей у мистецтві романтизму набуло характеру контрастного протиставлення особистості героя з його світом сильних почуттів і ідеальних поривів та убогої і ворожої навколишньої дійсності. Творчий метод романтиків характеризується тяжінням до зображення надзвичайних характерів і обставин, до вираження суб'єктивного світу людських почуттів і фантазії, поривом до ідеалу, творчої уяви.

Найбільш видатними представниками естетики романтизму були брати А. (1767–1845) і Ф. (1772–1829) Шлегелі, Новаліс (псевдонім Ф. фон Харденберга, 1772–1801), Ф. В. Шеллінг (1775–1854). За Ф. В. Шеллінгом, прекрасне існує як збіг ідеального і реального, духовного і матеріального, а необхідною умовою і первісним матеріалом мистецтва є міфологія. У мистецтві долається протилежність між морально-практичними і теоретичними початками, досягається рівновага і гармонія між свідомими і несвідомими чинниками творчості.

Традиції німецької класичної філософії розвивали К. Маркс (1818–1883) і Ф. Енгельс (1820–1895). Вони вписали *проблематику естетики в широкий контекст соціальної дійсності, показали, що вирішальною, необхідною передумовою естетичного ставлення людини до дійсності є соціальні відносини, які склалися в тому або іншому типі суспільства.* На противагу «старому» антропологізму вони в розкритті сутності людини перенесли центр ваги з її біологічної природи на соціальну. Цей принцип був ними поширений і на галузь естетики з урахуванням її специфіки. Основи марксистської естетики закладені у творах «Економічно-філософські рукописи 1844 року», «Святе сімейство», «Німецька ідеологія», «До критики політичної економії», у листах Ф. Енгельса до М. Каутського і М. Гаркнесс, у листуванні К. Маркса і Ф. Енгельса з Ф. Лассалем із приводу його трагедії «Франц фон Зиккинген» та ін. У цих працях із позицій діалектичного та історичного матеріалізму розроблені *головні проблеми естетики: виникнення естетичних почуттів і спроможностей на основі суспільно-історичної практики; місце мистецтва в житті суспільства; історичні закономірності естетичної діяльності; природа творчості «за законами краси»; закономірності функціонування художнього ринку в капіталістичному суспільстві тощо.*

Завершеної естетичної системи К. Маркс і Ф. Енгельс не створили. Їх ідеї щодо окремих питань мистецтва розвивали Г. В. Плеханов,

Ф. Меринг, П. Лафарг, Р. Люксембург, а в ХХ ст. — А. В. Луначарський, В. В. Боровський, М. С. Ольмінський, А. Грамші, К. Кодуелл, Р. Фоці та ін. Проте через орієнтованість послідовників Маркса на класову боротьбу і соціальну революцію проблеми естетики в марксизмі, особливо в другій половині ХХ ст., розглядалися в контексті ідеологічної боротьби як спекулятивна система догматичного нормування художньої творчості та — ширше — чуттєвого пізнання в цілому.

Сучасні проблеми марксистської естетики полягають у реконструюванні естетичних поглядів К. Маркса і Ф. Енгельса. Це потребує їхнього очищення від наступних спекулятивних нашарувань, з одного боку, і вписування в широкий контекст немарксистських естетичних систем ХІХ–ХХ ст. — з другого.

У немарксистській естетиці ХІХ ст. вирізняється *позитивізм* — естетична система французького філософа О. Конта (1798–1857). Проголосивши позитивізм своєю вершиною інтелектуальної еволюції людства, він абсолютизував конкретну річ і зневажав питаннями зв'язку, залежності, що виникають між речами. На традиції позитивістської філософії О. Конта спирався *натуралізм* — мистецький напрям, поширений у Франції в другій половині ХІХ ст. (Г. де Мопассан, Е. Золя, брати Е. і Ж. Гонкури та ін.).

Найбільш характерною рисою позитивістської ідеології був *еволюціонізм*. Позитивісти зводили соціальні процеси до природних — фізичних, біологічних і особливо психологічних. Вони розглядали суспільство як «соціальний організм», шукали закономірності його розвитку у формі поступових еволюційних змін від простого до складного, від однорідного до різноманітного, розглядали революційні потрясіння як «аномалії» історичного розвитку. Натуралісти в мистецтві прийняли і відтворили цю тезу.

Натуралісти прагнули до безпристрасного, «об'єктивного» відтворення реальності в мистецтві, до кропіткого «нанизування» фактів. При цьому вони з особливою старанністю розробляли випадки хворобливого психічного стану особистості, аморальної поведінки. Теми «поганої» спадкоємності, свідомий акцент на аналізі патології особистості широко подані в серії романів Е. Золя «Ругон-Маккари», в якій найбільш послідовно втілені теоретичні принципи натуралізму. Позиція Е. Золя була добре відома в Німеччині, і ряд німецьких письменників активно підтримували натуралізм. Теорія спадкоємності, якою захоплювалися німецькі натуралісти, насамперед І. Шлаф і А. Гольц, достатньо легко поєднувалася з естетикою Ф. Ніцше (1844–1900).

Розвиток естетичної теорії в Росії і Україні в XIX ст. характеризується високою інтенсивністю. На початку XIX ст. російська естетична думка перебувала під впливом німецької класичної і романтичної естетики. Ідеї Ф. В. Шеллінга і Г. В. Ф. Гегеля розвинуто у першому російському систематичному творі з естетики — «Досвід науки вивчення» О. І. Галича (1825).

Характерними рисами російської і української естетики XIX ст. є критика естетизму, прагнення перебороти умоглядний підхід до художньої творчості, розглядати естетичні питання в їхньому органічному зв'язку з моральною і соціальною проблематикою.

З критикою естетичних систем І. Канта і Ф. В. Шеллінга виступили в першій половині XIX ст. в Україні В. Н. Каразін, І. О. Рижський, П. Д. Лодій, Т. Ф. Осиповський, П. М. Любовський, М. О. Максимович, О. І. Стойнович, О. О. Козлов, П. М. Шумлянський та ін.

П. Д. Лодій (1764–1829) розвинув у своїй спадщині введені Сквородою поняття «серце», «сердечність», «осередеченість». Він обґрунтував ідею «научування серця», яка згодом стала провідною в контексті українського романтизму. Він також розробляв поняття «досконале» — одне з центральних для естетики класицизму, — за допомогою якого визначав категорію «прекрасне». Красу він визначав як конкретні форми втілення прекрасного. Досконалість, вважав Лодій, є узгодженість речі в єдиному, тобто в меті. Для досягнення мети «у сущому все узгоджується», і це і є «початок досконалості». У свою чергу, краса — це, за Лодієм, «досконалість переживання пізнавального», тобто поняття, визначення якого можливе саме через «сердечність», через почуття і силу його переживання людиною. Так само і потворність визначалася філософом як «недосконалість почуттів при сприйманні пізнавального».

Важливим кроком у розвитку української естетичної думки були праці М. О. Максимовича (1804–1873), який першим в українській науці обґрунтував поняття «народність». В основу його визначення вчений поклав «усну словесність» народу, що пов'язувало його погляди з ідеями народницького руху російської інтелігенції середини XIX ст. М. О. Максимович був прихильником ідеї народної освіти, культури, просвітництва. Разом із тим народ, на його думку, має власну свідомість. Вона втілюється в народній, зокрема історичній, поезії, і насамперед її демонструє «Слово о полку Ігоревім». Захоплення фольклористикою згодом привернуло вченого до вивчення народнопоетичної літературної творчості, яка разом із писемною літературою стала розглядатися як складова української культури і мистецтва.

У 1830–50-ті рр. значного розвитку набула *харківська філософська школа*, осередком якої був заснований В. Н. Каразіним (1773–1842) Імператорський Харківський університет. І. Я. Кронеберг (1788–1838) — послідовник Ф. В. Шеллінга — відстоював самостійність естетики як філософської науки, предметом якої є всі прояви витонченого в навколишньому світі. Для нього актуальними були питання про межі прекрасного, його вияви в природі, суспільстві, людській душі тощо.

У праці А. Л. Метлинського «Погляд на історичний розвиток теорії прози і поезії» (1850) обговорювалися питання про роль і місце релігійного світогляду в мистецтві. Центром цього обговорення була проблема співвідношення понять «істина», «добро» і «краса». Мистецтво, на думку А. Л. Метлинського, не в змозі розкрити сенс і зміст цієї тріади повністю, без тісного зв'язку з філософією і релігією. Саме такий зв'язок історично склався в християнську добу, коли мистецтво мирило природу і дух, свободу і необхідність, кінцеве і безмежне. Мистецтвознавча орієнтація концепцій науковця органічно єдналася із загальними тенденціями розвитку вітчизняної естетичної думки середини XIX ст.

У 1840-ві рр. критичний підхід до естетичної думки проявився на-самперед в ідеях *революційних демократів* — В. Г. Белінського, який опановував гегелівську естетику під знаком розробки теорії реалізму в мистецтві; М. О. Добролюбова, який розвивав принципи народності, ідейності і соціальної спрямованості літератури. Д. І. Писарев акцентував увагу на утилітарному значенні мистецтва і фактично заперечував мистецтво та скасовував естетику як науку.

Естетика М. Г. Чернишевського (1828–1889) — результат критичного переосмислення попередніх естетичних теорій. Він критикував тезу німецької класичної естетики про те, що прекрасне в навколишньому світі недосконале, мінливе у своїй красі, одиничне. У дисертації «Естетичні відношення мистецтва до дійсності» вчений сформулював думку, що стала ключовою для розвитку критичного реалізму в російському мистецтві середини XIX ст.: прекрасне — життя в усьому різноманітті своїх проявів, «життя, яким воно повинне бути за нашими поняттями». Вирішуючи проблеми суб'єкта естетичної оцінки і сприйняття, критеріїв прекрасного, він звернувся до реальних переживань людини, до особливостей її психології і смаку. Щира краса, за М. Г. Чернишевським, є краса, що зустрічається в житті. Мистецьке відтворення реальності, проте, не варто розуміти як механічне копіювання в душі

теорії «імітації природи». *Центральне завдання художника — осмислити явища життя, розкрити їхній зв'язок і взаємовідношення. При цьому мистецтво, подібно до науки, але з позицій естетичних, повинно дати водночас і пояснення, і оцінку навколишньому світу, винести йому свій «вирок».* М. Г. Чернишевський сформулював важливі *положення про історичну мінливість уявлень про прекрасне, про соціально-культурну обумовленість естетичних уявлень і ідеалів різних суспільних груп.*

Значний внесок у розвиток естетичної думки в Україні середини ХІХ ст. належить Т. Г. Шевченку (1814–1861). У своїх творах він виступає як виразник селянського естетичного ідеалу.

Л. М. Толстой (1828–1910) у трактаті «Що таке мистецтво?» виступив із різкою критикою естетизму та мистецтва, які не орієнтуються на безпосередній моральний вплив на людину, вбачаючи головне завдання художньої творчості в морально-релігійному зближенні людей за допомогою емоційного «зараження».

Естетика слов'янофілів, до якої за своїми характерними рисами близька й естетика українофілів, укладалася під знаком консервативно зрозумілої ідеї народності і самобутності мистецтва, яка трактувалася як зберігання і вираження в мистецтві «органічного» національного укладу і характеру, «народного духу» (І. В. Киреевський, П. О. Куліш та ін.).

Характерне для естетичних поглядів Ф. М. Достоєвського підкреслення морально-релігійного значення краси і мистецтва має своєрідні риси естетичної есхатології — «краса врятує світ».

На межі ХІХ–ХХ ст. формується естетична концепція **символізму**. Вона виникла в умовах передчуття і початку кризи новоевропейської культурної парадигми. Ця концепція також була своєрідним неоромантичним протестом проти девальвованих цінностей позитивізму і прагматизму, які панували в європейському способі життя ХІХ ст. Символізм був генетично пов'язаний із романтизмом початку ХІХ ст., звернувся до художнього втілення ідей, що перебувають за межами почуттєвого сприйняття, до ідеальної сутності світобудови — до трансцендентної Краси. *Основні риси символізму — інтуїтивне збагнення світової єдності через виявлення символічних відповідностей і аналогій; віра в близькість внутрішнього духовного життя художника до деміургічного акту Створення світу.* Етична й естетична програма символізму мислилася як «життєтворчість», що виходить за межі мистецтва, як справа загальнокультурного творення.

В естетичній думці Росії уявлення про мистецтво як про «перетворення» життя були розвинуті В. С. Соловйовим (1853–1900). Його концепція краси як матеріально втіленого символу абсолюту істотно вплинула на становлення естетичної теорії російського символізму так званої «срібної доби» (О. Блок, А. Бєлий). В. Іванов визначив завдання мистецтва як прямування «від реального до найреальнішого».

Естетика символізму також вплинула на художню творчість Лесі Українки, М. М. Коцюбинського, І. Я. Франка.

І. Я. Франко (1856–1916) залишив багату художню, науково-теоретичну і літературно-критичну спадщину. Основні категорії естетики, проблема відносності естетичних уявлень досліджуються ним у трактаті «З секретів поетичної творчості» (1898–1899). Він привітав появу експериментальної естетики, наполягав на важливості психологічних досліджень для розуміння сутності творчості. У статті «Література, її задачі і найважливіші риси» (1878) літератор підкреслював, що література відбиває життя, працю, мову і мислення своєї епохи.

Розгляд естетичної сфери з погляду її місця в цілісності «духовно-го буття» характерний для філософів релігійно-ідеалістичного напрямку, які трактували антиномії етичного й естетичного, естетичного й релігійного і т. п. (М. О. Бердяєв та ін.). П. О. Флоренський (1882–1937) у творах «Храмове дійство як синтез мистецтв» (1922), «Обернена перспектива» (вид. у 1967 р.), «Закон ілюзій» (вид. у 1971 р.), «Емпірея й емпірія» (вид. у 1986 р.) стверджував, що сфера естетичного, краси в її найбільш витончених, але доступних сприйняттю формах — це межа між небесним і земним світами, яка долається у формах церковного мистецтва і церковного культу. Краса — центральна категорія естетики П. О. Флоренського, яка трактується як краса християнського ідеалу і християнських святинь. Із позицій православного світогляду П. О. Флоренський критикував сучасну західну культуру, звинувачуючи її в зраді християнському ідеалу. Мислитель поєднав естетику з теоретичним обґрунтуванням православного релігійного світогляду.

Своєрідний естетизм, частково споріднений із поглядами Ф. Ніцше, характеризував твори К. М. Леонтьєва (1831–1891) і В. В. Розанова (1856–1918), що передбачили деякі мотиви пізньої естетики ХХ ст. — фрейдизму й інтуїтивізму, критику масового мистецтва і нівелювання культури.

Вплив позитивізму в Росії в другій половині ХІХ — на початку ХХ ст. позначився в розчиненні естетики в історії культури і поезії

у О. М. Веселовського. Теорія художнього образу, що засновується на філософії мови, розвивається у творах О. О. Потебні і його учнів (О. В. Запорожця, П. І. Зінченка та інших представників так званої харківської психологічної школи).

■ § 5. Естетичні теорії сучасності

Одним із найбільш впливових напрямів західної естетики ХХ ст. вважається *інтуїтивізм А. Бергсона (1859–1941)*, який трактував інтуїцію як нічим не обмежений засіб проникнення в таємниці світу. А. Бергсон відстоював ідею повного відриву мистецтва від дійсності. Прихильники інтуїтивістської естетики спробували відродити і затвердити за умов ХХ ст. основні положення теорії «чистого», «незацікавленого» мистецтва, що виникла у Франції ще в першій половині ХІХ ст. і була пов'язана з ім'ям Т. Готье.

Традиційні тези теорії «чистого» мистецтва — самоцінність художньої творчості, незалежність мистецтва від суспільних вимог, від політики — переросли в ідеї елітарності художника і творчості. Елітаристські тенденції в позиції інтуїтивістів поглибили розрив між художником і основною частиною художньої аудиторії. Презирство до просвітньої і виховної функцій мистецтва, переконання, що глибока і шляхетна культура завжди залишається культурою для обраних, призвело естетику інтуїтивізму до відмови від істотно значимої соціальної проблематики в мистецтві.

Велику популярність у ХХ ст. набув психоаналіз — вчення, розвинуте З. *Фрейдом (1856–1939)*. Психоаналіз він розумів як єдність трьох положень: несвідоме; вчення про дитячу сексуальність (яке, по суті, переросло у твердження, що сублімована (перетворена) статевая енергія є джерелом людської творчої активності); теорія сновидінь. Вчення про несвідому сферу психіки людини є ядром психоаналізу. Найбільш важливими рисами несвідомого, за Фрейдом, є позачасовість, спадкоємність, активність, ірраціональність. Науковець розумів несвідоме як позачасову психологічну сферу, яка не підпорядковується кантівській тезі про «простір і час як необхідні форми нашого мислення». Несвідоме — спадкова психічна сфера, що виступає в теорії Фрейда антагоністом свідомості, складається із забутих вражень дитинства, уроджених інстинктів, спогадів, що зв'язують сучасну людину з предками ще з доісторичних часів. Безпосередньо ілюстрували окремі положен-

ня фрейдизму такі напрями мистецтва ХХ ст., як експресіонізм (Б. Брехт, О. Кокошка, Е. Нольде, Й. Бехер та ін.) і сюрреалізм (М. Ернст, С. Далі, А. Бретон, Ф. Супо, С. Беккет та ін.).

Із середини ХХ ст. поширення, особливо серед творчої інтелігенції, набуває естетика екзистенціалізму, яка *грунтується на концепції абсурдності життя. Найбільш повно вона виявилася у творчості А. Камю (1913–1960)*. Для нього весь світ, усе людське суспільство — суцільне «непорозуміння», абсолютний абсурд. Люди принципово самотні, замкнені, приречені на взаємне нерозуміння. Кожна людина — цілий світ, але ці світи не пов'язані один з одним. Спілкування людей є поверхневим і не торкається глибин душі, не веде до розмикання самотності.

Свого розвитку екзистенціалістська естетика набула у творчості французького філософа і письменника *Ж.-П. Сартра (1905–1980)*. Він визначає естетичне сприйняття як діяльність уяви, школу свободи свідомості: як сферу, в якій свідомість знаходить можливість «заперечити» даність і надати людині, «опредмеченій» реальністю, радість волі.

Одним із найвідоміших мислителів ХХ ст. є *М. Хайдеггер (1889–1976)*, естетична творчість якого зосереджена на питаннях *природи художньої творчості, філософії мови* і т. ін. На думку М. Хайдеггера, естетика посідає середнє місце між поезією і наукою, але не підпорядковується цим засобам мислення. Філософ стверджує, що західна цивілізація, яка обрала шлях розвитку, заснований на експлуатації природи, прискоренні технологічного прогресу, не коректується моральними нормами. Основне завдання філософії, за М. Хайдеггером, — звернути західну цивілізацію з помилкового шляху, повернутися до забутих витоків мислення, до справжнього буття. Це обумовлює єдність тем хайдеггерівської філософії — філософія людини і філософія мови, критика техніцизму і критика метафізики, заклики до нової міфології і естетичне тлумачення поетичних текстів.

Власна філософська мова М. Хайдеггера виступає як засіб корегування, уточнення понять, які відповідають значенням слів сучасної мови. Цьому служить принцип так званої деструкції. Мову філософ розуміє як поетичне мислення, а «мислення є поезія». Початкова мова — це поезія як «споконовічне називання буття», як «твердження буття», «твердження істини».

Тема відносин художника і маси, юрби стає лейтмотивом міркувань видатного іспанського філософа *Х. Ортеги-і-Гассета (1883–1955)*. Він прагнув створити філософію нового типу, що не придушує звичайної

людини своїм догматизмом, категоричністю та науковістю, а максимально до неї наближується, що допомагає їй у повсякденному житті. Головні його пошуки зосередились навколо естетичних, соціологічних і власне екзистенціальних проблем окремої особистості, її взаємовідносин із навколишнім світом, з іншими людьми. Класичним твором Ортеги-і-Гассета стало есе «Дегуманізація мистецтва» (1925). Основні положення теорії «дегуманізації мистецтва» зводилися до розподілу реального предмета і предмета мистецтва, до пріоритету власне естетичного переживання художника, його ставлення до дійсності, очищеного від особистого емоційного пафосу, від власного ставлення до світу. *Теорія дегуманізації була висунута Ортегою як осмислення явищ і об'єктивний результат розвитку мистецтва ХХ ст.*

Естетичні погляди та теорії ХХ ст. зумовлені істотними змінами життя сучасного суспільства й механізмів сучасної культури. Поява і розвиток засобів масової комунікації, індустріально-комерційний тип виробництва та розподілу стандартизованих духовних благ, відносна демократизація культури, підвищення рівня освіченості мас, збільшення часу дозвілля тощо сприяли формуванню *явища масової культури*. Серійна продукція масової художньої культури має *низку специфічних ознак*: примітивне зображення примітивних людських стосунків; низведення соціальних конфліктів до сюжетно цікавих сутичок «гарних» і «поганих» людей; розважальність, кумедність, сентиментальність, орієнтованість на підсвідоме та інстинкти; формування в споживача масової продукції прагнення володіння, почуття власності, національних і расових забобонів, культу успіху, культу сильної особистості і водночас культу посередності і т. ін. Ці та інші ознаки характеризують кризовий стан культури ХХ ст. у цілому та мистецтва зокрема. При загальній орієнтації на масу механізм дії масової культури розшаровує духовну продукцію за типами споживачів, тим самим поглиблюючи соціальну стратифікацію суспільства.

Масова культура має *двоїстий характер*. Через систему масової комунікації мільйони людей одержують можливість ознайомитися з творами мистецтва, але водночас твори, які масово тиражуються, втрачають якість істинності, не відрізняються від побутового інвентарю, використання якого не потребує концентрації духовних зусиль. Тим самим відбувається девальвація духовних цінностей, що призводить до втрати унікальності мистецтва.

Ситуація втрати мистецтвом свого традиційного змісту пов'язана з явищем модернізму. Термін *«модернізм»* хоча і використовується

широко для позначення явищ сучасної культури, однозначного визначення не набув, так само як і його часові рамки. Найважливішою рисою модернізму як етапного й епохального явища в культурі є *войовниче заперечення традицій* Нового часу. Це призводить до того, що місце характерної для цього часу моралі займає *естетський аморалізм*, а місце естетики марних за умов духовної кризи ХХ ст. ідеалів, залучених із художньої культури Античності і Відродження, — *естетика неподобства*. Стара віра у «вічні істини» заміняється релятивізмом, відповідно до якого істин стільки ж, скільки думок, «переживань», «екзистенційних ситуацій».

Глибоко *суперечливий характер* модернізму виявляється вже при його виникненні. Існує величезна різниця між духовним напруженням його творців, їхнім своєрідним мистецтвом, що передчуває безодню духовної катастрофи ХХ ст., і потенційними наслідками цього мистецтва, відкритими ним можливостями. Ідеться про каламутний потік масової культури, котра девальвує саме ті цінності, на які спиралися засновники модернізму. Кожне нове покоління художників-модерністів відверталося від своїх попередників, заперечувало їхні досягнення. Це неминуче призводило до руйнації цінностей модерністського мистецтва, яке логічно закінчилося виродженням модернізму в масову культуру.

Модернізм пов'язаний із відчуженістю людини та епохальними відчуттями самотності, песимізму, маргінальності, туги і безвихідності. Звідси випливають дві важливі риси культури модернізму: гіпертрофія суб'єктивної волі художника як органу тієї родової суб'єктивності людської культури, що була виявлена як нова якість культури ще на зорі модернізму, і руйнація ідеальних меж суб'єкта під тиском безглузлого ходу речей, вираженого масовою культурою, що вкладає ту суб'єктивність, яка плекається художником, у прокрустове ложе споживчих груп, типів, страт і т. ін.

У руслі новітніх естетично-художніх пошуків у 1910–20-ті рр. ХХ ст. складається концепція структурно-семіотичної естетики, яка на Заході дістала назву *структуралізму*.

Ця теорія розглядає *мистецтво як особливу мову або систему знаків, а окремих художній твір — як текст або послідовність знаків цієї системи*. Найбільш ранні концепції структуралізму склалися в Росії на рубежі 1900–1920-х рр. у працях Московського лінгвістичного гуртка (Р. О. Якобсон, Г. Г. Шпет та ін.) і Товариства поетичної мови (ОПОЯЗ) (Ю. М. Тинянов, Б. М. Ейхенбаум, В. М. Жирмунський, В. Б. Шкловський та ін.) та знайшли продовження у так званій «фор-

мальній школі». Вона вивчала конструкцію художньої форми і чинники, що її складають. Пізніше ідеї структуралізму розроблялися головним чином у працях Празького лінгвістичного гуртка, в якому головну роль відігравали вихідці з Росії — Р. О. Якобсон, М. С. Трубецької та ін. Вони створили концепцію структуралізму, що здобула міжнародного визнання й дотепер зберігає свою впливовість. У центрі цієї концепції — *вчення про естетичну функцію і естетичну норму*.

У подальшому це вчення розроблялося в працях *Московсько-Тартуської семиотичної школи*, яку очолював *Ю. М. Лотман*. Естетичні дослідження Московсько-Тартуської школи тісно пов'язані з культурологічними, що відбилося, зокрема, у вивченні генези символів у мистецтві.

У складі структуралізму вирізняється також французький напрям, який склався під впливом ідей К. Леві-Стросса, який, у свою чергу, сприйняв ідеї Г. Г. Шпета і М. М. Бахтіна.

Суцільне тлумачення змістовно-значеннєвих і формальних особливостей твору в їхній взаємозумовленості дав *М. М. Бахтін* (1895–1975). Науковець також увів до художньо-естетичного аналізу ідею «діалогічної свідомості». Основне коло своїх студій сам вчений визначав як філософську *антропологію*, розглядаючи з цих позицій архітекtonіку естетичного об'єкта. М. Бахтін трактував форму як форму змісту мистецького витвору. Це відрізняло його позицію від трактування форми формалістами, які бачили в ній форму матеріалу, що призводило до ототожнення форми із зовнішньою композицією твору. У межах художнього твору естетично значуща, особистісно оформлена, ціннісно визначена змістовна позиція не поодинокі, їй протистоять інші ціннісні позиції, з якими вона вступає в комунікативні — діалогічні — відносини. Просторово-часові межі діалогу в подієвому ряді художнього твору, які надають йому смислової визначеності, М. Бахтін визначає поняттям «хронотоп».

Діалектику художньої форми розробляв *О. Ф. Лосєв* (1893–1988), який також звертався до проблем символу та міфу. Проблеми історії естетики як самостійної дисципліни й естетики різних форм художньої творчості розроблені О. Ф. Лосєвим, С. С. Аверинцевим, Д. С. Лихачовим, В. Ф. Асмусом, А. В. Гулігою.

Поряд із теоретико-філософськими естетичними системами в ХХ ст. сформувався естетичні вчення, пов'язані з творчою художньою практикою. Насамперед тут варто назвати праці В. В. Кандинського і К. С. Малевича, що стали фундаментом *теорії абстрактного мис-*

тецтва — однієї з течій модернізму — і здобули в 1910–30-х рр. світового визнання. На рубежі 1920–30-х рр. в Україні складається *літературна школа «неокласиків»* (М. К. Зеров, М. Т. Рильський та ін.), розвивається театральна система Леся Курбаса (1887–1942), яка вплинула на модерністську реформу світового театру ХХ ст.

Модернізм, що поривав із культурно-історичною традицією і прагнув наново творити історію культури згідно з власними програмами і проектами, згодом сам перетворився у певну художню традицію і зайняв відповідне місце в історичній періодизації культури.

Тим самим як стадіальна характеристика історичного процесу він вичерпав себе, що відкрило новий період історії культури, який дістав назву *«постмодернізм»*. Його перші симптоми були зафіксовані в середині 1970-х рр.

Постмодернізм — масштабне явище культури, яке в 1970–80-ті рр. охоплює філософію, естетику, мистецтво тощо, протипоставлені практики модернізму. Він пов'язаний з умонастроєм «утоми», розчаруванням в ідеалах і цінностях минулого з їхньою вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей і одночасно — в ідеалах модернізму з його пафосом радикалізму, ентузіазму, діяльності й спрямованості до твердження нових, штучно вироблених, спроектованих цінностей.

Для постмодернізму характерна рефлексія з приводу модерністської концепції світу, ігрове освоєння дійсності, перетворення світу культури в середовище мешкання людини. Постмодернізм характеризується також «ентропійним» станом культури, який відзначений есхатологічними настроями, естетичними «мутаціями» та еkleктизмом. Цьому явищу притаманне й взаємопроникнення художніх стилів, еkleктичне змішання художніх мов, вторинність образів. Постмодернізм вирізняється тотальним конформізмом, передчуттям «кінця історії», моральною амбівалентністю особистості, її есхатологічною тугою і панічним станом, іронічною та самоіронічною позицією митця. Постмодернізм прагне ввести до контексту сучасного мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування і коментування.

Естетика постмодернізму підтверджує *плюралізм цінностей*, що неминуче веде до внутрішньої трансформації категоріальної системи класичної естетики. Постмодерністська естетика принципово *анти-систематична, адогматична, далека від замкнутості концептуальних побудов*. Краса як вираження прекрасного в постмодернізмі трактується як поєднання чуттєвого, концептуального і морального та інтелек-

туалізується. Центральне місце в ідеології постмодернізму посідає *іронія*, що виступає як смислоутворюючий принцип мистецтва. *Мистецтво в цілому розуміється як єдиний нескінченний текст, створений сукупною творчістю, а історія — як єдиний час-простір безкрайньої творчості, в яких переважають принципи маргіналізму, відкритості, описовості, безоціночності.*

У контексті постмодерністської критики надбань культури ХХ ст. розгортається концепція **постструктуралізму**. Це назва ряду філософсько-методологічних підходів до осмислення культурної діяльності, які склалися в 1970–90-ті рр. **на основі рефлексії і критики структуралізму**. У центрі цієї критики — обмеженість структуралістського підходу до людини, неможливість пояснити її поведінку, виходячи тільки зі структурного розуміння людської свідомості.

Новітні естетичні концепції, які особливо інтенсивно розвиваються в західноєвропейській філософії (Ж. Деррида, Ж. Делез та ін.), ще тільки знаходять своїх послідовників у вітчизняній філософсько-естетичній думці. Ці концепції закарбовують «кризову свідомість», яка виникає за умов вичерпаності культурної парадигми Нового часу. Різноманітні й суперечливі естетичні концепції ХХ ст. свідчать про те, що людство стоїть перед проблемою складання нової картини світу, основні контури якої будуть визначені вже в ХХІ ст. Певно, туди ж сягають і узагальнюючі естетичні системи майбутнього.

Питання для самоконтролю

1. Особливості естетичних поглядів доби Античності.
2. Естетична думка доби Середньовіччя.
3. Характеристика естетичної доктрини доби Відродження.
4. Проблемне поле естетики Нового часу.
5. Вітчизняна та російська естетична думка XVIII–XIX ст.
6. ХХ ст. в історії естетики.

Розділ 3

Категорії естетики

§ 1. Система категорій і понять естетики

*Специфіка естетичного знання та узагальнені результати цього емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу закріплені в системі категорій і понять естетики. Одвічне прагнення людства розширити знання про світ і сферу свободи відносно нього, перетворити буття у відповідності до гармонії, міри й досконалості детермінують постійну необхідність уточнення й розширення емоційно-почуттєвого досвіду, формування відповідних категоріально-понятійних настанов. Це зумовлює *принципову відкритість системи естетичних категорій і понять*. Зокрема, Античність уводить до естетичного досвіду поняття «катарсис», доба Відродження — «грація», художня практика XX ст. — такі поняття, як поп-арт, мюзикл, інвайронмент, хепенінг, трилер та ін.*

Позачасові духовні цінності інтерпретувались кожною історичною добою відповідно до притаманної їм парадигми світобачення. Це вело до «перегляду» змісту категорій естетики, кола явищ, сутність і значущість яких вони характеризують. Так, важливість категорії «прекрасне» для людства безперечна, але кожна епоха надавала їй певних змістовних нюансів. У Давньому Єгипті прекрасне — найвища характеристика світу богів, тотожність сонячному сяйву та благу. Як краса, що дорівнює політичній свободі, визначається прекрасне І. Ф. Шиллером.

Зміст естетичних категорій обумовлюється і світоглядними настановами певної культури. Сучасний полілог культур демонструє безліч прикладів варіювання естетичного доробку людства. Серед них — опозиційне осягнення глобальних проблем людства в контексті європейської та східної, християнської та ісламської культур. Особливими рисами естетичного бачення відзначені й національні картини світу — наприклад множинністю нюансів відрізняється бачення краси українською спільнотою, французькою, африканською, скандинавською та ін.

Отже, специфічними рисами категоріально-понятійного апарату естетики є його відкритість, історична, культурна й національна обумовленість, «рухливість» сенсу його складових. Категорії та поняття естетики позначені також універсальністю, народженою невечернім багатством дійсності та всеосяжним, всеохоплюючим характером духовних цінностей.

У сфері емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного бачення світу людина постає і як представник певної історично-культурної доби, національної спільноти, і як індивідуальність. Варто зазначити, що буття людства демонструє невинне зростання значущості суб'єктивної складової в процесі осягнення світу. Це обумовлює два типологічних підходи до трактування сутності категорій естетики. Згідно з одним вони постають як відбиття суб'єктивних станів, відповідно до іншого — як закарбування об'єктивного начала. Разом із дискусійністю питання щодо визначення центральної категорії естетичного знання це обумовило виникнення багатьох варіантів систематизації естетичних категорій.

Суб'єктивна тенденція трактування їх сутності була закладена в працях Сократа, в яких центральне місце посідала категорія «прекрасне». У період еллінізму цю тенденцію продовжили погляди Псевдо-Лонгіна, в яких основного значення набули категорії «прекрасного» та «піднесеного».

Стрижнем системи естетичних категорій і понять І. Канта була апіорна здатність людини до естетичного судження — естетичний смак, який поєднував силу уяви та вільну гру розуму.

На початку ХХ ст. Б. Кроче визначив категорії естетики як винятково суб'єктивні псевдопоняття, що нічого реального не відображають, і тому заперечив необхідність їх систематизації. Е. Суріо також вважав неможливим систематизувати естетичні категорії, оскільки вони позбавлені внутрішньої підпорядкованості й залежності. Однак першість дослідник надавав піднесеному, поділяючи категорії на основні (прекрасне, потворне) та малі (красиве, грандіозне, витончене, драматичне, трагічне й комічне). Центром системи категорій Ш. Лало є гармонія, відносно якої вони поділяються на такі, що закарбовують: наявну гармонію (прекрасне, грандіозне, витончене), можливу, тобто таку, яку людина шукає (піднесене, трагічне, драматичне), і втрачену (дотепне, комічне, смішне).

Об'єктивне інтерпретування сенсу категорій естетики та систематизацію їх стосовно «прекрасного» започаткував Платон. Аріс-

тотель не звертався до систематизації естетичного знання, але суттєво доповнив його введенням понять катарсису, естетичного переживання та понять, що відбивають негативну значущість явищ, предметів і в мистецтві відтворюються як низинне, жахливе, огидне. Естетичні погляди Середньовіччя, зокрема Фоми Аквінського, нерідко поєднували об'єктивне та містичне тлумачення змісту категорій естетики.

Детальна система об'єктивно-ідеалістично трактованих категорій естетики була створена Г. В. Ф. Гегелем. Її відрізняло бачення категорій естетики у взаємозв'язку та в контексті трьох історичних форм буття мистецтва — символічної, класичної та романтичної, а також надання основоположної значущості категорії «прекрасне», яка закарбовувала почуттєве буття абсолютної ідеї (але предметом естетики, на думку філософа, були витончені мистецтва).

У поглядах М. Г. Чернишевського система естетичних категорій спирається на суб'єктивно-об'єктивний ґрунт, суб'єктом є людина як представник соціуму, а об'єктом — природа й буття, перш за все соціальне.

Сучасне естетичне знання відзначено плюралізмом думок щодо систематизації категоріально-понятійного апарату та визнанням основоположного значення категорії «піднесене» замість категорії «прекрасне» (у працях О. Ф. Лосева, М. С. Кагана, В. Шестакова). ***На сьогодні найбільш детальною в естетиці є система категорій, за якою виокремлюють:***

- *метакатегорію «естетичне»;*
- *категорії аксіологічного спрямування* — гармонія, міра, довершеність, естетичний ідеал;
- *категорії оціночного спрямування* — прекрасне, потворне, піднесене, низьке, трагічне, комічне (а також їх понятійні різновиди й форми);
- *категорії гносеологічного спрямування* — естетична свідомість та такі її складові, як естетичні почуття, естетичний смак;
- *категорії онтологічного спрямування* — мистецтво, жанр, художній образ, мімесис, катарсис, естетична діяльність, категорії історичної типології мистецтва та ін.

Зазначимо, що дана система не є остаточною, вичерпною, істинною та не виключає можливості й доцільності іншої систематизації естетичного знання.

§ 2. Естетичне як метакатегорія естетики

Самостійного категоріального статусу *естетичне* набуває з XVIII ст. й остаточно утверджується як метакатегорія естетики в XX ст. Причини такої тривалої «периферійності» обумовлені специфічною сутністю естетичного.

Своїм корінням ціннісне бачення світу, людини та результатів її діяльності сягає первісної доби. Воно поставало як синкретичне, перш за все відбиваючись у враженнях від позитивної (або негативної) значущості об'єктів сприйняття. Безперечною та єдиною цінністю доби за умов панування колективної свідомості було колективне виживання, отже, цінність дорівнювала колективно корисному. Подібне ототожнення цінності з корисним і прекрасним зберігалось до античної доби й знайшло обґрунтування у працях Сократа.

Поступовий розвиток пізнавальних здібностей людини обумовив складання різних напрямів усвідомлення світу — власне пізнавального та ціннісного, ціннісно-орієнтуючого. Він відрізнявся опорою на емоційно-почуттєве начало та особливою двоїстістю суб'єкта. З одного боку, людина спиралася на досвід, накопичений людською спільнотою, а з другого — формувала уявлення про цінність об'єкта на суб'єктивному рівні. Це ускладнювало виокремлення та усвідомлення специфіки емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного бачення світу.

Тривалим і складним був і процес диференціації цінностей, розуміння того, що вони можуть виявлятися в різних сферах буття, і того, що об'єкт у різних ракурсах бачення може набувати різної цінності. Поступовим було також визнання гармонії, міри, краси, досконалості як духовних цінностей. Осягаючи їх універсальність, здатність до виявлення в усіх сферах життєдіяльності та глобальну значущість, людина піднімалася на новий рівень опанування світу, вільний від утилітарного ставлення до нього, і, таким чином, утверджувала свободу відносно світу. Цей певний рівень свободи ставав фундаментом для спростування тотожності естетичного й корисного.

I. Кант уперше визначив естетичне як особливий духовний досвід людства, що має своєрідний неутилітарний, незацікавлений (з практичної точки зору), безкорисний характер. При цьому об'єкт сприйняття постає перед людиною як чинник необхідного духовного задоволення й насолоди, оскільки задоволення духовних потреб — у гармонії, мірі, красі, досконалості — є необхідним для людини, відповід-

ним до власне людської духовної природи. Таким чином, естетичне у поглядах І. Канта визначає один із найбільш складних модусів людського ставлення до світу, спрямований на досягнення почуттєво-духовної насолоди від нього.

У ХХ ст. естетичне закріпилося в естетиці як категорія, що визначає її предмет. У працях відомого російського філософа, культуролога й естетика О. Ф. Лосева естетичне набуло статусу найбільш загальної категорії естетики. Однак естетичне знання сьогодення демонструє не тільки множинність його тлумачень, а й інколи уникання визначень.

Складність естетичного обумовлюється його формуванням в особливих суб'єкт-об'єктних відносинах, у так званій естетичній ситуації. Її специфічними умовами сучасні дослідники вважають прямий, почуттєвий контакт з об'єктом і відповідну настанову сприйняття, вільну від практичного використання. Неутилітарна сутність естетичної ситуації обумовлює питання: чи може естетичне бути поширеним на об'єкти, які мають практичне значення?

Відповідь ми можемо відшукати в особливій різноспрямованості та водночас цілісності бачення об'єкта з естетичної точки зору. Один аспект його осягнення — виокремлення в ньому таких характеристик, як ритм, домірність і гармонійність, симетрія, пропорційність складових тощо. Інший, не менш важливий — осягнення того, наскільки узгоджені «внутрішнє» (зміст і внутрішні якості об'єкта), та «зовнішнє» (його форма та мета існування). Естетичне формує бачення об'єкта з точки зору гармонії, краси, досконалості як нерозривної цілісності, єдності «внутрішніх» і «зовнішніх» характеристик.

Осмислення сутності естетичного обумовлює й інше запитання — чи пов'язане естетичне винятково зі сферою «чистої краси», чи дорівнює воно прекрасному? Тривалий час їх ототожнення визначало специфіку естетичних поглядів. Навіть за умов сьогодення ми часто продовжуємо цю традицію, на побутовому рівні усвідомлення характеризуючи об'єкт, що відповідає нашим уявленням про красу, домірність як естетичний. Сучасна культурна ситуація багаторазово загострює це питання. Мистецтво довгий час було для людини тим взірцем прекрасного, гармонії, довершеного, до якого людина прагнула і яке підтримувало її в соціальному бутті. Сучасні художні реалії, часто спрямовані на епатаж та шокування, скоріше заперечують духовні цінності та красу.

Зрозуміло, що далеко не все в суспільно-історичній практиці людства має «абсолютну» довершеність, є втіленням прекрасного. Ступінь відповідності об'єкта до уявлень про гармонію, міру, красу, доверше-

ність, ступінь його загальнолюдської цінності та «вписаності» в суспільно-історичну практику може бути різним. Тому естетичне пов'язане не тільки з позитивною площиною загальнолюдської практики, воно не виключає й негативних сторін буття, недосконалих явищ, об'єктів, які набувають адекватної оцінки у відповідності до духовних цінностей.

Отже, *естетичне* — *універсальна призма бачення світу, яка дозволяє наситити його духовним началом, побачити в речах гармонію, довершеність, красу, у тому числі й красу як повноту і цінність функціонування об'єкта в суспільно-історичній практиці*. Акцентуючи цей момент, О. Ф. Лосєв визначав, що естетичне виражає ту чи іншу предметність, яка дана як самодостатня споглядальна цінність та опрацьована як згусток суспільно-історичних відносин.

Естетичне, орієнтуючи людину на неUTILІтарне ставлення до світу, на піднесення над матеріально-практичною площиною буття, прилучає індивіда до ціннісного доробку людства, світу духовних цінностей. Формуючись на основі диференціації праці, цінностей, естетичне водночас стає для людства засобом універсального єднання буття, універсальним чинником формування єдиної, атрибутивної для людства сфери цінностей та універсальним засобом соборного об'єднання людської спільноти на шляху духовного вдосконалення.

Отже, *естетичне* — *категорія естетики, що визначає особливий, всеосяжний, емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний модус суспільно-історичної практики людства, який ґрунтується на єдності індивідуального та загальнолюдського начал і неUTILІтарному осягненні світу крізь призму вищих духовних цінностей, таких як гармонія, міра, досконалість, краса*^{*}.

■ § 3. Гармонія та міра

Питання про те, що є універсальним законом буття, які принципи є основою світобудови, завжди були актуальні для людства. Одну з перших відповідей на ці одвічні питання дала Античність: генеральний принцип буття Всесвіту-Космосу — порядок, домірність, краса та гармонія, які відрізняють його від хаосу як втілення безладу та неупорядкованості. *Надання гармонії універсальної, основоположної значущості стало фундаментом низки вчень, присвячених визначенню її*

^{*} У визначенні сутності категорії «естетичне» автори приєднуються до тлумачення естетичного в підручнику: Естетика [Текст] / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 2006.

сутності в багатьох ракурсах бачення — власне космологічному, математичному, етичному (які існували також у поєднанні).

Піфагорійці бачили в гармонії основу Космосу, а її якості — істину, красу, симетрію — у числових співвідношеннях. Згідно з вченням про гармонію небесних сфер, відстань між планетами дорівнювала чітко визначеним музичним інтервалам, а рух планет створював небесну, гармонійну музику. Незмінність руху та відстані між планетами забезпечували одвічність всесвітнього порядку та надавали гармонії характеру статичної рівноваги. Дотримуючись числового обґрунтування гармонії, Філолай і Геракліт наголошували на її динамічній сутності, обумовленій єднанням протилежностей. Геракліт також деталізував розуміння гармонії. Він поділив її на найбільш значущу та масштабну «приховану», втілену в Космосі як вища і довершена краса, та «наявну», яка визначала красу богів, людини та тварин.

До космологічного та етичного трактування гармонії звертався Платон. На його думку, вона є невидимою, прекрасною, безсмертною, божественною за своєю сутністю, вищою ідеєю буття, яка є на небі. У моральному, духовному житті людини гармонія, згідно з філософом, виявляється в добродетності та максимально повно реалізується у справедливості. Платон і Сократ започаткували також тенденцію ототожнення гармонії та прекрасного і психологічну тенденцію її трактування як сили, що дає людині духовну насолоду.

На ґрунті математичного ракурсу бачення гармонії Арістотель фактично ототожнює її з порядком і визначає як взаємний перехід ладу та безладдя, звертаючись при цьому до понять «міра», «величина», «симетрія» та «середина».

Математичне та космологічне осягнення гармонії зберігається в добу Середньовіччя. Василь Великий визначав її як пропорційність частин, як абстрактний числовий принцип, що пізнається розумом. Г. Нісський окреслював гармонію як музичну за сутністю й тотожну порядку світобудови. В «Ареопагітиках» їй надається значення універсального закону буття, абсолютного зв'язку всього сущого, який не зводиться до пропорційності, симетричності. Про якісну різноманітність гармонії, опору її на єдність протилежностей і контрастів говорив Гуго Сен-Вікторський.

Особливо актуальним стає осмислення гармонії в добу Відродження. Відмовившись від математичного трактування, М. Кузанський визначив її як генеральне спрямування буття природи на розвиток, як закон, що обумовлює єдність світу, тілесного й духовного, ідеального й матеріаль-

ного начал. Л. Б. Альберті вбачав у ній універсальний закон природи та мистецтва, джерело довершеності. З гармонією ним також пов'язується внутрішній зміст краси, який виявляється у відповідності частин цілого, пропорційності (як основоположному принципі побудови природи та людини), доцільності, відповідності форми і змісту. Антропоцентрична сутність епохи обумовила також поновлення психологічного трактування гармонії як джерела вищої насолоди (у поглядах Царліно).

Гармонія зберігає значущість у контрастній, конфліктній картині світу барокової доби. Р. Декарт бачить у ній втілення математичної пропорції. У мистецтві, на його думку, вона виявляється у пропорційності, принципі єдності в різноманітті.

У різні історично-культурні періоди гармонія набуває статусу універсального закону світобудови. У XVII ст. саме на такому значенні «передвстановленої гармонії» — загального, всеосяжного зв'язку речей, що має божественне походження і відбивається в усьому світі, — наголошував Г. В. Лейбніц.

Духовне життя XVIII ст. було скероване на формування ідеалу гармонійної особистості в контексті гармонійного соціуму. Це обумовлювало етичне трактування гармонії як характеристики індивідуального духовного світу, нерозривно поєднаної з поняттями блага, істини, краси. Доба Просвітництва також повертається до джерел осягнення гармонії як сили, що впорядковує світ як цілісність і є концентратом його сутності (у поглядах Ф. В. Шеллінга).

Таким чином, до межі XVIII–XIX ст. склалося розмаїття осягнень гармонії — від універсального закону буття світу до визначальної характеристики людини. Фактично всі вони опосередковано містили, попри нюанси розбіжностей, загальне бачення гармонії як могутньої сили єднання, надання цілісності світу та людині. Таке усвідомлення гармонії актуалізується в контексті німецької класичної естетики. Соціальні суперечності часу поставили перед соціумом і людиною питання щодо основи нового цілісного образу світу, об'єднання соціуму, подальшого плідного розвитку людини. На думку І. Ф. Шиллера, такою основою мала стати саме гармонія, яка досягається за допомогою естетичного виховання. Не випадково детальна концепція гармонії була створена Г. В. Ф. Гегелем у добу, яку він характеризував як час її втрати в мистецтві та соціумі. На його думку, гармонія складається з внутрішньої єдності, цілісності та узгодженості. Однак при цьому гармонія сповнена внутрішнім рухом, який забезпечує їй життєвість, суперечливістю складових елементів, що узгоджують їх розмаїття в складну цілісність.

Отже, естетична думка XIX ст. визначає гармонію як універсальну цілісність, як чинник розвитку мистецтва (мета існування якого, власне, і полягає у створенні образу світу в цілісності) та водночас — як основу здатності людини до насолоди красою, основу цілісної, розвинутої особистості, прилученої до соціуму, об'єднаної з ним світом духовних цінностей.

Таким чином, гармонія — категорія естетики, що характеризує цілісність явища на основі взаємної узгодженості, домірності його різнорідних складових елементів. З цієї точки зору доцільно згадати систему категорій естетики, запропоновану Ш. Лало. Її основою є саме гармонія як витвір сутнісних здатностей людини — розуму, діяльності та емоцій. Тільки наявність усіх цих складових обумовлює цілісність образу людини, отже, гармонія набуває значущості символу людської сутності, сенсу існування людини. Існування це поза світом неможливе, таким чином, буття людини стає невіддільним процесом гармонізації взаємин індивіда зі світом та водночас наповненням людини гармонійністю, цілісністю Всесвіту.

Нерозривно пов'язані категорії гармонії та міри. Античність трактує міру в декількох аспектах:

- кількісному — як одиницю виміру (Гомер), як середину між нестачею та зайвиною (Платон);
- соціальному — як ритм і принцип буття суспільства (Гесіод);
- антропологічному, згідно з яким втіленням міри є людина (Протагор, частково — Арістотель);
- аксіологічному — як якість духовного світу, що визначає красу душі та добродетель (стоїки).

Теоцентрична картина світу Середньовіччя обумовила трактування міри як божественного, надприродного начала. Земне її втілення мислителі бачили в музиці.

Доба Відродження поновлює антропоцентричне розуміння міри. Відбита у пропорційності тіла людини, вона є універсальним принципом буття Всесвіту та мистецтва, відповідності всього у світі почуттєвому сприйняттю людини.

У XVII–XVIII ст. міра трактується як одна з основних ознак краси (поряд із формою та порядком), як принцип побудови світової гармонії, що єднає Всесвіт і людину. Ш. Л. Монтеск'є утверджує гносеологічне та кількісне розуміння міри (її модифікацією є симетричність) як універсального принципу пізнання. В естетиці Г. В. Ф. Гегеля міра є універсальним поняттям, яке визначає нерозривний зв'язок,

відповідність в об'єкті кількісного та якісного начал. *Сучасне естетичне знання визначає міру як межу співвідношення елементів, яка забезпечує їх єднання в ціле, порушення цієї межі веде до нового кількісно-якісного співвідношення елементів і формування нової цілісності.*

■ § 4. Прекрасне та потворне

Естетичне бачення світу своїм закономірним підсумком має визначення сутності й значущості об'єктів споглядання у відповідності до духовних цінностей, надання їм оцінки з точки зору гармонії, міри, досконалості. Найбільш важливою та жаданою для людства оцінкою світу, символом одвічних прагнень і сподівань було прекрасне. Саме тому кожна історично-культурна доба зверталася до осягнення та інтерпретування сутності прекрасного, специфіки його відбиття в мистецтві.

У давнину в красі бачили сенс буття, а в прекрасному — вищу характеристику світу богів і правителів, світу людей і речей. Універсальність прекрасного вже у той час обумовила питання: чи дорівнює воно корисному? Адже людина і створений нею предметний світ гідні найвищої характеристики за умов затребуваності історично-культурною практикою, «вписаності» в неї як соціальної цінності. Так, наприклад, в епічній літературі Давньої Месопотамії прекрасне ототожнюється з корисним.

В античному осягненні сутності прекрасного виділяються декілька варіантів: прекрасне розуміється як Космос, основними ознаками якого є гармонія, порядок та симетрія (Геракліт, Арістотель, стоїки); як вираження числової пропорції (піфагорійці, Платон); як відповідність канону (Поліклет); як корисне, благо й доцільне (Сократ, стоїки, Цицерон). Трактатування прекрасного як незмінної, одвічної, універсальної, всеосяжної ідеї належить Платону. Умовами пізнання цієї ідеї був стан особливого, екстатичного натхнення та осягнення всіх щаблів ієрархії прекрасного: краси окремих тіл, фізичної, тілесної краси, краси духовної, краси норівів та звичаїв і, нарешті, краси чистого знання. Проблемність пізнання прекрасного відбилася і в поглядах стоїків. Вони стверджували, що сприйняття, пізнання й досягнення прекрасного є складною діяльністю, яка потребує напруження духовних сил і підносить людину.

Антропоцентрична культура Античності бачила прекрасне і в людині. Так, поетеса Сафо розрізняла фізичну та більш значущу духовну красу. Арістотель пов'язував прекрасне із шляхетністю, чеснотами, що виявлялося у взаємній узгодженості душі та тіла, а також визначав прекрасне як домірне людині, особливостям її сприйняття. У зв'язку з цим поставало питання щодо враження, яке прекрасне справляє на людину. Античність не сформувала однозначної відповіді на це питання. Так, софісти вважали прекрасне відносним, залежним від умов сприйняття. Однак традиційно Античність бачила в прекрасному джерело насолоди.

У трактатах Плотина підсумовується античне осягнення прекрасного. Ототожене з красою (в античних традиціях), воно розуміється як ієрархічне начало, яке насичує весь світ. Розум та Душа світу — носії вищої краси, яка складала божественну єдність із благом. Середній щабель ієрархії посідає ідеальна краса природи, душі, чеснот людини, мистецтв і наук, нижній — краса предметів і творів мистецтва.

Естетична думка Середньовіччя наголошувала на неоднозначності та ієрархічності прекрасного. З одного боку, це одвічна, трансцендентна, абсолютна краса, єдність, яку забезпечують ритм, домірність, симетрія, пропорційність, ясність. Вона є доказом існування божественного начала, божественного сяння, об'єктивною якістю світу. З другого боку, втілене в природі та тілесності, прекрасне — джерело почуттєвої насолоди, що відволікає людину від духовного вдосконалення. У поглядах М. Кузанського було заперечено ієрархічність прекрасного й утверджено рівнозначність його різноманітних проявів. Воно обумовлювалося пропорцією, гармонією, сянням форми, а також моральним началом, дорівнювало добру, любові й тому притягувало людину. На думку Августина Блаженного, прекрасне має дуалістичну сутність, його єдність обумовлюється наявністю контрастних елементів. Теолог також звертався до проблематики сприйняття прекрасного. Він ставить запитання: ним є те, що подобається, чи подобається тому, що є прекрасним? Відповіддю є висновок: сама сутність прекрасного обумовлює те, що воно подобається. Фома Аквінський вважав, що прекрасне є не просто приємним, а духовно корисним началом, яке здійснює катарсичний вплив, заспокоює пристрасті та очищує душу людини.

Естетична думка Ренесансу повертає античне бачення прекрасного як гармонії, довершеної пропорційності, взаємної узгодженості частин (у поглядах Л. Б. Альберті, А. Дюрера). Теоретично обґрунтовуючи прекрасне, Леонардо да Вінчі увів принцип «золотого перетину» — втілення довершеної форми, абсолютну пропорцію, яка

може бути відтворена в усіх видах мистецтва. Визначаючи природу як джерело краси, митець також відновив космологічне трактування прекрасного.

Розуміння прекрасного в цю добу урізноманітнюється поняттями прикраси та невірної краси — грації, що порушує симетрію, пропорційність, а в людині втілюється в невимушеності, чарівності руху. Показовою стає також індивідуалізація трактування прекрасного та його впливу на людину. Дж. Бруно, наприклад, говорив про відносність прекрасного, а В. Шекспір уважав прекрасне винятково суб'єктивною оцінкою об'єкта.

Ідеалізуючи людину як вінець творіння та найвищу соціальну цінність, доба Відродження надала їй значущості центрального образу мистецтва. Надметою ж художнього опанування світу стало відтворення прекрасного, оскільки мистецтво повертається до принципу мімесису і тому перш за все спрямоване на відбиття одвічно притаманної світові краси.

В естетичних поглядах Нового часу прекрасне дорівнює довершеному. Як науку про довершене визначав естетику О. Г. Баумгартен, розділяючи красу на природну та художню. У XVIII ст. прекрасне постає як предмет і головна категорія естетики — філософії краси та мистецтва (яке спрямоване на втілення прекрасного). Е. Бьорк започаткував психологічне трактування прекрасного як джерела приємності, що викликає симпатію та некорисливу любов. Як вищу гармонію людини та соціуму в суспільно-соціальному дусі інтерпретувало прекрасне Просвітництво. Класицизм також пов'язував із прекрасним такі якості, як домірність, співзвучність, певною мірою статичність.

Основою концепції прекрасного І. Канта у «Критиці здатності судження» є поняття смаку — здатності судити про об'єкт на основі не розуміння, а гармонії духа, на основі задоволення або незадоволення, вільного від утилітарної зацікавленості. Прекрасне, на його думку, є неутилітарним, споглядальним судженням про об'єкт, який подобається всім сам по собі, викликає почуття насолоди у зв'язку з усвідомленням впорядкованості його форми. І. Кант також розрізняв красу вільну — красу форми, яка досягається на основі судження смаку, та таку, що привносить, — красу доцільності, призначеності об'єкта.

У поглядах І. Ф. Шиллера, І. Г. Гердера та особливо Г. В. Ф. Гегеля прекрасне — почуттєве явище, почуттєва видимість ідеї. На думку Г. В. Ф. Гегеля, природа містить у собі опосередковане прекрасне, яке виражається в правильності, симетрії, гармонії. Дійсно ж прекрасне у формі ідеалу постає тільки в мистецтві.

Ціннісні орієнтації XIX ст. змістили прекрасне на периферію уваги дослідників, обумовили суб'єктивізацію його трактування в поглядах Ф. Ніцше, А. Шопенгауера. Розмаїтість інтерпретацій прекрасного притаманна й естетиці XX ст. Одна з них — ототожнення його з індивідуальними переживаннями, почуттями. Інша — об'єктивний ракурс усвідомлення прекрасного в контексті «формальної естетики». Її представники — Е. Ганслік, І. Ф. Гербарт та інші — формальну сутність прекрасного бачили в пропорціях, структурі, композиції.

*Історія осягнення сутності й специфіки прекрасного містить декілька проблем. Перш за все — проблему співвідношення краси та прекрасного, які часто ототожнюються. Але краса більшою мірою пов'язана з правильністю, домірністю обрисів і структури об'єкта, який справляє приємне враження. Крім того, в естетиці також часто розрізняли красу «внутрішню» та «зовнішню». Чимало прикладів невідповідності таких різновидів краси демонструє мистецтво: античні образи сирени, домінування духовної краси при певному порушенні пропорційності людської фігури в живописі Північного Відродження і т. ін. Прекрасне ж масштабніше за красу — воно містить її в собі, однак нею не обмежується. Прекрасне, на відміну від краси, фіксує не тільки довершеність форми, структури об'єкта, певну його відповідність уявленням про гармонію, міру, досконалість. **Прекрасне визначає позитивний зміст, позитивну значущість об'єкта, виступає як його найвища оцінка.***

Питання щодо масштабності цього значення та характеру такої оцінки — індивідуального чи загальнолюдського — пов'язане з проблемою визначення сутності прекрасного. Краса (у певній мірі втілення) дійсно міститься в об'єкті, виявляючись у так званих законах краси — пропорційності, домірності, симетричності тощо. Однак їх суб'єктивне сприйняття — ще не запорука визначення об'єкта як прекрасного. Такої оцінки він набуває при індивідуальному осягненні, «входженні» до духовного світу людини. З цієї точки зору покажемо одне з визначень прекрасного як події, в якій реалізується свідомо орієнтація людини на бачення краси, її здатність до неутилітарного осягнення світу. Критерієм оцінки при цьому стає не тільки (і не стільки) позитивний емоційний відгук на об'єкт, приємність враження від нього (адже оцінка враження на побутовому рівні естетичної свідомості фактично замінює оцінку об'єкта). Критерієм стають також узгоджені індивідуальні та історично-культурні уявлення про вищі людські цінності — гармонію, міру, досконалість, красу. Таким чином, суб'єктивне

визнання об'єкта як прекрасного (на основі об'єктивних його якостей) постає на ґрунті об'єктивно наявної історично-культурної системи цінностей.

Оцінку «прекрасне» об'єкт отримує тільки за умов повноти, цінності існування в суспільно-історичній практиці, домірності людським силам, гармонії з ними. Саме тому *як прекрасне постають ті об'єкти та явища, в яких виявляється довершеність людини, свобода прояву її сил та умінь, свобода відносно світу.* Показовим тому є метафоричне визначення прекрасного І. Ф. Шиллером як політичної свободи, що демонструє досконалість розвитку людського суспільства, гармонійність відносин людини та соціуму, шляхів самореалізації та соціалізації індивіда.

Осягнення сутності прекрасного пов'язане також із проблемою його ототожнення з мистецтвом. Однак мистецтво завжди тяжіло не тільки до втілення краси, а й до цілісного образу світу на основі відтворення всіх сторін буття, зокрема й негативних. До того ж сучасна художня культура дає безліч прикладів «краси зла» — суперечливого поєднання довершеної зовнішньої краси з негативним змістом. *Прекрасне в мистецтві — не тільки високий рівень художньої досконалості як специфічне відбиття свободи митця у володінні засобами виразності. Це і високий позитивний зміст, що обумовлює значущість твору мистецтва як осередку духовних цінностей людства.*

Отже, *прекрасне — категорія естетики, якою визначається відповідність об'єкта уявленням про довершене, ідеальне, його найвища загальнолюдська позитивна та неутилітарна значущість, осягнення якої дає людині духовну насолоду.*

Естетичне бачення світу звернене й до усвідомлення не тільки позитивних, а й негативних явищ, які визначаються як потворні.

Діалектичний зв'язок позитивного й негативного начал, природність процесів старіння, руйнації, втрати гармонійності, краси осмислювався ще з давнини — один із давньоєгипетських міфів розповідає про Ісиду, яка за допомогою заклинань оберталася старою та навпаки. Негативної значущості в добу Античності надавали тому, що в будь-чому «заперечувало» красу, домірність, порядок. Первинне уявлення про гармонійність і красу Космосу формувало також думку про те, що потворне це ніщо, небуття, відсутність ідеї (у платонівському розумінні). У цей час також піднімається проблема відтворення негативного, потворного в мистецтві. На думку Арістотеля, мистецтво наслідує дійсність у цілісності, тому може звертатися і до негативних

явищ, майстерність художнього втілення яких дає людині духовну насолоду.

Неоднозначне розуміння зв'язку потворного з прекрасним демонструє естетична думка Середньовіччя. Світ у цілому є прекрасним, потворне — його складова частина, що характеризує гріховність і відсутність краси, впорядкованості, домірності. У Середньовіччі розрізняли дві форми потворного. Абсолютна пов'язувалася з небуттям як відсутністю форми, суттєвих ознак або елементів об'єкта, відносна — з недоліками, що в цілому об'єкт не спотворювали. Надання першорядного значення саме духовній красі дозволило сформулювати уявлення про те, що вона може поєднуватися з потворним зовнішнім виглядом.

Естетична думка доби Відродження також відзначена суперечливістю розуміння сутності потворного та можливостей його художнього втілення. Як недолік, похибка, до якої мистецтво звертатися не повинно, воно постає в поглядах Л. Б. Альберті. Леонардо да Вінчі, навпаки, бачив у ньому дієвий засіб підкреслення сутності прекрасного та створення художньо переконливого контрасту.

Світоглядні настанови класицизму унеможлилювали звернення мистецтва до потворного. Доба Просвітництва, навпаки, відстоювала його значущість у сфері художнього бачення світу. Право потворного на втілення в мистецтві, але до певної межі, визнавали І. Кант і І. Ф. Шиллер. У романтичній картині світу XIX ст. потворне набуло і повноправного значення, і самостійного теоретичного осягнення. В «Естетиці потворного» (1853) І. Розенкранц визначив його як «заперечно-прекрасне». Потворне, на його думку, має відносну сутність, виявляється в безформності (втрата гармонії, симетрії, структурованості), неправильності, хибності, а також виродливості, має такі рівні буття — природа, сфера духовності, мистецтво та окремі його види (з яких поезія найбільш здатна до відтворення потворного).

Подальша «переоцінка цінностей» обумовила твердження Ф. Ніцше про «ілюзорність прекрасного», а також перегляд значущості потворного в естетичному осягненні світу та надання йому статусу основної категорії в «Естетичній теорії» Т. Адорно (1970). Водночас із цим Ш. Лалю виключає потворне із системи категорій естетики як таке, що заперечує естетичне пізнання світу.

Значущість потворного в естетичному осягненні світу безперечна. Воно дозволяє уникнути досить традиційної орієнтації естетики на позитивне, усвідомлення естетичного осягнення світу як такого, що дає людині лише естетичну насолоду. Поряд із цим потворне у формі

заперечення містить у собі уявлення про ідеал і осягнення того, наскільки згубною для людини та людства в цілому може бути його втрата. Отже, *потворне* — *категорія естетики, яка характеризує негативну значущість явищ, об'єктів, які не відповідають уявленням про гармонію, міру, досконалість і в прихованій формі містять у собі загрозу для людства.*

§ 5. Піднесене й низьке

Перші спроби усвідомлення *піднесеного* датуються добою Античності. Псевдо-Лонгін у трактаті «Про піднесене» (середина I ст.) визначив його як величний, високий стиль і засіб виразності ораторського мистецтва. Використати його оратор міг тільки за умови індивідуальної здатності до патетичності, натхненних пристрастей, суджень. На людину піднесене, на думку цього автора, справляло дуже сильне й неоднозначне враження.

Теоретичного осягнення піднесене набуває у XVIII ст. у роботах Дж. Аддісона, Д. Юма, А. Е. К. Шефтсбері, Ф. Хатчесона. Об'єктивні риси піднесеного визначив у той час Г. Хоум. На його погляд, піднесене відрізняється надмасштабністю, втілення його в мистецтві викликає захоплення. У трактаті «Філософське дослідження щодо виникнення наших понять про піднесене» Е. Бьорк протиставляв прекрасне та піднесене й визначав сутність останнього з психологічної точки зору: це явища, що викликають незадоволення, страждання, почуття небезпеки, жаху та здивування.

I. Кант пов'язував піднесене з усвідомленням явищ, що не мають чіткої форми. Їх безмежність не відповідає масштабам людства і тому хвилює, викликає складні почуття «задоволення-незадоволення», відчуття людської недосконалості. Математично піднесене, на його думку, стосується надзвичайно масштабних явищ, які «недомірні» пізнанню людини та викликають уявлення про нескінченність. Динамічно піднесене співвідноситься з явищами, яким притаманна надзвичайна сила, інтенсивність виявлення, їх сприйняття викликає острах і водночас надихає людину бажанням і готовністю їм протистояти, відчуттям зростання духовної сили. Саме тому I. Кант стверджував, що піднесене міститься не в об'єктах, а в душі людини.

I. Ф. Шиллер визначав піднесене як складне поєднання вищості розуму та відчуття недосконалості почуттєвої природи людини. Роз-

різняючи «споглядально піднесене» («теоретично піднесене», що розширює уявлення людини) та «патетично піднесене» («практично-, динамічно піднесене», що веде до зростання людських сил), І. Ф. Шиллер пов'язував їх з особливою реакцією — своєрідним потрясінням, в якому поєднуються страждання та радість.

В естетиці Г. В. Ф. Гегеля піднесене трактується як спроба відтворити нескінченне, у мистецтві воно виявляється у відтворенні божественного духа. Однак здатними до відбиття піднесеного, на його думку, були іудейська священна поезія, музика та готична архітектура, живопис же (за винятком творчості Рафаеля) відтворює піднесене опосередковано.

Естетична думка XIX ст. також осягає піднесене відносно інших явищ. М. Г. Чернишевський, наприклад, стверджував, що воно відрізняється кількісно, це те, що є більшим за звичайне.

В естетичному знанні XX ст. формується декілька тенденцій осягнення піднесеного:

– релігійна утверджує піднесене як підсумок духовного, релігійного осягнення світу,

– аксіологічна — як стан особистості, як форму цінності людського життя.

Марксистсько-ленінська естетика піднесене пов'язувала з боротьбою пролетаріату, особливості його бачила в нерозривному зв'язку з ідеалом та позитивній значущості для людини.

Складність, діалектична сутність піднесеного детермінована суперечністю між історично обумовленими можливостями людини та одвічним прагненням безмежної свободи відносно світу. На кожному з етапів буття перед людиною постають надзвичайні, дисгармонійні, непідвладні її розумовим і фізичним силам явища та об'єкти. Це обумовлює наявність негативного начала в їх емоційно-почуттєвому осягненні. Однак специфічність їх сприйняття та визначення як піднесених обумовлена наявністю й позитивного начала. Надмасштабні природні стихії — вітер, океан, небо, безкраї простори, непідкорені горні вершини — захоплюють людину величию та могутністю потенційно можливого в перспективі, бажаного рівня майбутнього оволодіння світом і майбутньої свободи відносно нього. *Піднесене, таким чином, втілює прагнення людини вийти за межі власних сил, віру в їх безмежність.*

Розвиток наукового знання невпинно розсуває межі пізнання світу. Піднесене ж зберігає свою значущість для людства тому, що демон-

струє необхідність єднання. Недомірне людині, воно може бути опанованим за умови акумуляції розумових, фізичних і духовних сил людства. Саме тому *піднесене виявляється в масштабних духовних і соціальних рухах, які об'єднують колосальні людські маси у прагненні прогресивного вдосконалення суспільних відносин, у грандіозних технічних спорудах, які демонструють велич людства як єдиної сили.*

У мистецтві піднесене виявляється в грандіозності — у масштабах твору, у зверненні до глобально значущої тематики, охопті подій, глибини їх осягнення. Хрестоматійним прикладом піднесеного в архітектурі є піраміди Давнього Єгипту. У наш час до сфери піднесеного можна віднести церкву Саграда Фамілія в Іспанії. Це величне творіння архітектора А. Гауді зводиться більш ніж п'ятдесят років, процес її зведення стає перманентним процесом творчого (і релігійного) єднання надвеликих людських сил. У літературі найбільш адекватним сутності піднесеного є епос. Піднесене в мистецтві не є легким для сприйняття, воно потребує максимальної акумуляції духовних зусиль, напруженої духовної праці. Особливо яскраво це виявляється в музичному мистецтві — у «планетарній» грандіозності оперної тетралогії Р. Вагнера «Кільце нібелунгів», опери С. С. Прокоф'єва «Війна та мир», та особливо — Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена та Восьмої симфонії Г. Малера. Звернення в них до поезії І. Ф. Шиллера та І. В. Гете стає могутнім закликком до всесвітнього об'єднання людства, збереження духовних цінностей. Таким чином, у мистецтві піднесене постає також як сфера вищої духовності людства й тому наближується до естетичного ідеалу.

Проблематичним виявляється визначення сфери піднесеного в сучасному мистецтві. Суб'єктивізація творчого бачення світу й ціннісних орієнтацій, декларативність мистецького «я» певною мірою суперечать тому загальнолюдському масштабу, спрямованості на загальнолюдське єднання, що притаманно піднесеному в кращих зразках його художнього втілення.

Таким чином, *піднесене як категорія естетики характеризує явища, які через свої надзвичайні кількісно-якісні характеристики недомірні людині в умовах певної історично-культурної доби, не пізнані та не опановані людством. Оволодіння цими явищами накреслює майбутній рівень опанування світу і тому є метою для людства.*

Низьке посідає досить специфічне місце в категоріальному апараті естетики. У більшості систем естетичних категорій низьке відсутне

або визначається як антипод піднесеного. Дійсно, на відміну від інших категорій низьке не має такої тривалої історії осягнення. Однак культурні реалії сьогодення, ситуація переоцінки цінностей, наповнення мистецтва так званими «шок-цінностями» загострює проблематику осягнення сутності, особливостей художнього втілення та значущості низького для людства.

Піднесене та низьке — своєрідні «межі» опанування світу людством. Піднесене накреслює «позитивний горизонт» буття людства, майбутній і бажаний рівень свободи відносно світу, вищий щабель духовного піднесення людини. *Низьке* — *межа негативного, за якою втрачається сама сутність людини та можливість її існування.* У кожную історично-культурну добу людство поставало перед явищами, що набували гранично негативної значущості та оцінки через їх «загальнолюдський масштаб» та реальну загрозу існуванню людства в цілому, яку вони містили у собі. На перших етапах буття людства як низьке поставали непізнані та невіддані, «непідкорені» явища природи, соціальні негаразди (епідемії, голод). Процес опанування світу, підкорення природи дозволив людству певною мірою стати вільним відносно них. Однак складність низького в тому, що воно міститься як у природному, так і в соціальному світі, у власне людському бутті. І. Кант стверджував, що піднесене зосереджене в душі людини. Можна сказати, що низьке «перекреслює» душу людства. Війни, тероризм, геноцид, наркоманія, СНІД, злочинність у цілому, загроза екологічної катастрофи, експлуатація людини та заперечення її прав і свобод, насильницьке позбавлення особистості прав на самореалізацію обертають людство на ворога самому собі, заперечують духовні цінності, моральні настанови, саму сутність людської духовності та унеможливають буття людства.

У мистецтві звернення до явищ, які усвідомлюються як низькі та набувають гранично негативної оцінки, завжди було пов'язане з проблемою збереження почуття міри та позитивних ціннісних орієнтацій. Наочним прикладом єдності зображення низького явища та заклику до його подолання є батальний живопис В. В. Верещагіна. Ф. М. Достоевський, відтворюючи зворотній бік життя російського суспільства ХІХ ст., доводив неможливість подальшого його існування поза усвідомленням цінності людини, її права на самореалізацію. Фільм Е. Г. Клімова «Іди та дивись» з вражаючим уяву реалізмом у відтворенні людських страждань демонструє межу, за якою людство втрачає людське обличчя, перестає бути свідомою духовною силою

й само себе знищує. Мистецтво сьогодення, на жаль, втрачає відчуття міри у зверненні до низького. Численність, поширеність, тривалість сцен насильства та жорстокості в сучасному кінематографі, зокрема, їх підкреслений натуралізм — свідoctво того, що низьке інколи стає концептуальною зерниною твору, а його відтворення — метою творчої діяльності. Інший модус низького в сучасному мистецтві — звернення до низькопробних образів, до ненормованої лексики, що демонструють духовне убозтво індивіда, неспроможність ним сприйняти й досягнути позитивний духовний досвід.

Отже, *низьке* — *категорія естетики, якою визначається гранично негативна загальнолюдська значущість різноманітних (природних і соціальних) явищ, що за певних історично-культурних обставин людством не опановані та становлять реальну загрозу його існуванню.*

§ 6. Трагічне та комічне

Одним із перших кроків на шляху осмислення сутності *трагічного* була філософська думка Античності, а одним із перших його втілень у мистецтві стала антична трагедія*. Вона відображала страждання та загибель героя як наслідок його провини, проступків, наперед призначених людині долею — фатумом, безособистісною силою, що панувала у світі. Значущість трагедії, на думку Арістотеля, полягала в гедоністичній та катарсичній дії. Проте джерелом жалю, співчуття і катарсису були не муки героя як такі, а їх обумовленість вільним вибором, свідомою спрямованістю на досягнення внутрішньої свободи від неминучого. Насолода від трагедії була насолодою від оптимістичного передбачення саме можливості подолання суперечностей, навіть за умов смерті героя.

Доля трагічного героя та трагічне як категорія естетики певним чином відбивали складний процес формування ціннісних настанов, складання ідеалів людства. Саме тому кожна історично-культурна доба формує власне їх бачення. Прометей як трагічний герой Античності, усвідомлюючи неминучість і нескінченність покарання, з волі року діяв усупереч волі богів не заради себе, а заради утвердження певного рівня свободи. Середньовіччя ж бачило трагічне в мучеництві (інколи внаслідок злих чар), стражданнях і розраді людини в ім'я

* Слід зауважити, що деякі дослідники розрізняють трагічне в житті та трагічне в контексті естетичного знання, яке реалізується виключно в мистецтві.

подолання гріховності, торжества духовних цінностей християнства.

Доба Відродження, повертаючись до античного антропоцентризму, утвердила значущість індивідуальності, намагалася досягнути трагічне як таке, що міститься в людині, в її характері. Трагічні герої В. Шекспіра, Ф. Рабле, М. Сервантеса протистоять світу в ім'я активного утвердження власної особистості та свободи, необмеженості власних сил.

Просвітництво інтерпретувало трагічне як конфлікт обов'язку та свободи почуттів, бажань людини. Зіткнення двох іпостасей людини — громадянина та особистості — вирішувалося утвердженням першості громадянського обов'язку. Це надавало трагедії великого виховного значення. Засобом же виховання поставало духовне очищення стражданням та страхом, яке Вольтер, услід за Арістотелем, визначав як сенс трагедії. Трагічний герой доби вільно обирає для себе соціальні цінності як найбільш значущі. Однак те, що у конфлікті була наявною й інша «іпостась» людини — почуттєва, емоційна, — «передбачало» ціннісні настанови майбутнього.

Особливості культурної ситуації кінця XVIII — початку XIX ст., зміна ціннісних орієнтацій у зв'язку з поразкою революції у Франції, втрата віри в соціальний прогрес, гармонію індивіда та соціуму обумовили інтенсивність осмислення трагічного. І. Ф. Шиллер вважав, що воно виникає із суперечності моральної та почуттєвої природи людини. У трагедії ж почуття трагічного виникає, на його думку, за таких умов: те, що викликає співчуття, повинно бути близьким, зрозумілим глядачеві, вільним, таким, що має моральний зміст, почуттєво й безпосередньо представлено в пов'язаних між собою подіях.

Ф. В. Шеллінг, досліджуючи у «Філософії мистецтва» зразки античної трагедії, визначав трагічне як *діалектику свободи та необхідності*. Трагічний герой — первинно винний і безсилий перед долею, яка накладає на нього провину. Покарання та страждання героя стають його звільненням, демонструють вільний вибір власного шляху протистояння долі.

Світоглядні ж настанови нової доби — романтизму — спиралися на діалектичну єдність добра і зла як одвічних начал. Їх суперечність була принципово нерозв'язною. Це обумовлювало відсутність меж і можливостей розв'язання конфлікту романтичного героя та світового зла. Тому трагічне відбивало несвободу людини за певних історичних, соціальних обставин. Однак у бажанні свободи, прагненні індивіда

боротися, у наявності ситуації боротьби потенційно містилася віра в можливість майбутнього подолання зла.

Г. В. Ф. Гегель визначав трагічне як конфлікт між моральною, субстанціональною, суспільною силою, що керує діями людства, та характеристиками героїв, що діють. Трагічний герой був не просто особистістю, яка себе утверджує, а носієм законів і закономірностей буття. Специфічним у цій концепції було те, що первинний трагізм виникав між винними та водночас невинними силами. Вина обумовлювалася їх взаємною відповідальністю за порушення рівноваги, заперечення іншої сили, порушення її цілісності. Невинність же обумовлювалася природністю їх дій. Загибель сторін конфлікту поставала як рушійна сила розвитку духу, оскільки формувала необхідність нового їх співвідношення. Сенс трагедії Г. В. Ф. Гегель пов'язував із катарсисом.

Оптимістична інтерпретація трагічного формується в поглядах К. Маркса. Трагічне виникає за умов соціальної дисгармонії, суперечності між історично необхідними вимогами та неможливістю їх здійснення. Тому трагічне є дієвою рушійною силою, що веде до формування нових, прогресивних настанов, утвердження соціально-прогресивних сил.

Осягнення трагічного наприкінці XIX ст. наповнилось песимістичним передчуттям докорінної зміни картини світу, ціннісних настанов та образу людини. Трагічне як утвердження свободи людини за обставин, що заперечують цю свободу, поступилося місцем первинному трагізму людського буття, розладу, втрати духовних опор. На цій основі формується вчення А. Шопенгауера про трагічне як відбиття саморуху волі людини, інтерпретація Ф. Ніцше трагічного як втілення ірраціонального, хаотичного начала, утвердження Ф. Кафкою одвічного трагізму й абсурдності існування людини. Песимістичну тенденцію трактування трагічного продовжила естетична думка початку XX ст. Нерозв'язність трагічного конфлікту, сутністю якого є відчай людини, підкреслював С. К'еркегор. М. де Унамуно наполягав на трагічній сутності буття людини XX ст., наслідком якої є індивідуалізація осягнення трагічного.

Трагічне закарбовує дисгармонійність, суперечливість, конфліктність людського буття. Найяскравіше ця дисгармонійність виявляється в перехідні періоди, які позначені специфічним «накладанням» ціннісних орієнтацій, що починають втрачати свою значущість і актуальність, на ціннісні орієнтири наступної доби, які тільки починають формуватися. Історично-соціальна необхідність розв'язання такого

масштабного, суспільно значущого конфлікту парадигм світобачення та систем цінностей є безперечною, болісність його відбивається в долі трагічного героя. Його страждання, як моральні, так і фізичні, та загибель постають не самі по собі, а тільки в соціокультурному контексті — в ім'я подолання несвободи людства за певних історично-культурних обставин. Цю несвободу трагічний герой вирішує вільно — свідомо спрямовуючи свої зусилля на розв'язання соціально значущого конфлікту, обираючи шлях страждань. Тому не випадково Г. В. Ф. Гегель розрізняв нещастя та трагедію. Нещастя може спіткати людину «зовні», унаслідок перебігу зовнішніх обставин, які не залежать від індивіда. Трагічний герой первинно несе в собі свою трагедію. Вона є внутрішньою провиною — наслідком свідомих, особистих дій, протистояння конфлікту заради його майбутнього розв'язання. Тому трагічні герої людства — Прометей, Едіп, Ісус Христос, Гамлет, Лір, Фауст, Дон Кіхот та інші — є символом прагнень усієї людської спільноти звільнитися від несвободи та досягти нового рівня буття. Дії трагічного героя спрямовані на перспективу людства, тому його страждання стають джерелом співчуття, жалю та катарсису. *Саме катарсична сутність трагічного обумовлює його оптимістичний сенс — віру в подолання (або можливість подолання) масштабних конфліктів людства.*

Отже, трагічне — категорія естетики, яка визначає сутність масштабних, суспільно значущих конфліктів людства та вільного вибору тяжких страждань (моральних або фізичних) або смерті людиною, яка бере на себе відповідальність за необхідне їх розв'язання (або формування шляхів розв'язання) і утверджує своїми вільними діями одвічні людські цінності.

Інший напрям у баченні та вирішенні суперечностей і конфліктів характеризує категорія «комічне». Безперечна значущість такого погляду на світ, який надавав людині оптимізму та задоволення, відзначена в античній культурі. Оптимістичність античної картини світу зумовила багатство комічних жанрів, формування комедії як жанру, що концентрує комічне, і водночас зацікавленість у теоретичному осмисленні комічного. Арістотель у «Поетиці» визначав комедію та смішне як невелику помилку, частину потворного, що нікому не спричиняє страждань і тому викликає сміх. У трактуванні комічного Арістотелем вже було відзначено одну з його суттєвих рис — співвіднесеність з явищами, що порушують гармонію, але це порушення не є згубним. Цю думку продовжив Цицерон, відмовляючи комічному в можливості

звернення до вад, які потребують покарання, жалюгідних людей, які викликають співчуття, а також закоханих, яких «охороняє» чиста сила кохання. У трактаті «Про оратора» Цицерон також пов'язав смішне з непристойним і потворним та визначив його роди — дотепність, гумор, ущипливість та іронію.

Античність бачила сутність впливу комічного на людину в естетичній насолоді, своєрідній «варіації» катарсису — через сміхове «зняття» емоційного, інтелектуального напруження. Радісна, дружня та чарівна емоційна атмосфера комічного стала для Арістотеля приводом для обмеження його сатиричного значення. Однак саме сатира як призма бачення недоліків і вад афінського суспільства стала основою комічного у творчості Аристофана й доказом можливості комічного висвітлення значущих соціальних проблем.

Світоглядні настанови Середньовіччя фактично відкидали комічне. Іоанн Златоуст і Тертуліан загалом були переконані в його диявольському походженні. Тому зосередженням комічного стала неофіційна низова, «сміхова» культура. Вона «перегортала» божественну, догматичну, визначену наперед картину світу, тимчасово «звільняла» людину, але не порушувала порядку світобудови.

Картина світу доби Відродження містила у собі комічне як необхідне начало в осягненні світу та людини. Це виявилось в увазі до античного комедійного доробку, в активізації комедійної творчості (на ґрунті наслідування античних зразків) та формуванні теорії комічного. Згідно з нею, комічне виникає при осягненні недовершеного явища, яке викликає почуття задоволення та водночас відчуття недосконалості людської природи. Така втрата віри в людину, її безмежні можливості наочно виявляється на межі Відродження та Нового часу, відбиваючись у трагікомічних образах М. де Сервантеса, В. Шекспіра, Ф. Рабле.

В ієрархії жанрів класицизму комічне та комедія посідали нижчі шаблі. Утім навіть за таких умов комедія наділялася здатністю виправляти людей, розважаючи їх. Особливого значення комічне як дієвий засіб виховання набуває в добу Просвітництва. Так, наприклад, Д. Дідро вважав, що комічне та комедія формують смак і дають уявлення про обов'язок. Г. Е. Лессінг визнавав, що комедія має суспільно регулюючу функцію. Тому комедія, на його погляд, здатна викоринити те, що не входило до компетенції закону.

В естетиці І. Канта спеціальне дослідження сутності й специфіки втілення комічного в мистецтві відсутнє. Однак при цьому він визначав

один із суттєвих його принципів — невідповідність розв'язання напруженої ситуації очікуваному результату, ігрове «перегортання» подій, яке викликає сміх.

Пізнаючи сутність комічного та специфіку сприйняття його «сміхового» результату, естетична думка XVIII ст. звертається до осмислення співвідношення комічного й смішного. У поглядах Г. В. Ф. Гегеля смішне — контраст мети та засобів, сутності та явища. Сенс же комічного, на його думку, полягає в доброзичливому ставленні та піднесенні над суперечностями й власною недовершеністю суб'єкта, що за допомогою сміху долає викривлені, хибні цінності.

Комічне у формі іронії стає однією з визначальних світоглядних настанов культури романтизму. К. В. Зольгер говорив про іронію як визначальний чинник творчого процесу, як умову мистецького натхнення. Масштабної соціальної значущості комічне набуло в естетичних поглядах Жан-Поля, оскільки, реалізуючись у дотепності, воно прокладає шлях до політичної та духовної свободи, закладає настанови соціальної рівності. Розрізняючи форми комічного (смішне, гумор, дотепність, іронію, сатиру), Жан-Поль також визначав їх загальні аспекти: наявність суперечності, її чуттєве сприйняття та суб'єктивне осягнення.

Суперечність є й основою трактування комічного М. Г. Чернишевським. Але на відміну від романтичного бачення комічне в його поглядах формується при невідповідності форми та змісту, внутрішньої нікчемності, убогості змісту та зовнішнього претендування на змістовність і значущість.

Естетика XX ст. осягає комічне як одну із суттєвих рис людського світу. Не випадково А. Бергсон зазначав, що природне середовище, пейзаж комічними бути не можуть, поза людиною комічне не існує. Тому джерело комічного він бачив у явищах, що перешкоджають прогресивному буттю людини, зокрема в застарілості. Активізація комічного ракурсу бачення світу XX ст. певним чином підтверджує плідність такого трактування. Т. Манн, характеризуючи особливості мистецького опанування світу, стверджував, що іронія — зміст і сенс мистецтва — є прийняттям та водночас всезапереченням усього. Дійсно, культура другої половини XX ст., постмодерністська парадигма світобачення насичена іронічним началом, яке обумовлює «змішання» всього художнього, естетичного доробку в пародійному дусі. Причини такої актуалізації — у самій сутності комічного.

Комічне — естетичне осягнення негативного значення різноманітних виявлень дисгармонії, невідповідності, суперечності. Це об-

умовлює його сутнісну близькість до трагічного. Їх відмінність у тому, що трагічне формує усвідомлення соціально значущих конфліктів і необхідність їх розв'язання. Подальший прогресивний розвиток людства неможливий без усунення цих явищ, навіть ціною людських страждань та загибелі. *Комічне «зберігає» життя і складає такий ракурс бачення конфліктів і суперечностей, який парадоксальним чином дозволяє людині отримувати духовну насолоду від них.* Це обумовлено багатьма чинниками.

Суперечності, що їх висвітлює комічне, на відміну від трагічного, позбавлені глобальної історично-соціальної значущості, не становлять непереборних перешкод для людства в цілому. Тому вони не потребують нагального, кардинального подолання і мають досить сталий «нерозв'язний» характер. Однак це не означає їх ігнорування. У комічному вони специфічно представлені — як штучно загострена, трактована в ігровому дусі невідповідність форми та змісту, очікуваного та дійсного результату подій, претензій індивіда та його власних можливостей. Нікчемність та особливо несподіваність фіналу суперечностей — «ніщо» замість вирішення — є джерелом сміху, який не усуває об'єкт, не розв'язує конфлікт, а «знімає» його негативну сутність.

Сміх — сутнісна складова комічного. Слід зауважити, що ці поняття не тотожні, вони різняться за своєю природою. Сміх — явище психофізіологічне, яке, зокрема, може виникати як реакція на певні подразники. Комічне ж складається в процесі естетичного опанування дійсності, результат якого — особливий сміх. Його специфіка, на думку І. Канта, полягає в тому, що він піднімає людину над суперечностями. Для такого піднесення над конфліктами потрібно не тільки усвідомлення їх наявності, сутності. *Комічне базується на певному відстороненні, дистанціюванні від конфлікту.* Це дозволяє індивіду усвідомити свою недосконалість і недосконалість світу, які обумовлюють можливість існування конфліктних, суперечливих явищ і об'єктів. *Таке відсторонення можливе тільки за умов високого духовного розвитку суб'єкта, його здатності спрямовувати свої зусилля на досягнення досконалості та формування оптимістичного бачення світу.* Тому сміх у комічному — активна, у цілому оптимістична реакція суб'єкта на суперечності, яка закарбовує здатність людства піднятися над ними, відсунути їх у минуле, як такі, що через осміяння втратили значення.

Об'єктивно наявні суперечності постають у комічному баченні в контексті відповідного усвідомлення та відповідної здатності лю-

дини — *почуття гумору*. Відзначимо, що наявність або відсутність почуття гумору — одна із суттєвих характеристик людини. Однак до сьогодні визначення почуття гумору людством ще не сформульоване. У найбільш загальних рисах його характеризують як сформовану в процесі соціального буття людства здатність до комічного бачення й загострення суперечностей, а також позитивного їх естетичного переживання.

Відмінність комічного і трагічного — не тільки у «фіналі» конфлікту, а також в образі його «героя» та особливому ставленні до нього суб'єкта сприйняття. Трагічний герой свідомо виступає як носій трагічного начала, вільно розв'язує конфлікт і осягає трагічність наслідків своїх дій. Герой, що постає в комічній ситуації, таким себе не усвідомлює, комізм його становища наданий йому зовні. Катарсис як результат трагічного є вираженням співчуття, жалю герою, «розділенням» його долі всім людством і тому — оптимістичним вираженням віри в майбутнє подолання конфлікту. Сміх як результат комічного є осміянням суперечності ідеалу та «комічного героя». Він несе в собі задоволення, духовну насолоду від здатності людства «переступити» через цю невідповідність. Через сміх людство утверджує свою свободу від суперечностей, здатність подолати прояви дисгармонійності, недовершеності, очистити душу позитивними емоціями. *Тому сміх у комічному є катарсичним за своїм значенням.*

Отже, комічне — категорія естетики, яка визначає негативне значення дисгармонійних, недосконалих явищ і об'єктів, суперечливі сутність яких «знімається», долається осміянням.

Комічне виявляється в розмаїтті втілень.

Гумор — найбільш м'яка форма комічного, в якій конфлікт постає як незначний. Об'єкт гумору заслуговує на критику, але в цілому не втрачає своєї значущості та привабливості для людини. Суттєвою рисою гумору є формування доброзичливих і майже позбавлених дистанції відносин між суб'єктом сприйняття та об'єктом критики. З огляду на ці особливості гумору його результатом є радісний, незлобивий сміх.

Іронія була однією з найбільш поширених і значущих фігур античної риторики, в якій буквально розуміння суперечило внутрішньому (грецькою іронія — удаваність, «ірон» у комедіографів Античності — обманщик, дури́світ). Іронія формує суперечність між визначенням, «назвою» об'єкта та його сутністю за допомогою різноманітних засобів — інтонації, іносказання, надмірної серйозності, надмірного схвалення того, що загалом не заслуговує на позитивну оцінку, тощо.

Негативну оцінку іронія отримала у добу Відродження. У цей час її пов'язували з хибними формами свідомості, які самі себе зраджують. Доба бароко, навпаки, піднесла іронію як засіб формування гостроти та швидкості розуму і водночас як засіб відтворення притаманних добі контрастів. Своєрідною призою бачення світу, єдино можливою за умов нерозв'язного конфлікту індивіда та соціуму, постійним самопародіюванням, грою суперечностями та болісним їх переживанням стала іронія в добу романтизму. Наприкінці XIX ст. Ф. Ніцше визначав іронію як вираження остраху людини перед майбутнім. Тому іронія закарбовує осягнення конфліктності буття, його спрямованість на поглиблення протистояння людини та соціуму, сповненість передчуттям масштабних соціальних катаклізмів і водночас відсутність шляхів їх подолання. Як тотальну сферу самоосміяння мистецтва визнавав іронію Х. Ортега-і-Гассет. На його погляд, вона відбиває процес дегуманізації культури XX ст. Т. Манн, навпаки, бачив в іронії єдино можливу позицію сучасного митця, яка дозволяє уникнути крайнощів і тому є запорукою творення гармонійного бачення світу. Мистецьке світобачення межі XX–XXI ст. також багато в чому спирається на іронічний фундамент, на якому культурний, естетичний та художній доробок людства переосмислюється в критичному забарвленні — через іронічне пародіювання та цитування.

Сатира — гострокритичне висміювання об'єктів, які мають негативне соціальне значення і потенційно містять у собі загрозу подальшому прогресивному буттю соціуму в цілому. Значна дистанція між об'єктом і суб'єктом у сатири виключає доброзичливість, позитивність погляду на світ. Кінцева мета, що певним чином зближує сатиру з трагічним, — майбутнє викорінення вад суспільства, саме тому сатиричний сміх містить у собі гнів, нищівне начало.

Сарказму притаманне особливо недобррозичливе, інколи вороже ставлення до об'єкта. Це обумовлюється осягненням його як такого, що може викликати лише презирство і тому заслуговує на знищення.

Гротеск первинно означав особливий тип римського орнаменту, сповненого вигадливих, фантазмагоричних і дисгармонійних образів. Гротеск перетворює образи реальності, надаючи їм непритаманних рис і створюючи фантастичні поєднання можливого та неможливого. Спостереження сутності об'єкта досягається в гротеску також надзвичайним перебільшенням, гіпертрофованим загостренням негативних і водночас нівелюванням позитивних рис об'єкта. Дисгармонійність, парадоксальність висвітлення об'єкта формує й специфічне його сприйняття.

Для нього характерне поєднання сміху (від осягнення взаємної невідповідності рис, елементів об'єкта) та емоційного відкидання, відрази, інколи остраху.

На початку ХХ ст. формується *gag* (назва походить від специфічного джазового прийому гри на саксофоні, який наслідує заразливий, нестримний сміх). Його основою стало специфічне відчуження індивіда від соціуму, яке дозволяє бачити саме людину об'єктом висміювання. Гегг «розвінчує» гуманістичне бачення людини. Вона примусово «вписується» в ситуації, в яких поза своєю волею та бажанням втрачає честь і гідність, постає як недоладна. Саме ця невідповідність людини стає метою висміювання, яке примушує її відродити уявлення про духовні цінності та ідеали.

Питання для самоконтролю

1. Система категорій і понять естетики.
2. Сутність естетичного як метакатегорії естетики.
3. Гармонія та міра в системі категорій естетики.
4. Прекрасне та потворне — сутність і варіанти тлумачення.
5. Піднесене та низинне як категорії естетики.
6. Характеристика трагічного та комічного як категорій естетики.

Розділ 4

Естетична свідомість і естетична діяльність

§ 1. Діалектика естетичної свідомості та естетичної діяльності

Складний процес естетичного освоєння світу людиною визначається перш за все *рівнем розвиненості естетичної свідомості й естетичної діяльності*. Тому аналіз сутності естетичної свідомості й естетичної діяльності, їхньої структури є одним із завдань естетичного знання. До складу категорій, що розробляються естетикою, входять і категорії «естетична свідомість», «естетична діяльність», а також категорії, якими визначають їх структурні елементи.

Естетична свідомість і естетична діяльність не можуть існувати ізольовано, вони, як це переконливо доказано філософською наукою, *діалектично пов'язані між собою*. Так, у формуванні свідомості визначальну роль відіграє й відіграла діяльність соціальної людини. Водночас свідомість є основою людської діяльності, а безсвідомою діяльністю так само неможлива, як неможлива бездіяльна свідомість.

Дослідження проблем естетичної свідомості й естетичної діяльності набули великого значення з кінця XVIII ст., коли естетика отримала статус самостійної філософської науки, а також у XIX, XX ст., коли предмет цієї науки був значно розширений. Було доведено, що в процесі соціально-історичної практики зароджуються і розвиваються почуття, інтереси, уявлення, потреби людей. У первісному суспільстві, для якого був характерний синкретизм, форми діяльності та свідомості були неподільними. Але вже тоді, як зазначав Г. В. Плеханов, у процесі трудової діяльності спочатку стихійно, а потім все більш усвідомлено людина починала створювати те, що свідчило про виникнення та поступовий розвиток здатності до перетворення світу за законами краси, формування естетичних почуттів, смаків, а в подальшому — ідеалів. Первісна людина відчувала задоволення, насолоду від сприйняття тих предметів, які, за її уявленням, були досконалими. Виробнича діяльність зумовила формування у людини здатності не про-

сто бачити предмети й явища, а при їхньому сприйнятті вирізнити досконалі й недосконалі, красиві й некрасиві, сприяла утвердженню здатності відчувати красу. Поступово формувалася потреба створення і сприйняття досконалого, такого, що викликає насолоду. Ця потреба спрямовувала людину на свідоме виготовлення того, що приносить духовне задоволення.

Нові знаряддя праці, нові різноманітні види практичної діяльності, втрата синкретизму як головної ознаки первісної культури спричинили збагачення естетичних почуттів, потреб і інтересів, естетичної свідомості в цілому.

Саме естетична свідомість фіксує загальний спосіб здійснення естетичної діяльності в суспільстві, втілює його характер та особливості у вигляді естетичних почуттів, смаків, поглядів і т. д. Більш того, естетична свідомість забезпечує зв'язок людей з усією системою суспільного життя. Вона обумовлює загальний процес естетичної діяльності, визначає її межі, спрямованість, інтенсивність. Завдяки естетичній свідомості осмислюються результати естетичної діяльності, їх відповідність суспільним та індивідуальним цілям. На цьому фундаменті здійснюється остаточне формування естетичної свідомості як цілісної системи, оформлення в її складі естетичної теорії. Як відносно завершена система, яка об'єднує естетичні потреби, почуття, смаки, образні моделі, теорії тощо, естетична свідомість за своїм змістом не тільки відповідає естетичній діяльності, а й включає до свого складу уявлення про можливу естетичну діяльність. Тому естетична свідомість є конкретним способом естетичного бачення минулого, сучасного і майбутнього.

На підставі цього питання розробки категорій «естетична діяльність», «естетична свідомість», дослідження того, що визначається цими категоріями, має велике значення.

■ § 2. Естетична свідомість

Категорія «естетична свідомість» розробляється в естетиці на базі категорії філософії «свідомість». Пригадаємо, що у філософії категорією «свідомість» визначається така властивість людини, завдяки якій здійснюється доцільна діяльність, створюється суб'єктивний образ об'єктивного світу, формується особливий, предметно зумовлений спосіб орієнтації у світі. Свідомість є суспільно-історичним продуктом,

вона виникає разом з людським суспільством у процесі становлення та розвитку трудової діяльності і мови, формується тільки в соціальному середовищі, процесі постійного спілкування індивідів.

Естетична свідомість — *категорія естетики, якою визначається умовно виокремлена сфера свідомості, яка базується на емоційно-почуттєвому, духовно-ціннісному ставленні людини до світу.* Естетична свідомість як вища форма осягнення дійсності властива тільки суспільній людині. Вона забезпечує регуляцію специфічного виду цілеспрямованої людської діяльності — естетичної діяльності. Естетична свідомість сповнена внутрішньої активності, вона детермінує власний розвиток, зумовлює перетворення своїх складових. Її характеризує соціально-практична спрямованість, яка відбивається в розмаїтті своїх проявів.

Звичайно, відзначені особливості естетичної свідомості не існують виокремлено, у реальному житті вони взаємопов'язані, взаємообумовлені, утворюють динамічну цілісність.

Естетична свідомість формується і виявляється на двох рівнях: побутовому (повсякденному) і теоретичному. На побутовому рівні естетична свідомість пов'язана з повсякденною діяльністю, з узагальненням емпіричного досвіду, з різноманітними видами практичної діяльності. Теоретичний рівень естетичної свідомості невід'ємний від загальнотеоретичних, філософських уявлень про світ, людину, суспільство і природу, від засвоєння всього багатства наукових знань, накопичених людством. Слід зазначити, що межу між цими двома рівнями естетичної свідомості навіть в абстракції провести дуже важко, тому що вони існують в органічній єдності, взаємообумовленості, взаємодоповненості.

Носіями естетичної свідомості виступають: індивід, група людей, нація, народ, суспільство. На ґрунті естетичної практики формується і змінюється естетичне ставлення і окремої людини, і певної групи людей, і суспільства в цілому до дійсності. Свідомість особистості формується не лише завдяки надбанню індивідуального життєвого досвіду, а й завдяки засвоєнню суспільно-історичної скарбниці, багатства результатів естетичної практики сучасників і доробку минулих поколінь. Завдяки цьому індивід об'єднує в собі всі форми людського буття і світовідчуття, тому його відрізняє здатність мислити загальнолюдським способом, хоча він мислить про обставини свого унікального життя.

Водночас у будь-якому суспільстві існують різноманітні типи колективної естетичної свідомості, виокремлення яких визначають різні критерії, починаючи від соціально-класових і закінчуючи віковими або ста-

тевими. Також кожне суспільство має власну цілісну систему естетичної свідомості, якою визначаються провідні орієнтири й настанови, покладені в основу всіх видів людської життєдіяльності певної історично-культурної доби. Ця система може бути диференційована на певні типи, серед яких є і домінуючі, і підпорядковані, і залишкові, індивідуальні і колективні, й інші, але яка не є простою арифметичною сумою цих складових, а об'єднує їх на основі єдності естетичного освоєння дійсності.

Значну роль у формуванні естетичної свідомості відіграє ідеологія — система ідей, поглядів, у котрих усвідомлено, узагальнено й оцінено ставлення людей до дійсності. Ідеологія розробляється на рівні теоретичної свідомості, характеризується відносною самостійністю, активно впливає на формування світоглядних позицій у суспільстві. Завдяки ідеології забезпечуються утвердження і панування в суспільстві певних естетичних настанов і позицій.

Звернення до наукової літератури, присвяченої проблемам структури естетичної свідомості, дає можливість стверджувати, що це питання досліджене недостатньо, а у зв'язку з цим недостатньо розроблена й система категорій, якими визначаються складові естетичної свідомості. *Основними, найбільш значущими компонентами естетичної свідомості вважаються: естетичні почуття, смаки, ідеали* *.

§ 3. Структура естетичної свідомості

Естетичні почуття

Естетичні почуття — категорія, якою визначають суб'єктивну емоційну реакцію людини (групи людей, суспільства) на явища природної і соціальної реальності, а також викликані нею переживання, ґрунтом яких є уявлення про гармонію, міру, красу, досконалість.

Естетичні почуття спираються на такі складові естетичної свідомості, як естетичні емоції та естетичні переживання. Естетичні емоції є мимовільною реакцією, своєрідним відгуком на явища дійсності. Для них характерна нестійкість, швидкоплинність, мінливість, їх відрізняє суб'єктивне забарвлення і прояв ставлення до навколишнього світу у вигляді задоволення або незадоволення. Естетичні переживання, у свою чергу, пов'язані з відображенням значущості,

* Подібна структуризація естетичної свідомості є загальноприйнятою в сучасному вітчизняному естетичному знанні (див.: Естетика [Текст] / за заг. ред. Л. Т. Левчук. — К. : Вища шк., 2006).

а також змісту того, з чим зустрічається людина: соціальними явищами, природою, іншими людьми, різними ситуаціями. При цьому позитивні емоції та переживання сприяють прагненню людей до спілкування і збереження того, що їх викликає, а негативні — викликають бажання запобігти відносинам із подібними явищами.

Естетичні емоції і переживання інтегруються в естетичні почуття, які існують поза задоволенням суто фізіологічних або утилітарних потреб і пов'язані з некорисливою насолодою від існуючого навколо людини.

Відсутність або нерозвиненість естетичного почуття призводить до втрати людського в людині, до обмеження рівня її соціалізації. Почуттям притаманні предметний зміст, постійність, значна незалежність від наявної ситуації. Естетичні почуття виступають підвалиною естетичної свідомості. Як правило, їхнє формування здійснюється на побутовому рівні, на фундаменті конкретної людської діяльності. Формування естетичних почуттів разом із тим здійснюється соціальними інститутами, які безпосередньо або опосередковано забезпечують вплив на почуттєвий світ людини. Ці почуття обумовлені всім попереднім досвідом людства, пов'язані із суспільною необхідністю, визначаються сутністю певного суспільства. Естетичні почуття окремої людини втілюють у собі загальнолюдський досвід почуттєвого ставлення до світу і залежать від рівня її особистісного розвитку. Тому ускладнення ціннісних орієнтацій у суспільстві, збільшення кількості субкультур сприяє наявності розмаїття типів естетичних почуттів. Провідну роль у вдосконаленні світу естетичних почуттів відіграє мистецтво, твори якого концентрують у собі все багатство естетичних почуттів, дозволяють людині досягнути його й зробити власним багатством. Надзвичайне значення для розвитку естетичних почуттів належить спілкуванню людини з природою, яка насичена гармонією, красою й досконалістю. Природа збагачує почуттєвий світ і окремої людини, і людства в цілому.

Відмінність естетичного почуття від інших різноманітних почуттів і емоцій, які відчуває людина, полягає в тому, що воно не дано людині від народження, не успадковується фізіологічно разом з анатомією органів мислення і сприйняття. Естетичне почуття пов'язане з тими біологічними і генетичними початками, які характеризують будь-яку людину, але формується в ній завдяки соціальному оточенню і входженню в культурний контекст. Естетичне почуття є продуктом розпредметнення того світу культури, в якому живе людина. Іншими

словами, естетичне почуття обумовлене уродженими передумовами, суб'єктивне, але, головне, соціально обумовлене, розвивається завдяки вихованню (за думкою науковців, як цілеспрямованому, так і непередбаченому). Людина сприймає створене людством саме завдяки різноманітним видам діяльності, в умовах певної соціальної практики, засвоюючи соціальний досвід, втілений у культурі, її цінностях. Духовний зв'язок людини з навколишнім світом і виявляється в естетичному почутті.

Ми можемо говорити про наявність спільності естетичного почуття людей, що обумовлено загальним почуттєвим надбанням людства. Також можемо говорити про певну систему цих почуттів, яка об'єднує почуттєву атмосферу певної епохи, конкретного суспільства, про почуттєвий досвід окремої групи людей, народу і нації й безпосередньо про світ естетичних почуттів особистості. Природно, ступінь розвиненості естетичних почуттів у цій системі не є тотожним, як не є однаковим почуттєве ставлення до світу кожного з носіїв естетичної свідомості. На підставі цього можна говорити про «калейдоскоп» естетичних почуттів як на індивідуальному рівні, так і на рівні будь-якої епохи або спільноти.

Естетичні почуття характеризуються такими особливостями:

– завжди мають оціночно-вибірковий характер, тобто пов'язані зі здатністю людини виявляти в навколишньому світі те, від чого вона отримує духовну насолоду або духовний дискомфорт;

– відрізняються амбівалентністю — подвійністю, що відбиває можливість існування протилежного ставлення (задоволення чи незадоволення) до одного й того ж об'єкта;

– у них завжди переважає позитивне начало, позитивна емоція, що обумовлено тими обставинами, що негативні емоції руйнують естетичне почуття (однак потрібно відзначити, що реалії ХХ — початку ХХІ ст. певним чином цю відмінність спростовують);

– вони предметно-ситуативні, спрямовані на певний предмет;

– можуть переходити в план уяви, сприяють її розвитку, а уява, у свою чергу, може викликати естетичні почуття;

– мають різний рівень усвідомлення: можуть бути і безсвідомими, і рефлектуючими, які стають фундаментом розгорненого судження;

– базуються на власній домінанті розвитку, починаючи з попередньої емоції;

– виходять за межі задоволення утилітарних потреб і пов'язані з безкорисним ставленням до дійсності.

В естетиці поширена думка, що естетичні почуття мають кульмінацію і її досягнення виявляє себе в катарсисі — переживанні, що очищує душу людини.

Естетичні почуття як одна зі складових естетичної свідомості, а точніше, як її підвалина, впливають на будь-який вид людської діяльності, скеровуючи її на зміну навколишньої дійсності за законами краси. Вони органічно пов'язані з ще однією складовою естетичної свідомості — естетичним смаком.

Естетичний смак

Дослідження сутності естетичного смаку та його особливостей потребували розробки в естетиці категорії «естетичний смак». Предметом аналізу естетичний смак став у XVII ст. У той час про смак одним із перших почав говорити іспанський мислитель Б. Грасіан-і-Моралес. Інтерес до проблем смаку був притаманний французьким просвітителям і теоретикам класицизму Н. Буало, Ш. Л. Монтеск'є, Вольтеру та ін., англійцям А. Е. К. Шефтсбері, Ф. Хатченсону, Д. Юму тощо. Центральне місце питання естетичного смаку посідало в естетиці І. Канта, який досліджував діалектику смаку, його суперечності й антиномії. Саме від І. Канта пішла традиція розробки категорії «естетичний смак». Сьогодні в більшості наукових праць у галузі естетики *категорією «естетичний смак» визначають людську здатність диференційовано сприймати та оцінювати навколишній світ відповідно до уявлень культурно-історичної доби про духовні цінності.*

Завдяки естетичному смаку людина і людство віддають перевагу одним цінностям над іншими, опановують одні цінності та відмовляються від інших, будують навколишній світ на основі тих начал, які для них є привабливими, оцінюються ними як прекрасні. З огляду на естетичний смак обирають природне і соціальне середовище для спілкування й оточення, перетворюють навколишній світ, створюють власний внутрішній світ і зовнішній вигляд. Кожне покоління на шляху його духовного розвитку успадковує систему певних естетичних смаків і для себе вирішує, чи керуватися ними в подальшому, використовувати і вдосконалювати їх, чи відмовлятися від них та прагнути їх подолати, формуючи нові смаки. У цілому естетичний смак виявляється в системі естетичних симпатій і переваг, а також антипатій, конкретизує і розкриває естетичні потреби та почуття.

Проблема естетичного смаку нерозв'язана й до сьогодні. Це обумовлено актуальністю думки щодо суб'єктивності естетичних смаків

і неможливості визначення істинних або хибних естетичних цінностей. Ще І. Кант ставив перед собою завдання логічно поєднати заперечення об'єктивності естетичних оцінок і розробку критерію смаку, хоча й необ'єктивного, але загальнозначущого. Він наголошував на тому, що смак — це «спроможність естетичної здатності судження робити загальнозначущий вибір». Також філософ зазначав, що естетичний смак базується на внутрішніх суперечностях, підкреслював, що він водночас є суспільним та індивідуальним. Неможливо, як говорив І. Кант, визначити певний об'єктивний принцип смаку, яким судження смаку могли б керуватися і на основі якого вони могли б бути досліджені і доведені. Адже тоді не було б ніякого судження смаку. Водночас вчений зауважував, що естетична здатність судження, на відміну від інтелектуальної, скоріше може називатися загальною для всіх почуттів. Іншими словами, судження естетичного смаку індивідуальне і суб'єктивне, воно є глибинною особливістю індивіда, його власною цінністю. *Але смак не є природженою здатністю, він формується під впливом багатьох соціальних чинників. Суб'єктивність судження смаків не виключає наявність у них певного спільного начала, на підставі якого виникає можливість їх обговорювати та порівнювати.*

Естетичний смак базується на інтуїції, яка передує раціональному естетичному судженню. Інакше кажучи, естетичний смак має певною мірою інтуїтивну природу. Він позбавлений будь-яких утилітарних начал. Водночас існує об'єкт естетичного ставлення, тобто об'єкт естетичного смаку, а в ньому — естетично-ціннісні якості. На підставі цього естетичний смак поєднує суб'єктивне й об'єктивне начала, у ньому відтворені як якості об'єкта сприйняття, так і якості того, хто його сприймає. У такому випадку смак об'єднує в собі не тільки інтуїтивне, а й раціональне, тому що опанування людиною культури здійснюється на основі органічного зв'язку між свідомим, зокрема інтелектуальним, і безсвідомим, зокрема психічним, началами.

Естетичний смак може виявлятися як на рівні окремої людини, так і на рівні певної групи людей, суспільства взагалі.

Таким чином, можна зробити висновок, що естетичний смак:

- складова естетичної свідомості, яка є мінливою, залежною від соціальних умов і типу культури;
- має суспільно-індивідуальний характер;
- суб'єктивна оцінка, у якій інтуїтивне, емоційне начало передує раціональному естетичному судженню;

– має суб'єктивний характер, який не виключає його відповідності об'єктивній естетичній цінності;

– не обмежується тільки оцінкою естетичної цінності, а виявляється також в її привласненні або запереченні.

Визначені особливості естетичного смаку дозволяють говорити про те, що він формується в суспільстві в процесі навчання й виховання. Як правило, цей процес триває протягом всього життєвого шляху людини. Однак основні особливості естетичного смаку затверджуються у 13–20-річному віці. Значну роль у цьому процесі відіграє самоосвіта і самовиховання.

У сучасній естетиці існує твердження про те, що індивідуальний естетичний смак можна охарактеризувати в якісному і кількісному відношенні. Якісна характеристика передбачає розмову про гарний і поганий естетичний смак. Щодо гарного смаку, то з ним пов'язують здатність людини отримувати насолоду від дійсно прекрасного (уже визначеного як таке естетичним досвідом людства) і емоційно нехтувати потворним, потребу в красі, її сприйнятті і створенні. Поганим вважають естетичний смак у тому випадку, коли з'являється байдужість до прекрасного або навіть милування потворним. У свою чергу, кількісна характеристика естетичного смаку пов'язана з рівнем його розвитку, з його широтою. Якщо естетичний смак розвинений, людина здатна бачити багатство естетичних цінностей навколо себе, досягати їх в їхньому розмаїтті. Навпаки, нерозвинений естетичний смак свідчить про те, що людина обмежується спілкуванням із вузьким колом естетичних цінностей. Разом із тим естетики відзначають, що, як правило, розвинений естетичний смак є добрим смаком. Нерозвинений смак також може бути добрим, але «завдяки» нерозвиненості не дозволяє людині вільно орієнтуватися у світі естетичних цінностей. Якісні і кількісні характеристики естетичного смаку не залишаються незмінними, вони залежать від рівня культури людини, від умов, що забезпечують його формування.

Одним із проявів естетичного смаку є художній смак. Він формується і розвивається на основі естетичного смаку, обумовлений ним та водночас обумовлює його. Фундаментом художнього смаку є мистецтво. Цей смак виявляється в здатності людини адекватно духовним цінностям і художнім ідеалам сприймати й оцінювати мистецькі твори. У ньому дуже яскраво відбиваються індивідуальне суб'єктивне начало, а також перевага інтуїтивного, емоційного. Це обумовлює те, що оцінки творів мистецтва завжди були та залишаються суперечливими, дискусійними, а один і той самий твір може отри-

мати різні, навіть протилежні оцінки. Художній досвід людства кінець кінцем визначає ті художні твори, які є безсумнівними зразками, але для цього потрібен тривалий час. Художні вподобання, як й естетичні, не є незмінними, визначаються не тільки певною культурною парадигмою, але й рівнем загальної і художньої культури кожної людини.

Розмова про естетичний і художній смак буде неповною, якщо не торкнутися питання моди. Мода визначається як нетривале панування певного смаку в певній галузі життя, має переважно зовнішню форму виявлення. Вона характеризується мінливістю, релятивізмом, нав'язуванням, спирається на такі начала, як наслідування, навіювання, масове психічне «зараження». Мода може підкреслювати особливості індивіда, а може й, навпаки, деформувати і нівелювати їх. Естетичний смак дозволяє людині відмовитися від сліпого дотримання моди та обирати в ній такі начала, які дають можливість виявити її власне духовне багатство, удосконалити свій духовний світ.

Естетична свідомість пов'язана не тільки з естетичним смаком, але й з уявленням про те, якою має бути естетична цінність, — з естетичним ідеалом.

Естетичний ідеал

Категорією «естетичний ідеал» визначають образ належної, бажаної естетичної цінності. Це високий зразок, висока мета і водночас досконалість, яка виходить за межі реального. Розробка проблем ідеалу бере початок у німецькій класичній філософії. Поняття ідеалу ввів у філософію І. Кант. Він стверджував, що у свідомості ідеал є прообразом усіх речей. Останні як недосконалі копії запозичують із нього матеріал для своєї можливості. Більш або менш наближуючись до ідеалу, ці речі є завжди далекими від того, щоб бути порівнянними з ним. Філософ підкреслював, що ідеал має нормативний характер, тому що виступає також і як зразок вчинків.

І. Кант наголошував, що в кожному випадку ідеал повинен бути не тільки загальним, а й індивідуальним. Він наполягав на його невід'ємному зв'язку з конкретно-почуттєвою формою вираження, а також на перебуванні поміж естетичним смаком та естетичними поглядами, що відбиваються в абстрактних поняттях. Крім того, згідно з думкою І. Канта, ідеал є принципово недосяжним, він є тільки ідеєю регулятивного порядку. Ідеал, скоріш за все, вказує напрям до мети, аніж створює образ самої мети. Тому він керує діями людини. При цьому він виступає не як виразний образ результату дій, а як почуття

їх вірної спрямованості. Тільки в мистецтві, на його погляд, ідеал може і повинен бути реалізованим — у формі прекрасного. Настанови вченого набули розвитку у вченнях І. Ф. Шиллера, І. Г. Фіхте, Ф. В. Шеллінга та ін.

Г. В. Ф. Гегель зробив поняття «ідеал» однією з головних категорій естетики. Він розумів ідеал як момент дійсності, образ людського духу. На його думку, ідеал постійно розвивається та відбиває образ конкретної мети діяльності людства на певному етапі його розвитку. У зв'язку з тим, що Г. В. Ф. Гегель визначав мистецтво як одну з форм пізнання абсолютної ідеї, він бачив у ньому сферу виявлення естетичного ідеалу.

На основі досліджень сутності феномену естетичного ідеалу можна визначити його головні особливості:

- виникає у свідомості, реалізується в діяльності;
- об'єднує раціональне, логічне і емоційно-почуттєве, надаючи останньому провідної ролі;
- має подвійний характер, поєднуючи дійсне й потенційне, реальне і бажане, потрібне людству;
- «виростає» із реальної дійсності, відбиває суспільні потреби;
- базується на узагальнено-перспективному баченні дійсності, випереджаючи її;
- має конкретно-чуттєву форму виявлення, є зразком естетичної досконалості, пов'язаний із соціальним ідеалом;
- забезпечує духовне перетворення дійсності за законами цілісності і гармонізації.

Естетичний ідеал набуває якості краси, коли пов'язаний із красою людської душі, величчю народного духу, які творять цей ідеал.

Естетичний ідеал може мати загальнолюдський характер і водночас відтворювати в собі особливості соціальної ієрархії. Його носієм і створювачем виступає як людство, суспільство, народ, група людей, так і окрема особистість. У ньому визначається перспектива вдосконалення суспільства і його соціальних груп, окремої людини. Естетичний ідеал органічно пов'язаний із суспільним ідеалом та ідеалом моральним, він має історично обумовлений характер.

Таким чином, можна стверджувати, що ***естетичний ідеал є тією мобілізуючою силою, яка спрямовує людину і людство на власне вдосконалення і вдосконалення навколишнього світу за законами краси, на перетворення естетичних орієнтирів у норми і подальше їх вдосконалення.*** Інколи естетичний ідеал буває таким, що звернений у минуле. Але в будь-якому разі він передбачає зміни в майбутньому,

спрямований на майбутнє. Реалізувати його повністю не видається можливим. Адже в суспільстві та в людині завжди народжуються нові суперечності, які зумовлюють формування нового ідеалу, пошук його, знаходження шляхів творчого впровадження в життя.

Найбільш повно та адекватно естетичний ідеал втілюється в мистецтві, розкриваючись у художніх образах, у структурі художніх творів і т. д. Для мистецтва наявність естетичного ідеалу важлива як з точки зору його естетичної значущості, так і з точки зору його практичного орієнтира у творчості. Для художника він виконує роль регулятора, критерія оцінки, цільової настанови. Ідеал, на який спирається митець, є соціально детермінованим і водночас індивідуальним, своєрідним. Цей ідеал акумулює конкретно-історичні прагнення та розробляється в процесі художніх індивідуально-творчих пошуків.

Певний рівень естетичної свідомості пов'язаний із розвитком таких його компонентів, як естетичні погляди і теорії. Формування естетичних поглядів і теорій здійснюється на основі дослідження й аналізу навколишньої дійсності, на емпіричному та теоретичному рівнях. Завдяки наявності в естетичній свідомості естетичних поглядів і теорій виникла естетика як специфічна філософська дисципліна, а також науки, які розвивалися на її методологічному фундаменті: мистецтвознавство, історія мистецтва тощо.

§ 4. Естетична діяльність

Як відомо, умовою існування людського суспільства і людини є діяльність — специфічна людська форма активного ставлення до навколишнього світу, зміст якої — його доцільна зміна і перетворення. Тому діяльність людини передбачає певне протиставлення суб'єкта та об'єкта, є тим цілим, що об'єднує мету, предмет прикладання, засіб реалізації мети і результат. Перші розробки щодо проблем діяльності здійснювалися Арістотелем, але більш активно проблема діяльності почала досліджуватися в класичній німецькій філософії, у філософських працях І. Канта, І. Г. Фіхте, Г. В. Ф. Гегеля та ін. Осмислення сутності діяльності обумовило потребу в дослідженні як її цілісності, так і її внутрішньої побудови. Результатом реалізації цього завдання стала розробка структури діяльності. На сьогодні використовують різноманітні критерії класифікації людської діяльності. Це свідчить про її розмаїтість, багатоплановість, багатство структурних складових.

У системі розмаїття видів людської діяльності виокремлюють і такий її вид, як естетична діяльність.

Категорією «естетична діяльність» визначають специфічний вид духовно-практичної діяльності, спрямованої на перетворення світу (природного і соціального) і самої людини згідно з уявленням про гармонію, міру, досконалість та красу. Суб'єктом цієї діяльності є людство в цілому, соціальні групи, нації, народи, а також окремі індивіди. **Об'єкт** естетичної діяльності — весь навколишній світ, сама людина і все людство. **Головна мета** цього різновиду людської діяльності — забезпечення впровадження в життя естетичного ідеалу, **головний зміст** — перетворення дійсності за законами краси, які визначаються законами гармонії, ритму, симетрії, пропорції, цілісності та ін. **Результат** естетичної діяльності з'являється в оновленій природі, удосконаленому суспільстві і людині.

Фундаментом естетичної діяльності є свідомо визначена мета, яка постає на основі людських емоцій, почуттів, ідеалів, цінностей. Завдяки діяльності, зокрема естетичній, людина «вбудовується» в навколишній світ, який, у свою чергу, впливає на неї, змінює її внутрішній світ, її здібності. Актуалізація в естетичній діяльності естетичних потреб, почуттів, смаків, ідеалів, поглядів людини, соціальних груп, націй і народів, суспільства свідчить про її соціальну природу, говорить про її залежність від соціальних умов життя, від ментальності людей. Починаючи життя, людина зустрічається з певною системою естетичних відносин і цінностей, які в предметній формі є результатами попередньої естетичної діяльності. Від умов життя, від системи виховання та освіти людини залежить рівень засвоєння нею цих відносин і цінностей, а також те, на який рівень діяльності вона буде орієнтована, наскільки творчо буде здійснювати цю діяльність.

В естетичній діяльності можна виокремити такі її різновиди:

– діяльність, пов'язана зі споживанням вже існуючих естетичних цінностей;

– діяльність, спрямована на розподілення, розповсюдження, обмін, зберігання естетичних відносин і цінностей;

– діяльність, результатом якої є створення нових цінностей.

Звичайно, така структуралізація естетичної діяльності умовна і відносна. Усі визначені її складові обумовлюють одна одну, залежать одна від одної, народжують одна одну. Водночас у різні часи, за різних соціальних умов, у різних культурних парадигмах одному з цих видів може надаватися перевага, а іншим — може відводитися підпорядкована роль.

При аналізі естетичної діяльності потрібно враховувати, що в ній присутні й органічно пов'язані між собою *такі її різновиди, як продуктивна і репродуктивна діяльність*. Репродуктивна діяльність — це діяльність, у якій передбачається отримання вже відомого результату вже відомими засобами (наприклад, копіювання картин, творів скульптури, традиційна інтерпретація театральних, оперних, балетних вистав, музичних творів і т. ін.). Продуктивна діяльність — творча діяльність, метою якої є розробка нових цілей, створення нових цінностей новими засобами або досягнення вже відомих цілей новими засобами. Природно, що кінцевою метою естетичної діяльності є розвиток творчих сил і здібностей людини й суспільства. Тому продуктивна діяльність відіграє вирішальну роль у системі естетичної діяльності.

Дослідження сутності естетичної діяльності дозволили визначити її головні відмінності від інших видів людської діяльності. Перш за все зазначають, що прагнення людей жити в тих відносинах і спиратися на ті цінності, які відповідають уявленням про красу і досконалість, існувало за давніх часів. Це давало людині можливість змінювати саму себе, свій внутрішній світ. Естетична діяльність завжди була розчинена в людській діяльності, а в подальшому при виокремленні та формуванні розмаїття видів діяльності — безпосередньо впліталася в кожен із цих видів. Таким чином, естетична діяльність була і залишається невід'ємною від будь-якого виду людської діяльності. Вона незмінно присутня в кожному з їх результатів. Але на відміну від результатів інших видів діяльності, які зазвичай мають утилітарне значення, результати естетичної діяльності утилітарності позбавлені. У зв'язку з цим вони набувають загальнолюдського значення, перетворюються з тимчасових у неминучі, що потрібні суспільству і людині в будь-які часи, у будь-яких соціальних умовах. Отже, результати естетичної діяльності морально не старіють.

Завдяки естетичній діяльності особистість розвиває в собі якості й здібності, які вільно реалізуються нею в усіх видах духовної і матеріальної діяльності, — чуттєве, образне мислення, емоційне ставлення до світу, переживання й співпереживання, естетичне споглядання, випереджене відображення дійсності, передбачення тощо.

Головними сферами естетичної діяльності є праця, суспільство, людина, природа і мистецтво.

Сьогодні беззаперечним є визначення продуктивної ролі праці в становленні та розвитку різних видів і форм людської діяльності. Саме в процесі роботи формується здатність і прагнення людини до

довершеної форми діяльності та її результатів. Уже в первісному суспільстві, головною ознакою якого був синкретизм, людина намагалася, опановуючи сили природи й навчаючись у неї, впорядковувати свої відносини, своє середовище. Ці прагнення вона реалізовувала в праці та її результатах. У первісному суспільстві створювались крім суто утилітарних цінностей і такі, що поєднували утилітарне й неутілітарне начала. Подальший розвиток праці стимулював створення таких утилітарних предметів і речей, що задовольняли б не тільки матеріальні потреби, а й цінувалися за досконалість форми, неповторність, викликали почуття задоволення. Таким чином, *естетична діяльність завжди виступала в синкретичній єдності з працею.*

Розподіл праці, закріплення її видів за різними групами людей і індивідами, формування способу виробництва, який характеризується подальшим розподілом праці на окремі операції, і поступове передання їх машинам змінили характер праці. Одним із наслідків цього процесу стало поступове виключення естетичних начал із процесів виробничої діяльності. Звичайно, репродуктивна праця позбавляє учасника виробництва, особливо конвеєрного, можливості реалізації його творчого потенціалу, нівелює його індивідуальні, особистісні якості. У зв'язку з цим, а також з «наступом» технічного прогресу, з формуванням технократичного мислення в середині XIX ст., а потім у XX ст. у суспільстві постала проблема естетизації виробництва. Її вирішення вимагало внесення творчого естетичного начала у виробничий процес, стимулювання його розвитку водночас зі зменшенням репродуктивної праці.

Одним із варіантів посилення естетичного начала в сучасному виробництві стало виникнення такого явища, як *дизайн*. Терміном «дизайн» визначаються види продуктивної діяльності, спрямовані на формування естетичних і функціональних якостей предметного середовища. Дизайн є художнім конструюванням. Як складова частина, він входить у загальний процес конструювання промислових виробів і має на меті реалізацію трьох принципів: корисність, краса, зручність. Дизайн «доводить», що форма предмета повинна бути залежною від тієї функції, яку він виконує в людській практиці, від матеріалу, з якого він створений, від технології виробництва.

Поширення і поглиблення зв'язків естетичної діяльності й праці може бути визначено як одна з умов забезпечення творчого розвитку людини, реалізації її творчого потенціалу.

У системі «людина — праця» провідна роль належить людині. Саме від її внутрішнього світу, духовних якостей залежить і характер, і спря-

мованість праці. Але життя людини не обмежується працею, воно різноманітне, охоплює і внутрішні, і зовнішні форми прояву людської особистості. Удосконалення людини, яка водночас є і суб'єктом, і об'єктом естетичної діяльності, є кінцевим результатом цієї діяльності. Прагнення досягнути виразності людського образу, досконалості зовнішності людини та її внутрішнього світу присутнє на кожному етапі життя як окремої особистості, так і суспільства. Свідченням цього є і одяг, і прикрашення людського тіла, і вдосконалення «обличчя» тощо. Починаючи з первісного суспільства і до сьогодні людина багато робить для того, щоб її зовнішній вигляд відповідав тим ідеалам краси, тим уявленням про прекрасне, які панують у суспільстві та водночас відрізняють її як особистість. Вона постійно намагається через зовнішні прояви підкреслити свою неповторність, унікальність, свою досконалість. Водночас життя людини — це постійний процес змін її внутрішніх якостей: почуттів, смаків, ідеалів, поглядів, потреб і т. д. Ці зміни невід'ємні від естетичної діяльності, яка забезпечує як розвиток естетичних здібностей, так і їхню актуалізацію, а також їхнє вдосконалення. *Тому головною метою естетичної діяльності — гармонізація та вдосконалення світу та її суб'єкта — людини, яка в даному випадку є також її об'єктом.*

*Естетична діяльність неможлива поза суспільством, оскільки вона є соціальною формою буття людини. Естетична діяльність породжена потребою соціального розвитку і здійснюється в суспільстві. Система суспільних відносин в усіх її формах і проявах зумовлює естетичну діяльність і регулює рівень її розвитку, її спрямованість та водночас сама виступає об'єктом естетичної діяльності. Дійсно, естетична діяльність здійснюється в певних соціальних умовах. Саме вони визначають панування її продуктивного або репродуктивного виду, рівень і міру можливостей окремого індивіда здійснювати її на рівні створення нових цінностей і відносин тощо. Разом із тим розвиток естетичної діяльності дозволяє впроваджувати в соціальне життя такі начала, які сприяють її гармонізації. *Людяність і гуманність виступають змістом естетичної діяльності, яка стимулює їх утвердження й поширення в суспільстві.* Актуалізація естетичних ідеалів у суспільстві, у суспільних відносинах, у житті соціальних груп і окремих індивідів завдяки естетичній діяльності найбільш яскраво виявляється в таких культурних феноменах, як ритуали, свята, обряди, ігри, змагання і т. д. У них фіксується естетичний досвід як результат естетичної діяльності минулих поколінь, закарбовуються визначальні естетич-*

ні цінності. Це формує необхідність їх засвоєння завдяки продуктивній естетичній діяльності кожного члена суспільства і таким чином формування його естетичної культури.

Одним із результатів естетичної діяльності в соціальній сфері є етикет — усталена система норм поведінки і спілкування. Саме в етикеті втілені естетичні ідеали щодо стосунків між людьми, він регулює людські взаємини. Засвоєння правил етикету забезпечує формування естетичних орієнтирів як окремої людини, так і певної групи людей, суспільства взагалі.

Естетична діяльність невід’ємна від сфери природи, яка виступає як її об’єкт, так і водночас — ідеал краси, джерело естетичної насолоди. У природі зосереджено те, що має для людини естетичну цінність. Її розпредметнення становить головну спрямованість естетичної діяльності. Довгий час людина була розчинена в природі, вважала її своїм вчителем, у ній бачила зразки власного життя. Стосунки між людством і природою в той час можна охарактеризувати як гармонійні. Природа і людство існували в системі рівноваги порівняно довгий час. Природа надихала людину на створення таких естетичних цінностей, які гармонійно поєднувалися з природним світом і його красою. Поступово усвідомлення людиною своєї значущості, її власне звеличення зумовили відмову людини від засвоєння природних естетичних цінностей та зосередження уваги на їх перетворенні. Людина почала створювати сади і парки, вдосконалювати на власний розсуд природний ландшафт тощо. Відсторонення від природи призвело до відмови від природної краси як естетичного ідеалу. Естетичну діяльність почали пов’язувати з процесами або підпорядкування природи людині, або з перетворенням її, з володарюванням над її силами. Визнання самодостатності природи, її натуральної та ідеальної краси пов’язане з поверненням орієнтації естетичної діяльності на сприйняття природи як безперечної естетичної цінності.

Прагнення людства створити навколишній світ у відповідності до ідеалів краси обумовило виникнення *мистецтва* — феномену, який концентрує в собі неутилітарні начала, втілює ідеальну модель людського і природного життя. Змістом мистецтва є естетичний ідеал. Мистецтво засноване не тільки на естетичній діяльності, спрямованій на втілення цього ідеалу в художньому творі. Воно вимагає також здійснення естетичної діяльності, спрямованої на його розпредметнення, споживання. При цьому відбувається перехід художнього твору в естетичний світ його співтворця — глядача, слухача, вико-

навця та ін. Значущість мистецтва полягає в тому, що воно впливає на смаки, почуття, ідеали, погляди як його творця, так і споживача, стимулюючи спрямованість до естетичної діяльності продуктивного характеру.

В усіх сферах свого прояву естетична діяльність складається з таких різновидів:

– практична, яка втілюється в дизайні і спрямована на впровадження естетичних ідеалів у виробничий процес, в організацію побуту, у вдосконалення природного середовища тощо;

– художньо-практична, що виявляється в карнавалах, обрядах, ритуалах і т. д.;

– художня, спрямована на створення, споживання, збереження, розповсюдження, обмін творів мистецтва;

– виховна, метою якої є формування і розвиток естетичної культури особистості;

– теоретична, пов'язана з розробкою естетичних теорій, з розвитком естетичної думки.

Естетична діяльність цілісна, тому виокремлення її різновидів відносне та умовне, бо всі вони не можуть існувати один без одного, обумовлюють один одного, підпорядковані єдиній меті.

■ § 5. Естетична і художня діяльність

Довгий час в естетиці естетична діяльність ототожнювалась із художньою. І донині проблема співвідношення цих видів людської діяльності залишається дискусійною. Поширена думка і про те, що ці види діяльності не пов'язані та не співвідносяться між собою. В естетиці існує й точка зору, згідно з якою естетична і художня діяльність органічно пов'язані між собою, обумовлюють одна одну. Однак між ними є відмінності. Вони впливають із того, що естетична діяльність — явище більш широкого порядку, аніж художня. Остання виступає тільки одним із різновидів діяльності естетичної.

Народження естетичної діяльності збігається з народженням людства. Художня діяльність була виокремлена зі складу людської діяльності значно пізніше у зв'язку з активним процесом розподілу діяльності та ускладненням соціального життя і процесів праці. Перші кроки становлення художньої діяльності як самостійного виду пов'язують із давніми цивілізаціями.

Наочні (предметні) *результати естетичної діяльності*, внаслідок її розчиненості в усіх видах людської діяльності, присутні в будь-яких речах, відносинах, ситуаціях, які набуті людством або створені окремою людиною. Навпаки, *результати художньої діяльності* — твори мистецтва — існують самостійно. Творці мистецтва виокремлюються в суспільстві в професійну групу, яка пов'язує своє життя виключно зі створенням художніх творів. Мистецькі твори тиражуються, розповсюджуються і споживаються в суспільстві, функціонують за власними законами. Митці потребують спеціальних знань, від них вимагають певного фахового рівня, оволодіння необхідною технікою і технологією тощо.

Ураховуючи наведені обставини, можна стверджувати, що естетична діяльність є базою для художньої, а остання виступає концентратом першої, її найвищим втіленням, в якому закріплені, реалізовані досягнення естетичного досвіду й естетичні цінності*.

Розмова про естетичну діяльність буде незакінченою, якщо не звернути увагу на такі її *особливості, які обумовлені її залежністю від соціальних умов*. По-перше, в естетичній діяльності можуть бути виокремлені історичні типи, кожний з яких відповідає певній культурно-історичній епосі. По-друге, відмінності історичних типів естетичної діяльності виявляються в їхній спрямованості, межах прояву, в естетичних потребах суспільства, орієнтації на перевагу продуктивного або репродуктивного її різновидів. По-третє, історичні типи естетичної діяльності — динамічні системи, пов'язані між собою, засновані на різних видах спадкоємності. Нарешті, внутрішні зміни естетичної діяльності відбивають характер змін соціально значущих цілей життя. Визначені характеристики естетичної діяльності притаманні й художній діяльності, більш того, проявляються в ній наочніше.

Питання для самоконтролю

1. Сутність естетичної свідомості та її структура.
2. Характеристика основних компонентів естетичної свідомості.
3. Сутність естетичної діяльності та її особливості.
4. Характеристика видів естетичної діяльності.
5. Художня діяльність у системі естетичної діяльності.

* Схожі, концептуально близькі думки щодо співвідношення естетичного й художнього є домінуючими в сучасному вітчизняному естетичному знанні (див., зокрема: Естетика [Текст] / за заг. ред. Л. Т. Левчук. — К. : Вища шк., 2006).

Морфологія мистецтва

§ 1. Історія дослідження проблеми морфології мистецтва

Категорія «морфологія» використовується для визначення форми та побудови природних і соціальних організмів, окремих явищ і предметів. В естетичній думці спроба застосування цієї категорії в теорії мистецтва припадає на ХХ ст. *Категорією «морфологія мистецтва» визначають побудову світу мистецтва, його внутрішню організацію, системний розподіл на види, роди і жанри.* Вчення про морфологію мистецтва досліджує: процес диференціації художньої діяльності, історію становлення і розвитку мистецтва як родо-видової та жанрової системи, зв'язки між складовими цієї системи. Перші дослідження, спрямовані на теоретичний аналіз структури мистецтва, з'явилися у другій половині ХVІІІ ст., хоча ця проблема цікавила філософів ще з часів Античності.

Саме в добу Античності була зроблена перша в історії естетичної думки спроба морфологічного аналізу мистецтва. Свідченням тому є виокремлення мусичних і технічних видів мистецтва. Мусичними видами мистецтва були визнані такі, що будуються на матеріалах, безпосередньо даних людині (рух, голос тощо). Вони є динамічними та виступають невід'ємною частиною людини. Їх пов'язували з діяльністю муз на чолі з Аполлоном — покровителем поезії, музики і танцю. У працях Гомера знаходимо перелік муз, які вважалися символами мусичних мистецтв: Каліопа — муза епосу, Евтерпа — лірики, Мельпомена — трагедії, Талія — комедії й сільської поезії, Ерато — еротичної поезії і міміки, Полігімнія — гімнічної поезії, Терпсихора — танцю, Кліо — історії, Уранія — астрономії. Як бачимо, склад мусичних мистецтв в Античності містив у собі такі компоненти, які сьогодні ми відносимо до науки, а не до мистецтва. *Технічні види мистецтва*, за античною класифікацією, творяться за допомогою зовнішніх відносно людини засобів — каменю, глини, дерева, кістки і т. п. Їх відрізняє статичний характер, у них увічнюються миттєвості, що вириваються з потоку часу.

В античній думці, присвяченій видовому розподілу мистецтва, можна виокремити два найбільш розроблених напрями. Один із них був пов'язаний з усвідомленням межі світу мистецтва, пошуками єдності мусичних і технічних його видів, розкриттям їх відмінностей від науки й ремесел. У цьому сенсі показовими вважаються праці Симоніда Кеоського, який вважав живопис німою поезією, а поезію живописом, що розмовляє; Геракліта, який порівнював живопис і музику в роздумах про гармонію; Демокріта, котрий, говорячи про наслідування, звертався до ремесел, архітектури й музики. Платон, роз'єднуючи ремесла і мистецтва, наголошував на однаковості поезії, живопису, скульптури, музики. Арістотель у межах мистецтва зближував музику, скульптуру, архітектуру. Він також обґрунтовував жанровий розподіл мистецтва залежно від того, що воно зображує: добре або погане, визначав межі між художнім освоєнням світу і формами пізнавальної діяльності.

У подальшому римські філософи підготували фундамент для розподілу мистецтва на вільні й механічні види. Зокрема, Сенека до складу перших відносив граматику (вона включала риторику, поетику), геометрію, музику, поезію й не бачив підстави визнавати вільними художниками живописців і скульпторів. Цицерон, розмірковуючи про мистецтво, вважав його мусичними різновидами ораторське й образотворче мистецтва, додаючи до них геометрію, медицину, архітектуру, музику і діалектику.

Інший напрям роздумів античних філософів про мистецтво був пов'язаний із визначенням принципів внутрішнього розподілу художньої діяльності. Так, представники піфагорійської філософської школи виокремлювали в мистецтві два його види — музику, в якій бачили втілення гармонії небесних сфер, і скульптуру, яка відповідала дотриманню числових пропорцій. Значний внесок у розробку проблеми видової побудови мистецтва зробили Горгій і Демокріт. Горгій розширив структуру мистецтва, обґрунтував перевагу живопису і скульптури над трагедією. Демокріт важливе місце в мистецтві відводив музиці, відстоював ідею її суспільного статусу, вважав її еквівалентом розкоші.

Сократом було запропоновано й обґрунтовано розподіл мистецтва на корисне, уособленням якого він вважав архітектуру, і прекрасне, зразком якого, на його погляд, є музика. Продовжуючи розробку видового розподілу мистецтва, Платон висловлював думку про те, що мистецтво об'єднує дві групи його видів. Одна з них базується на на-

слідуванні (мімезисі), друга виключає наслідування, базується на принципі одержимості, безумства. Філософ, розмірковуючи про досконале суспільство, в основі якого лежать касти, довів, що в кожній з цих каст потрібні їй якості формуються з допомогою різних видів мистецтва. Так, у касті землеробів, ремісників, торгівців визначальна роль належить народним святкам (народній творчості); у касті воїнів — мусичним мистецтвам, до складу яких входять поезія, музика і танець; у касті мудреців-філософів — мистецтвам споглядальним, які об'єднують геометрію й філософію. Крім того, Платон звертався до проблеми родового і жанрового розподілу мистецтва. Він вважав, що цей розподіл залежить від особливостей предмета наслідування, від застосування способу зображення. На підставі цього танець може бути войовничим і мирним, також різними можуть бути й піснеспіви та ін.

Арістотелем уперше були сформульовані основні принципи морфологічного аналізу мистецтва на основі базової ідеї мімезису. До складу міметичних він включав усі мусичні, а також образотворчопластичні види мистецтва. Філософ визначав, що мистецтва різняться між собою відносно того, у чому здійснюється наслідування, що наслідують, як наслідують. Іншими словами, мистецтва різняться засобами, предметами і способами наслідування. Розмаїття засобів, що обираються для наслідування, обумовлює наявність видів мистецтва: музики, танцю, поезії, сценічного мистецтва тощо. Особливості предмета наслідування лежать в основі розподілу, який сьогодні визначається як жанровий розподіл у видах мистецтва. Нарешті, спосіб наслідування обумовлює, на думку Арістотеля, родове розмежування в мистецтві, яке виявляється в поезії: епічний, ліричний і драматичний рід. Згідно з визначеними принципами, форма і фарби покладені в основу скульптури й живопису, ритм без гармонії притаманний танцю, гармонія і ритм становлять відмінність музики. Музика і поезія, за Арістотелем, посідають провідне місце серед інших видів мистецтва, тому що їх характеризує найвищий етичний потенціал. Видовий, жанровий, родовий розподіл мистецтва, здійснений філософом, зберігав свою основоположну значущість в естетиці до XIX ст.

Послідовник Арістотеля, філософ, ім'я якого залишилось для нас невідомим (про його теорію згадано німецьким філософом кінця XIX — середини XX ст. М. Дессуаром), вважається автором теорії, відповідно до якої в мистецтві виокремлювалося декілька його видів: статичні і динамічні; об'єктивні, суб'єктивні та об'єктивно-суб'єктивні. До складу статичних видів було включено скульптуру, живопис, архі-

тектуру; динамічних — оркестрику (танець), поезію, музику. Об'єктивними видами вважались скульптура й оркестрика, об'єктивно-суб'єктивними — живопис і поезія, суб'єктивними — архітектура і музика.

Проблеми розподілу мистецтва торкався ще один античний філософ — Плотин. Ним були виокремлені три групи видів мистецтва. Принцип наслідування став для Плотина підставою відокремлення групи мистецтва, яка об'єднала живопис, скульптуру, танець, міміку. Принцип виробництва дозволив йому говорити про наявність ще однієї групи мистецтва, до якої входили архітектура, медицина, політика й військова справа. До складу третьої групи, яка не мала у Плотина чіткого принципу виокремлення, він включив ті види мистецтва, в яких дотримана симетрія розумного порядку: музика, риторика, виховання.

В епоху Античності, таким чином, проблеми структури мистецтва цікавили багатьох філософів, які зробили значний внесок в її вирішення.

У добу Середньовіччя мистецтво було призначене для того, щоб змальовувати Божественне, ідеальне, оперуючи земними, чуттєвими формами. Вони в першу чергу мали образотворче виявлення. Але мистецтво при цьому не мало дозволу на перетворення цих форм у такі, які б адекватно зображали реальність. Усі мистецтва тоді, на зразок античності, були поділені на так звані вільні і механічні види. До складу вільних мистецтв включались граматика, риторика, діалектика, арифметика, музика, геометрія, астрономія. Серед них виокремлювали тривіум (перша трійця) та квадрівіум. Механічні види мистецтва об'єднували всі ремесла, а також образотворчі мистецтва.

В основному в часи Середньовіччя увага приділялась аналізу творів певного, конкретного виду мистецтва, особливо пов'язаного з його механічними видами. При цьому склад механічних видів мистецтва постійно змінювався, зазнаючи або поповнення, або скорочення.

Проблема видового розподілу мистецтва розглядалася у творах відомого теолога Августина Блаженного, який на підставі осмислення духовного і чуттєвого говорив про існування в мистецтві таких його різновидів, які різняться мірою вияву цих двох начал. Згідно з його міркуванням, духовне найбільш втілене в архітектурі і музиці, а почуттєве — у скульптурі і живописі. Августин Блаженний виокремлював також видовищні види мистецтва. До них мислитель відносив, зокрема, театр, який, на його думку, є уособленням аморальності й розпусти.

Проблема структури мистецтва цікавила французького філософа Гуго Сен-Вікторського, який підтримував виокремлення вільних і механічних видів мистецтва, але додав до цього їхню жанрову диференціацію. У визначеній вченим структурі до вільних видів мистецтва були віднесені: слово, музика, архітектура, до механічних — театрика, яка об'єднувала драму, літургію і містерію. Думки Г. Сен-Вікторського щодо визначення жанрів і видів мистецтва стали основою для досліджень доби Відродження.

Відродження з його прагненням розкрити красу земної людини і земного життя обумовило надання особливого значення живопису, завдяки якому можна було наочно показати цю красу. Тоді живопис був включений до складу вільних мистецтв і наближений до поезії. Про значущість живопису говорили Ч. Ченніні, Л. Б. Альберті, Дж. Вазарі, Леонардо да Вінчі та ін. Праці цих авторів дозволяють узагальнити збагнення структурної побудови мистецтва в добу Відродження. Так, Л. Б. Альберті почав розмову про самовираження митця під час художнього процесу і тим самим обумовив у подальшому виокремлення в художній творчості такого явища, як стиль. Дж. Вазарі наголошував на тому, що в мистецтві панують три види: архітектура, скульптура і живопис, основою яких виступає малюнок. Розвиток малюнка, на думку Вазарі, співвідноситься з етапами історії, як з дитинством, зрілістю, старістю в людському житті. З ними пов'язані і ті види мистецтва, що розвиваються на його основі. Дитинством малюнка він вважав перш за все часи Давнього Єгипту з його скульптурою, живописом, здобутки семітів Південної Месопотамії. Перехід від дитинства до зрілості малюнка, з точки зору цього дослідника, втілює Давня Греція, її мистецькі здобутки. Зрілість, що ототожнюється з розквітом малюнка, Дж. Вазарі бачить у мистецтві Давнього Риму, а занепад — у мистецтві часів правління римського імператора Костянтина Великого. Далі, згідно з поглядами цього теоретика мистецтва, починається новий цикл розвитку малюнка: дитинство — XIII ст., зрілість — XV ст., старість — XVI ст. Леонардо да Вінчі розвинув думки античних філософів щодо поєднання мистецтва і науки. Ототожнюючи мистецтво з живописом, він вважав його науковою формою пізнання світу. Леонардо да Вінчі виділив живопис зі складу механічних і зараховував його до вільних видів мистецтв, віддаючи йому перевагу порівняно зі скульптурою, поезією, музикою.

Доба Відродження стала часом, коли до вільних мистецтв почали відносити всі види образотворчого мистецтва, а ремесло розглядали

як досконале володіння професією. Водночас тоді більшої актуальності набула проблема жанру, хоча розв'язання її не відбулося. Відродження наслідувало від Античності виокремлення в мистецтві високого, середнього і низького жанрів, але їхня ієрархія не була непорушною для художньої практики.

У XVII ст. теоретичне осмислення видової структури мистецтва продовжилось. Однак пріоритетною була розробка теорій окремих видів мистецтва, що обумовило відсутність можливості охопити науковим поглядом мистецтво в цілому. У цю добу було достатньо аргументовано визнано роз'єднаність мистецтва і ремесла. Ідеальною моделлю мистецтва вважалась поезія, а інші його види, зокрема живопис, повинні брати з неї приклад. Ця точка зору залишалась провідною й протягом першої половини XVIII ст.

XVII–XVIII ст. були часом, коли в обіг увійшов термін «витончені мистецтва», який використовувався для остаточного відокремлення мистецтва від практичної й наукової діяльності.

Велику роль у теоретичному обґрунтуванні існування видів мистецтва відіграв французький мислитель Ш. Баттьо. Він розподілив мистецтва на три групи. До складу першої дослідник включив такі види, які мають на меті задоволення потреб людей (раніш ці види називали механічними мистецтвами), до другої — ті, що дають задоволення (витончені мистецтва — музика, поезія, живопис, скульптура, танець), до останньої — ті, що об'єднують користь і задоволення (красномовство й архітектура). Усі витончені види мистецтва, на думку науковця, засновані на наслідуванні природи. Різниця між ними обумовлена тим, що природа має дві частини: ту, що ми бачимо, та ту, що слухаємо. Перша є предметом живопису, скульптури, танцю, друга — музики та поезії.

До проблеми видового розподілу мистецтва звертався І. Кант. Філософ виокремив у ньому мистецтва механічні й естетичні, ототожнюючи останні з витонченими мистецтвами. Для нього естетичні мистецтва вважались такими, що здатні викликати чуттєву насолоду. Тому до їхнього складу він відносив ті мистецтва, які існують для задоволення як такого, для приємного проведення часу (жарт, сміх, гра тощо), і такі, які сприяють «культурі здібностей душі для спілкування між людьми». Предмет естетичних мистецтв, на відміну від ремесла, повинен видаватися вільним від будь-якої «примусовості довільних правил», може прекрасно описати речі, що в природі є потворними або огидними. Він має форму, яка не обмежує вільний політ за-

думу, домірна йому. Витончені мистецтва, за І. Кантом, складаються з трьох видів: мистецтво словесне (красномовство, поезія), образотворче (пластика, що включає скульптуру, зодчество, живопис, який об'єднує прекрасне зображення природи, мистецтво витонченого компонування продуктів природи або декоративне рослинництво, прикрашення інтер'єру й людини), мистецтво гри відчуттів (музика, мистецтво краси, мистецтво фарб). Музиці І. Кант відводив найнижче місце серед витончених мистецтв.

У XIX ст. потужних досліджень у галузі видової класифікації мистецтва було проведено обмаль, головним чином це був час наслідування здобутків попередніх часів.

Серед розвідок щодо структури мистецтва не можна обійти увагою філософські розробки Г. В. Ф. Гегеля. Він класифікував види мистецтва за принципом відчуття. Ним були визначені соціально значущі відчуття — зір і слух, до яких він також додав ще внутрішнє почуття — здатність народжувати образи предметів без безпосереднього контакту з ними, за рахунок спогадів і уяви — та пов'язав це почуття з членороздільною мовою. Згідно з цим Гегель виокремив у мистецтві три його види: пластичні, музичні, словесні. Він стверджував, що мистецтво проходить три етапи розвитку, що відповідає його трьом формам: символічній (панує на Сході), класичній (ототожнюється з Античністю) та романтичній (характерна для християнської Європи). Символічна форма мистецтва, за Г. В. Ф. Гегелем, це лише передмистецтво, втілене в архітектурі. Класичне мистецтво, в якому встановлена гармонія змісту і форми, є справжнім мистецтвом, його уособлює скульптура. Романтичне мистецтво — мистецтво порушеної гармонії, у ньому зміст переростає форму. Воно призначене для оформлення внутрішніх переживань суб'єкта, — це живопис, музика, поезія. Розвиток видів мистецтва вчений пов'язував з їхнім прогресом. Тому, наприклад, прогрес живопису він бачив у тому, щоб досягнути можливості створення портрета, прогрес літератури — в опануванні форми роману. Для Г. В. Ф. Гегеля система мистецтв — не застигла структура, а така, що постійно змінюється. У різні епохи, у різні часи види мистецтва розвиваються нерівномірно, не однаково широко.

Значний внесок в аналіз структури мистецтва зробив Ф. В. Шеллінг, який говорив про існування двох форм мистецтва — ідеальної і реальної. До складу першої ним віднесені словесні мистецтва (лірика, епос, драма), а до другої — музика, живопис і пластика (остання включала і архітектуру). Мистецтво, за визначенням Ф. В. Шеллінга, — це злит-

тя реального й ідеального, обидва його різновиди мають внутрішнє членування. Так, живопис містить у собі ряд жанрів, кожний з яких — своєрідний ступінь руху від зображення матеріального до відбиття духовного. Найнижчий ступінь такого руху — натюрморт, у якому зображені неорганічні об'єкти, другий — зображення квітів і плодів, третій — анімалістичний живопис і пейзаж, а вищий і останній ступінь — це зображення людини. Водночас зображення людини також має свої ступені: нижчий ступінь — портрет, вищий — зображення ідей, що можливе тільки в алегоричній або символічній формах, а найбільш повним втіленням вищого ступеня є історичний жанр. Рух від матеріального до духовного, від реального до ідеального, на думку Ф. В. Шеллінга, обумовив перехід від живопису до пластики, яка синтезує можливості музики і живопису. У словесних мистецтвах лірична поезія (вона відповідна музиці) передує епосу (він відповідний живопису), а синтезом всієї поезії є драма.

Погляди Ф. В. Шеллінга на проблему структуризації мистецтва багато в чому підтримав А. Шопенгауер. Він наголошував на існуванні в мистецтві двох видів: «корисних» і «витончених». Водночас філософ запропонував власну ієрархію мистецтв. Нижній ступінь у ній посідала архітектура, до якої тяжіє витончена гідравліка — мистецтво фонтанів, наступний ступінь — витончене садівництво (як вищий ступінь природи). Подальший ступінь займає живопис, спочатку ландшафтний, потім анімалістичний (на цьому ступені до нього підключається скульптура), за ним — історичний (будь-яке зображення людини, у тому числі й побутовий жанр). Наступна сходинка в мистецтві — поезія, вінцем якої є трагедія. Музика для А. Шопенгауера стоїть окремо від інших видів мистецтва — це вищий рівень художньої творчості, надмистецтво.

Проблема видової структури мистецтва стала особливо привабливою для філософів *XX ст.* У її дослідження значний внесок зробив німецький вчений М. Дессуар, який використовував для цього естетичний і мистецтвознавчий підходи, принцип подвійної систематизації видів мистецтва. На основі естетичного підходу ним був запропонований розподіл мистецтва на просторові і часові види. Першу групу мистецтв відрізняє нерухомість і висловлювання образами, другу — рухомість і наповнення рухомими звуками. До складу просторових видів мистецтва були віднесені: архітектура, живопис, скульптура. Часові види об'єднують музику, танець і поезію. Погляд на мистецтво з позицій мистецтвознавства дозволив філософу розрізняти відтво-

рювальні види мистецтва, які є фігуративними і асоціативними, — скульптура, живопис, танець, поезія; й види мистецтва, які не призначені відтворювати і є абстрактними та неасоціативними, — архітектура, музика.

Позиції М. Дессуара знайшли підтримку багатьох філософів і естетиків, які спиралися на різні принципи і критерії класифікації мистецтва. Так, наприклад, французький естетик Е. Суріо запропонував класифікацію мистецтва на види залежно від системи виражальних засобів і виокремлення в ньому абстрактного мистецтва та мистецтва, що відтворює реальність.

Потужний крок на шляху морфологічного аналізу мистецтва зробив італійський кінеотеоретик Р. Канудо. Використаний ним принцип природного підходу обумовив виокремлення в мистецтві пластичних (архітектура, скульптура, живопис) і ритмових (музика, танець, поезія) видів. Їх об'єднує кінематограф, який має, за його твердженням, сакральний характер. Погляди Р. Канудо і його послідовників стали значним внеском у процес створення цілісної системи структурування мистецтва.

Констатуючи факт постійної уваги до проблеми морфології мистецтва в історії естетичної думки, прагнення багатьох мислителів розробити модель видової структури мистецтва, спробуємо окреслити процес диференціації мистецтва.

■ § 2. Моделі морфології мистецтва

Історія людства свідчить, що первісно межі між художньою і нехудожньою діяльністю (релігійною, комунікативною, життєво-практичною тощо) були невизначеними, невловимими. Синкретизм первісної культури базувався на дифузії різних способів практичного і духовного опанування світом. Первісне суспільство створювало не мистецтво як результат художньої діяльності, а те, що було результатом дій, спрямованих на виконання утилітарної функції — обрядово-магічної, практично-пізнавальної, знаково-комунікативної. Культура давніх цивілізацій уже було притаманне виокремлення тих цінностей, які можуть бути визначені як специфічні художні та віднесені до цінностей мистецтва. Однак і в цей час такі цінності не мали самостійного буття, об'єднувались з іншими, нехудожніми цінностями людської діяльності.

Утілення художньо-образних начал у повсякденну практичну діяльність тих часів не вимагало особливих матеріальних засобів, базу-

валось на використанні засобів усіх елементів практичних людських справ. Іншими словами, художнє освоєння світу впліталось в практичну життєдіяльність і формувалося на тлі її різноманітних проявів. *Художній процес того часу був в стані нерозподіленості, дифузності, морфологічної аморфності.*

Разом із тим саме тоді людина побачила наявність двох суттєво різних можливостей художнього освоєння світу. Це дозволило, як вже було визначено раніше, у часи Античності говорити про мусичні і технічні види мистецтва. Різниця між ними вважалась відносною, але її все ж таки визнавали. Іншими словами, структурування мистецтва почалося з видового розподілу на основі різних принципів і особливостей художнього освоєння світу, а також використання різних матеріалів для створення художніх творів.

У ході історичного розвитку під впливом різних факторів відбувся розподіл давньої синкретичності мистецтва, його мусичного і технічного комплексів. Різноманітні конкретні засоби художнього освоєння світу набували самостійного існування, обумовлювали становлення нових видів мистецтва або різновидів уже визнаних видів.

Сьогодні за критерієм особливостей художнього освоєння світу в мистецтві розрізняють такі види: література (словесні мистецтва), образотворче мистецтво (живопис, скульптура, графіка), музика, хореографія, архітектура, театр, кіно, декоративно-прикладне мистецтво, телебачення, радіо, відео-арт, фотографія і т. д.

Водночас в основу класифікації мистецтва може бути покладений принцип існування художнього образу у вищевизначених його видах у просторі, у часі, а також разом у просторі та часі. За цією ознакою мистецтво розподіляється на такі види: часові (література, музика), просторові (скульптура, архітектура, живопис, графіка, фотографія) і просторово-часові (кіномистецтво, телемистецтво, театр і т. п.). У багатьох наукових працях визначена ознака виступила основою для розподілу мистецтва на динамічні (література, музика), статичні (скульптура, живопис, графіка, архітектура тощо) і статико-динамічні (кіно, театр, телемистецтво та ін.) його види.

Ще одним критерієм класифікації мистецтва стала внутрішня типологія художньо-образних знакових систем. Згідно з нею мистецтво має здатність розмовляти:

– мовою реальних життєвих вражень людини, відтворюючи предмети та явища реального світу такими, якими вона сприймає їх у процесі практичного досвіду;

– особливою, «штучною» мовою, пропонуючи людині те, що відмінне від того, що вона бачить і відчуває в дійсності.

Види мистецтва першої групи дістали назву образотворчих, це — живопис, скульптура, значною мірою прикладне мистецтво та ін. Види мистецтва другої групи називають необразотворчими, до них належать музика, танець, архітектура тощо. Такі види мистецтва, у яких поєднуються якості, притаманні водночас образотворчим і необразотворчим його видам, об'єднуються в групу образотворчо-необразотворчих видів (театр, кіно, телебачення і т. д.).

В естетиці набула поширення і точка зору, згідно з якою *мистецтво може бути структурованим за принципом способу його сприйняття*. Відповідно до цього критерію в мистецтві виокремлюють слухові, зорові й видовищні (зорово-слухові) види.

Запропоновані видові класифікації мистецтва, безумовно, не є остаточною й непорушними, абсолютними. Еволюція мистецтва, його ускладнення пов'язане з появою нових видів мистецтва, що ускладнює його класифікаційні принципи. До того ж різниця між видами мистецтва не є абсолютною, вона відносна. Між видами мистецтва не існує прірви, межі між ними постійно порушуються, виникають такі нові види, які важко класифікувати, використовуючи запропоновані принципи.

Проблема структурування мистецтва ускладнена ще й тому, що *кожен із видів має власну структуру. В естетиці заведено говорити про родову і жанрову диференціацію кожного виду мистецтва*.

Поняття «рід» є нерозробленим в естетиці, тому довгий час і до сьогодні його зазвичай використовують для морфологічного аналізу такого виду мистецтва, як література.

Ще з часів Арістотеля словесно-художня творчість розглядалася в таких родових різновидах, як лірика, драма й епос. Цей розподіл став фундаментом виокремлення в літературі:

– ліричного роду, який характеризується домінуванням суб'єктивного начала і генетичною спорідненістю з музикою;

– драматичного, якому притаманна зосередженість на відтворенні об'єктивно-суб'єктивного, драматичного, конфліктного начала і який є невід'ємним від мистецтва актора;

– епічного, відмінність якого полягає в оповідальності та перевазі об'єктивного начала.

Щодо інших видів мистецтва, то їх родовий розподіл ґрунтується на виокремленні у видах мистецтва таких структурних компонентів, які виникають у результаті «спілкування» з іншими видами мистецтва. Так, до родових різновидів музики відносять:

- програмну музику (у якій присутній наочний зв'язок зі словесністю);
- музику абсолютну або чисту (позбавлену зв'язку зі словесністю).

Також вирізняють музику інструментальну, вокальну та вокально-інструментальну. Ще один із варіантів родового розподілу музики — виокремлення в ній музики хорової, оперної, балетної тощо.

У мистецтві танцю виділяють такі роди:

- сюжетно-образотворчий (споріднений із пантомімою, акторським мистецтвом);
- необразотворчий, чистий (який відмовляється від будь-якої програмності, є своєрідним динамічним орнаментальним візерунком);
- класичний (танець, який існує в поєднанні з літературою, акторським мистецтвом).

Просторові види мистецтва поділяють на такі роди:

- декоративний або монументально-декоративний (живопис, графіка, скульптура), які пов'язані з прикладним мистецтвом та монументальними архітектурними спорудами;
- станковий — образотворчі мистецтва існують у чистому вигляді незалежно від інших видів;
- театральнo-декораційний тощо.

Внутрішня структура видів мистецтва передбачає й жанровий розподіл. Жанр — категорія естетики, якою визначається тип художнього твору в єдності специфічних властивостей його форми і змісту. У зв'язку з тим, що різні види мистецтва мають різні можливості щодо відображення дійсності, їх структура відрізняється жанровим розмаїттям. Зважаючи на це, наведемо одну з моделей жанрової структури, яка пов'язана з диференціацією жанрів за тематичною ознакою; за пізнавальною спрямованістю; за аксіологічною насиченістю; за типом образних моделей, що створюються.

Тематичний, або сюжетно-тематичний, зміст художніх творів виступає підставою виокремлення історичного (література, кіномистецтво, живопис і т. ін.), науково-фантастичного (література, живопис, кіномистецтво тощо), пригодницького (література, театр, кіномистецтво), психологічного (література, театр, кіномистецтво і т. п.) та інших жанрів; жанрів пейзажу, натюрморту, портрета (живопис) і т. д.

Обсяг опанованого в мистецьких творах життєвого матеріалу, а іншими словами, їхня «пізнавальна ємкість», також може бути основою жанрового розподілу. Це дозволяє розрізнити такі жанри, як оповідь, повість,

роман та інші в літературі; індивідуальний і груповий портрет, міський й сільський пейзаж у живописі; пісню, сонату тощо в музиці і т. д.

Існування в художніх творах аксіологічного начала дозволяє додати до жанрової характеристики видів мистецтва жанри, які: призначені прославляти, вихвалити, звеличувати (гімн, ода, пам'ятник і т. д.); призначені критикувати, викривати, осміювати (комедія, карикатура, памфлет і т. ін.). Крім того, існують жанри, які відрізняє скорбота (трагедія, меморіальна скульптура тощо) або гумор (фарс, водевіль, шарж і т. п.), ліричність (лірична поема, лірична симфонія та ін.) або епічність (роман-епопея, меморіальні комплекси і т. д.), іронічність і пародійність (гумористичні жанри).

Розрізняють жанри за принципом використання засобів художньо-образного моделювання дійсності, а також конструювання цих образних моделей, тобто за принципами побудови внутрішньої і зовнішньої форми твору. На основі цього виокремлюють жанри, що характеризуються перевагою одиничного над загальним (художній нарис, автобіографічне оповідання, етюд з натури, художній репортаж тощо); певною рівновагою між одиничним і загальним (оповідальні жанри літератури, композиційний — написаний з натури пейзаж, оповідальні жанри кіно та ін.); перевагою загального над одиничним (казкові жанри, фантастика і т. д.); перевагою символічного начала (символічні вірші, символічна скульптура і т. п.); перевагою алегоричного начала (притчі, байки, алегоричні скульптури і т. ін.).

Наведена модель жанрової диференціації видів мистецтва (як, між іншим, і інші, не розкриті тут моделі) є свідченням того, що, визнаючи межі між жанрами, не можна не помітити: ці межі відносні, вони рухомі, не абсолютні. Розмаїття видів і жанрів мистецтва дає можливість відтворити світ у його багатстві та складності.

■ § 3. Характеристика родо-жанрової диференціації основних видів мистецтва

Серед численних видів мистецтва, що набули сьогодні розвитку, зазвичай виокремлюють ті, які найбільш повно уособлюють сутність мистецтва, є його класичними складовими: декоративно-прикладне мистецтво, архітектура, скульптура, живопис, графіка, музика, хореографія, література, театр, кіно.

Декоративно-прикладне мистецтво вважається одним із давніших видів художньої творчості, результати якої мають не тільки мистецьку цінність, а й утилітарну. За основними принципами диференціації цей вид мистецтва входить до складу зорових, образотворчих, просторових, статичних його видів. Внутрішня класифікація декоративно-прикладного мистецтва здійснюється за його родовою модифікацією, в основу якої покладені такі ознаки: матеріал, що використовується, технологія виготовлення, функції твору. Так, матеріал виготовлення дозволяє виокремити в декоративно-прикладному мистецтві метал, кераміку, скло, срібло, бронзу, фарфор, фаянс тощо; технологія виготовлення — розпис, різьблення, карбування, литво та ін.; функції — побутові вироби, декоративно-оформительське мистецтво, оформлення інтер'єру і т. д. Особливістю декоративно-прикладного мистецтва вважається його органічний зв'язок із ремеслом, промисловістю, а також з такими видами мистецтва, як архітектура, скульптура, живопис і графіка. Воно безпосередньо пов'язане з прикрашенням самої людини, свідченням чого є розвиток мистецтва одягу (костюму) і ювелірного. Розширення промислового виробництва обумовило виникнення художньої промисловості, пов'язаної з об'єднанням виробничого процесу і художньої діяльності.

Архітектура — один із найдавніших видів мистецтва, у якому синтезовані утилітарне призначення і художня спрямованість. Твори архітектури — споруди, комплекси споруд, завдяки яким забезпечується формування просторового середовища за законами зручності й краси, задоволення художніх і соціально-побутових потреб суспільства. Згідно з існуючими критеріями класифікації мистецтва архітектуру відносять до його зорових, необразотворчих, просторових, статичних видів. Її внутрішній склад включає такі роди: суспільна архітектура, житлова, виробнича. На думку римського архітектора Вітрувія, ці роди повинні відповідати таким головним вимогам: корисність, міцність, краса. Художній задум втілюється в цьому виді мистецтва такими засобами, як масштаб, фактура будівельних матеріалів, ритмічне і пропорційне співвідношення, об'єм і т. ін. У зв'язку з тим, що будь-яке будівництво вимагає складних розрахунків, архітектура пов'язана з наукою, у ній утілюються як наукові, так і технічні досягнення, вона пристосовується до природно-кліматичних умов, до способу життя того чи іншого народу. Історія розвитку архітектури свідчить про її синтез із живописом, скульптурою, декоративно-прикладним мистецтвом.

Скульптура входить до складу зорових, образотворчих, просторово-статичних видів мистецтва. Цей вид мистецтва відтворює дійсність у пластичних образах за допомогою таких засобів, як об'єм, силует, фактура, світло і тінь, композиція, ритм, симетрія, контур і т. д. Матеріалом для скульптурних творів можуть виступати мармур, глина у вигляді кераміки, теракоти, майоліки, граніт, гіпс, бронза, різні метали, дерево та ін. Зазвичай класична скульптура пов'язана із зображенням постатей людей, тварин, а інколи — з пейзажем і натюрмортом. Розрізняють скульптуру велику, яка використовується для прикрашення площ, парків, садів тощо, і малу, переважно камерного характеру, яка призначена для інтер'єру. Велика скульптура завжди пов'язана з архітектурним і природним середовищем, виступає в синтезі з іншими видами мистецтва (перш за все з архітектурою). Мала скульптура найчастіше за все пов'язана з декоративно-прикладним видом мистецтва (медальєрне мистецтво, гліптика).

У скульптурі виокремлюють такі її роди, як монументальна, у тому числі й монументально-декоративна, і станкова. Монументальна скульптура завжди пов'язана з архітектурою. Вона, як правило, має великі розміри й власну внутрішню структуру, включаючи монумент або пам'ятник. Монументально-декоративна скульптура використовується для прикрашення мостів, будівель, парків тощо, а також до неї відносять надгробники, меморіальні комплекси. Станкова скульптура існує самостійно, не має прямого декоративного або утилітарного призначення. І монументальна, і станкова скульптура об'єднують такі форми: голова, портретний бюст, торс, статуя, скульптурна група.

Особливості об'ємних параметрів скульптури дозволяють поділити її на круглу і рельєфну. Кругла скульптура, яка може бути оглянута з багатьох кутів зору, з усіх боків, є тривимірним об'ємним вивором. У рельєфі зображення нібито виступає з площини. Залежно від того, наскільки зображення виступає з площини, у рельєфі виокремлюють барельєф, горельєф, койланогриф.

До образотворчих, просторово-статичних, зорових видів мистецтва відносять **живопис**. Цей вид мистецтва відрізняється тим, що відтворює реальність за допомогою кольору на будь-якій площині. Виразально-зображувальними засобами живопису є колір, лінія, світлотінь, колорит, малюнок, композиція, фактура тощо. Зображення створюється на основі законів перспективи, лінії, світлотіні, ритму, композиції і т. п.

Родами живопису вважаються монументальний, монументально-декоративний, декоративний, станковий, іконопис, панорама, діорама

та ін. Його відрізняє жанрове розмаїття: пейзаж, портрет, натюрморт, історичний, міфологічний, побутовий жанри і т. д. Для створення живописних полотен використовуються різні техніки — фреска, мозаїка, вітраж, олійний розпис, акварель, темпера, пастель, енкаустика, гуаш і т. ін.

За своїми характеристиками до живопису наближена *графіка*, у якій нерозривно пов'язані малюнок і силует. Цей вид мистецтва ґрунтується на створенні художньої форми завдяки використанню переважно чорно-білого малюнка, що різними засобами наноситься на різну площину. Особливостями графіки також є імпровізаційність, ефект незакінченості (через те що графіка не створює повнокольорової картини світу), умовність, лаконічність. Вона перетворилася в самостійний вид мистецтва в добу Відродження, хоча існувала з давніх часів. Сьогодні за принципом призначення в графіці виокремлюють: графіку репродукційну; супровідну (пов'язану з ілюстрацією книжок, журналів та ін.); промислової (афіші, етикетки, рекламні зображення і т. д.); підготовчу (етюд, ескіз тощо); плакат, станкову графіку.

Використання в цьому виді мистецтва різних матеріалів і технік дозволяє виокремити мокру і суху графіку. До створених у техніці мокрої графіки творів належать такі, що виконані з допомогою бістру (матеріал, виготовлений із соснової сажі), сепії (пігмент бузкового кольору, виділений із каракатиці), акварелі, пастелі. Для творів сухої графіки використовують сангін, графіт, крейду, вугілля та ін.

Значного поширення набула друкована графіка, яка відрізняється тим, що зображення, виконані спеціальними техніками на певній основі, покриваються фарбою з допомогою різних технік друку, відбиваються на папері великими тиражами. Варіантами друкованої графіки є: літографія, ксилографія, ліногравюра, офорт. Друкована графіка дістала назву гравюри. Гравюра може бути опуклою, коли фарба покриває поверхню опуклого малюнка (ксилографія, ліногравюра), і поглибленою, коли фарба заповнює заглибину (гравюра на металі). Разом зі станковими гравюрами (естампами) існує книжкова гравюра (ілюстрації тощо). Такими чином, графіка об'єднує малюнок і друковані художні зображення.

На відміну від інших видів мистецтва *музика* є таким його різновидом, у якому художні твори створюються за допомогою звуків. Музика входить до складу слухових, часово-динамічних, необразотворчих видів мистецтва. Засобами виразності в ній виступають звук, інтонація, ритм, мелодія, темп, метр, тембр, фактура, поліфонія, гар-

монія, композиція. Родо-жанрова характеристика музики й до сьогодні залишається достатньо складною і не до кінця визначеною. Найбільш поширений сьогодні розподіл музики на такі основні роди, як інструментальна, вокальна й вокально-інструментальна. До складу інструментальної музики зазвичай включають камерну — соната, сюїта, прелюдія, ноктюрн, фуга, варіація і т. д., і симфонічну — симфонія, симфонічна фантазія, концерт та ін. Вокальну та вокально-інструментальну музику представляють: романс, кантата, ораторія, опера, пісня, хорал, меса тощо. Музичні твори може виконувати різний склад виконавців — оркестр, хор, дует, тріо, квартет, квінтет і т. ін. Крім того, музика може бути одноголосною й багатоголосною, у ній розрізняють гомофонно-гармонічну музику, гетерофонію і поліфонію. Музика здатна витончено розкрити відтінки почуттів, психічних станів, відбивати емоційне переживання з усіма його відтінками і динамікою. Вона не існує поза поєднанням композиторської та виконавської майстерності.

Музика органічно пов'язана з таким видом мистецтва, як *хореографія*, або мистецтво танцю, у якому рух людського тіла сполучений із музикою. Це дає можливість вважати хореографію видовищним видом мистецтва, у якому присутні й часові (динамічні), й просторові (статичні), образотворчі й необразотворчі начала. Виразальними засобами цього виду мистецтва є рух, ритм, умовність, динамічність тощо. У створенні хореографічних творів беруть участь три митці: хореограф, композитор, виконавець, без яких їх існування неможливе.

Історія хореографії бере початок із давніх часів, коли танець був безпосередньо вплетений у ритуальні й обрядові дії, супроводжував людину в усі моменти її життя, а потім поступово перетворився в самостійний вид мистецтва. У ньому розрізняють побутовий і сценічний танець; класичний і характерний; бальний і народний. У кожному з цих танців існує сольний, ансамблевий, масовий різновиди.

Поєднання хореографії з театром стало основою такого явища, як балет. У балеті, як правило, існує сюжет (хоча танець може бути й безсюжетним), який розкривається завдяки хореографічній дії. Через танець розкривається характер, стан дійових осіб. У балеті використовуються також елементи пантоміми. Структурно його поділяють на героїчний, драматичний, комічний, балет-фєрїю.

До провідних видів мистецтва відносять *художню літературу*, у якій носієм образності є слово. Це необразотворчий, часовий (динамічний) вид мистецтва. Для нього характерне звернення до всіх про-

блем, пов'язаних із природним і соціальним життям, з духовним світом людства й окремої людини. Фахівці вважають, що в умовах синкретизму література як усна словесна творчість існувала в органічній єдності з музикою і хореографією. Вона завжди була і сьогодні є наближеною до філософії, охоплює все, що так чи інакше цікавить дух, має безмежні можливості відтворення дійсності в усіх її проявах. Література існує в усному і писемному різновидах. Усна література безпосередньо пов'язана з фольклором і являє собою мистецтво відтворення світу людським голосом, який несе емоційно забарвлену думку. У своїй більшості вона об'єднана з іншими видами мистецтва. У письмовому різновиді цей вид мистецтва власне й утвердився як самостійний.

Літературу розподіляють на два типи (форми): поезію і прозу. Підставою для цього є специфіка внутрішньої організації художнього тексту. Водночас зазначені типи літератури залежно від особливостей художнього втілення світу поділяються на три роди: лірика, епос, драма (або ліричний, епічний, драматичний). Кожен із літературних типів і родів охоплює певні жанри: лірика — вірш, гімн, поема, сонет і т. д.; епос — оповідь, повість, нарис, роман та ін.; драма — драма, трагедія, комедія, трагікомедія. Виразжальними засобами цього виду мистецтва зазвичай виступають тропи: метафора, гіпербола, епітет, порівняння, алегорія тощо.

Процес художнього розвитку, поширення взаємозв'язку між видами мистецтва дозволив естетикам ХХ ст. констатувати наявність у літературі нових її родів: кіносценарій, радіосценарій, телесценарій. Разом з тим з'явилась можливість говорити про існування різних форм буття та сприйняття літератури — візуальних, аудіо- та аудіовізуальних.

Театральне мистецтво, або театр, акторське мистецтво, є видом мистецтва, який художньо-образно відтворює дійсність у формах драматичної дії, сценічної гри, вистави, що виконується акторами перед глядачами. Театр об'єднує в собі статично-динамічні (просторово-часові), образотворчі й необразотворчі види мистецтва. Тому театр визначається як синтетичний, видовищний вид мистецтва. У ньому використовуються всі виразжальні засоби тих видів мистецтва, які він об'єднує, — літератури, музики, хореографії, живопису тощо. Театр також має власні виразжальні засоби — мізансцена, умовність, підтекст, жести, міміка і т. д. Вважається, що театр — один з видів мистецтва, який вимагає безпосередньої участі глядача в творчому процесі, потребує емоційного контакту між акторами та глядачами, сценою та залом. Театральне мистецтво — мистецтво драматичне, яке виявляє

себе в жанрі драми, комедії, трагедії, музичної драми, мелодрами, фарсу та ін.

Твором театрального мистецтва є вистава, яка складається з актів, картин. Створення вистави об'єднує творчу діяльність у першу чергу таких митців, як драматург, режисер, актор, художник, композитор, та передбачає участь у художніх пошуках сценографа, хореографа, гримера, бутафора тощо. Діяльність усіх митців підпорядковується задуму режисера, який на основі драматургічного твору, власного творчого задуму здійснює постановку вистави, що базується на подіях, зображує життя в стані конфлікту, руху, розвитку. Успіх, художня значущість театральної вистави значною мірою залежать від гри акторів, від рівня акторської майстерності, яка передбачає використання таких виражальних засобів, як міміка, дикція, пластика, рух, інтонація, ритм, жест та ін.

Родо-видова структура театрального мистецтва ґрунтується на його розподілі на: драматичний театр, музичний, музично-драматичний, ляльковий, театр опери і балету, театр оперети, театр тіней, театр пантоміми тощо. Зміни в розумінні й досягненні життя призводять й до змін засобів його втілення, тому спостерігається ускладнення не тільки родо-видової класифікації театру, а і його змістовності, образної мови. Розмаїття режисерських шкіл, напрямів, теорій сценічного мистецтва, акторської гри обумовлюють появу і поширення нових родо-видових «варіантів» театру.

Кіномистецтво як синтетичний — просторово-часовий, динамічно-статичний, образотворчо-необразотворчий — вид мистецтва виник наприкінці XIX ст. Прабатьками кіно вважаються театр, фотомистецтво, а також досягнення в галузі оптики й хімії. Кінематограф об'єднує літературу, театр, живопис, музику, хореографію, цирк, фотомистецтво та ін. Він використовує накопичені ними виражальні засоби, а також базується на таких, тільки йому притаманних виражальних засобах, як монтаж, ракурс, план, темпоритм, симетрія і т. д. Кількість митців, які стоять у витоків створення кінофільму, значно більша, аніж в інших видах мистецтва: сценарист, режисер, актор, оператор, композитор, художник, монтажер тощо. У кіно існує свій родо-видовий розподіл. Зазвичай розрізняють художнє, документальне, науково-популярне, анімаційне кіно. Кожен із них має власне жанрове наповнення. У художньому кіно це драма, мелодрама, комедія, пригодницький фільм або вестерн і т. ін; у документальному — нарис, репортаж, оповідання тощо; у науково-популярному — історико-біографічний, навчальний

фільм, історична оповідь про розробки і напрями наукових досліджень та ін. Анімаційне кіно може бути розподілено на мальоване, лялькове, комп'ютерне, графічне або об'ємне і т. д. У жанровому відношенні в мультиплікації виокремлюють жанри, що близькі до жанрів і родів художнього кіно.

Кіно пройшло шлях від німого до звукового, від чорно-білого до кольорового, від стереоскопічного до стереофонічного, сінерамного, голографічного. Будь-який кінофільм орієнтований на розкриття внутрішнього світу людини, проникнення в душу людини і людства.

Відносно молодим видом мистецтва вважається *телебачення*, яке водночас є й одним із засобів масової комунікації. Як вид мистецтва телебачення має всі ознаки видовищного, синтетичного його виду. У ньому використані такі виражальні засоби, як світло, ракурс, монтаж, рух камери, ритм, темп тощо. Одна з головних особливостей телебачення — інтимність сприйняття його творів. При цьому даний вид мистецтва об'єднує в собі можливість одночасно використовувати документальні й ігрові начала. Він є мобільним, здатним до використання фактографічного матеріалу, наближеним до подій дійсності і до конкретної людини. Телебачення має унікальну можливість включення глядача в реальну подію, яка відбувається сьогодні і зараз. Цей вид мистецтва відрізняється тим, що використовує всі надбання художніх пошуків у тих видах мистецтва, які органічно поєднує. Специфіка телебачення полягає й у тому, що споживачі його творінь можуть звертатися до здобутків в усіх галузях духовного життя, що існують і виникають в усіх куточках земної кулі. При цьому телевізійні передачі мають не тільки художнє, а й наукове, політичне, релігійне, правове, моральне, філософське значення. Телебачення має великі перспективи подальшого розвитку, характеризується високою соціальною значущістю.

■ § 4. Синтез як особливість сучасного мистецтва

Історія розвитку мистецтва свідчить про те, що воно проходить складний шлях, у якому закарбовано не тільки процес його диференціації, а й прагнення взаємодії видів мистецтва, їхнього об'єднання та злиття. Синкретизм, що вирізняв первісне суспільство, проявився в неподільності, єдності мистецтва. Нові умови суспільного життя, нові культурні парадигми сприяли виокремленню видів мистецтва,

перетворенню їх у вузькоспеціалізовані різновиди художньої діяльності. Цей процес йшов стрімко і надав можливості всім видам мистецтва досягти успіхів, збагатитися жанровим розмаїттям. Водночас руйнування синкретизму мало й негативні наслідки. Досягнення виокремлених, самостійних видів мистецтва супроводжувалися втратою тієї різнобічності і повноти художнього відображення життя, які були притаманні творчості в її синкретичному вигляді. Це обумовило народження потреби в поверненні до прадавньої єдності мистецтва, спробу відродити взаємозв'язок між його видами. Пошук можливостей об'єднання видів мистецтва спричинив виникнення нових, невідомих до того, синтетичних художніх утворень.

Синтез мистецтва — категорія естетики, якою визначають цілеспрямоване сполучення видів мистецтва, яке забезпечує єдність художнього явища і його багатосторонній естетичний вплив на людину. Форми синтезу різноманітні. Серед них виокремлюються такі, як супідрядність (поєднання видів мистецтва, при якому домінує один із них); симбіоз (рівноправне сполучення видів мистецтва, у результаті чого створюється його новий вид); зняття (взаємодія видів мистецтва, при якій один вид виступає основою іншого, хоча прямо не бере участі у створенні художнього твору); концентрація (процес синтезу, при якому один вид мистецтва вбирає в себе інший); трансляційне сполучення (у даному випадку один вид мистецтва виступає засобом передачі художнього творення іншого виду). Прикладом супідрядності є утвердження провідної ролі архітектури при створенні архітектурних ансамблів, у яких разом з архітектурою присутні й такі види мистецтва, як скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, живопис. Синтез у формі симбіозу — естрадне мистецтво, естрадні шоу, в яких невід'ємні один від одного література, музика, хореографія тощо. Зняття найбільш наочно виявляється в літературному лібретто балету або в літературному компоненті програмної музики. Про синтез мистецтва у формі концентрації свідчить поява мистецтва кіно. Трансляційне сполучення обумовило створення телебачення.

Просторові та часові види мистецтва зазвичай можуть органічно поєднуватися за умови повного підпорядкування перших другим. Однак у ХХ ст. з'явилися їхні об'єднання на рівних основах, наприклад кінетичне мистецтво, кольоромузика і т. д. Можливість поєднання мусичних і технічних видів мистецтва сприяла виникненню бінарних синтетичних видів — словесно-музичних, музично-хореографічних, словесно-акторських тощо, а також народженню складних видів, що

втілені в усіх родах сценічного мистецтва — драматичний театр, оперний театр, театр балету та ін. Разом з тим синтез мусичних і пластичних видів мистецтва, завдяки якому сукупно створюється художній образ, як це, наприклад, було в античному театрі, проявився в середньовічних містеріях, у культових обрядах, у видовищних церемоніях. У ХХ ст. подібний синтез присутній у таких видах мистецтва, як кіно, радіомистецтво, телебачення і т. п.

Звернення до історії мистецтва дозволяє констатувати й той факт, що воно скероване на розширення власних початкових меж і входження до царини техніки. Мистецтво цілеспрямовано оволодівало різними технічними відкриттями і досягненнями, використовувало їх у своїх цілях для поширення можливостей художнього освоєння світу. Яскраво це виявилось в архітектурі, прикладному мистецтві. На технічному фундаменті склалася можливість розвитку таких видів мистецтва, як фотографія, кіно, телебачення та ін. У ХХ ст. виникають нові прояви художньої діяльності, які значно поширили традиційне уявлення про межі мистецтва (дизайн, мистецтво реклами, мистецтво оформлення тощо). Прикладом розширення меж мистецтва і його сполучення з іншими видами людської діяльності може бути поєднання мистецтва і спорту, мистецтва і політики, мистецтва і релігії і т. д. Синтез мистецтва, його зв'язки з багатьма сферами людського життя надають йому нового, потужного імпульсу розвитку.

Питання для самоконтролю

1. Варіанти структуризації мистецтва в історії естетичної думки.
2. Основні критерії класифікації видів мистецтва.
3. Характеристика основних видів мистецтва.
4. Різновиди синтезу видів мистецтва та особливості його прояву в мистецтві сьогодення.
5. Основи родо-жанрового розподілу видів мистецтва.

Розділ 6

Мистецтво як об'єкт естетичного аналізу

§ 1. Історичний процес формування художньо-образного мислення

Поза всякими сумнівами, можна стверджувати, що здатність образно мислити не дарована людині природою. Справа в тім, що художньо-образне сприйняття не є простим зоровим або слуховим відчуттям, а є результатом складного процесу переробки відчуттів людською свідомістю. У цьому легко переконатися, якщо уважно розглянути найбільш ранні з відомих нам творів первісного мистецтва, які відносять до доби верхнього палеоліту (40–20 тис. до н. е.).

У цих малюнках і скульптурах був втілений не індивідуально-неповторний вигляд даного звіра або людини, а *узагальнене уявлення про сутнісні для цілого виду ознаки бізона, оленя, мамонта*. Таке узагальнення могло бути більш-менш широким: у зображувальному орнаменті воно ставало схематичним, а у монументальних розписах залишалося гранично конкретним, у жіночих скульптурах воно відходило від одичного значно далі, ніж в образах звірів. Однак *у всіх випадках створення зображення не було простою фіксацією зорових відчуттів*.

Щоб зробити зображення, первісний художник повинен був здійснити аналіз багатьох вражень, повинен був вибрати спільні й найбільш суттєві особливості об'єктів, що зображувалися, повинен був синтезувати, поєднати в одному образі те, що він відкрив у різних тварин і людей, повинен був відтворити у своїй уяві перероблені його свідомістю конкретні життєві враження. Поза всіх цих операцій не міг би виникнути хоча б найбільш простий малюнок на глині, що окреслив силует кам'яного барана у печері Хорнос де ла Пенья або ж силует коня у печері Монтеспан, так само як і пантомімний танок первісного мисливця, що віддзеркалює його боротьбу зі звіром, або найбільш архаїчні й примітивні міфи, які оповідали у казково-поетичній формі про походження тварин і рослин, тобто про те, чого первісна людина взагалі не могла бачити і чути, а могла лише придумати, скласти, створити силою свого уявлення.

Глибоко закономірно, що найстаріші твори такого роду виявлені археологами у спадщині верхнього палеоліту, у залишках ориньяко-солотрійської культури. Багато тисячоліть пройшло людство до цього, але у самих віддалених наших пращурів, які тільки починали прилучатися до трудової діяльності і які жили в умовах людського стада, не було ще ані мистецтва, ані релігії, тому що *ні у пітекантропа, ні у синантропа, ні навіть у неандертальця ще не сформувалися складні психічні механізми, які необхідні для того, щоб із простих чуттєвих образів-відчуттів виростили художньо-образні уявлення.*

Ми зрозуміємо, як і чому формувалося у первісної людини художньо-образне мислення, якщо візьмемо до уваги, що найстаріший синкретичний тип суспільної свідомості на перших етапах свого функціонування ще не відривався від безпосереднього, чуттєвого сприйняття реальності і мав у цілому ціннісно-орієнтаційний характер, хоча з елементами пізнання життєвої реальності.

Художньо-образне мислення сформувалося значно раніше, ніж мислення абстрактно-логічне, тому що йому, мисленню в образах, не потрібним було самовідхилення суб'єкта в акті пізнання. Проте із самого початку таке самовідхилення було недоступним людині з тієї простої причини, що вона взагалі ще не усвідомлювала своєї відмінності від зовнішнього світу, від природи. Тому предметом духовного освоєння виявлялося спочатку не об'єктивне буття оточуючого людину світу, а ще нерозірвана свідомістю єдність об'єкта і суб'єкта, безпосередня взаємодія природи і суспільства, світу і людини.

Саме на цій основі склалася міфологія, у якій дуже рельєфно втілювалося таке невиділення людиною себе з природи. Художнє пізнання первісної людини було спрямоване на об'єктивний світ, але в ньому людина знаходила саму себе, тому що «вигнати» з об'єкта, який художньо пізнається, своє до нього ставлення вона не могла. Саме тому художньо-образне пізнання й виявляється не абстрактно-логічним, а метафоричним: воно викриває в природі людські здібності — здатність відчувати, думати, розмовляти, свідомо діяти. І якщо зображення тварин вражають нас сьогодні своїм високим реалізмом, а зображення жінок не менш вражають порушенням пропорцій, то справа тут у тім, що ставлення людини до звіра було радикально іншим, ніж її ставлення до жінки. Соціальна цінність тварини визначалася її роллю мисливської здобичі, від оволодіння якою залежало життя племені. Тому звір повинен був зображатися таким, яким бачив його мисливець, від чого й залежав успіх у цій справі.

І в жінці виокремлювалося і вільно гіперболізувалося те, що в ній було суспільно важливим, але у даному випадку цінність мали не риси обличчя і не форма рук і ніг, а груди, живіт, стегна, тобто частини тіла, що втілювали у свідомості первісної людини плодоносну функцію жінки, її життєтворчу здатність.

Таким чином, будь-який об'єкт, на який падав промінь художнього пізнання, виступав у його світлі не як «річ у собі», а як *річ олюднена, одухотворена, соціально значуща, тобто як цінність. Саме цінність буття виявлялася предметом художнього пізнання, а тому ставлення людини до дійсності не було винесеним за її межі, а знаходилося у предметі художнього осмислення як сторона, що щільно зрослася з його об'єктивним змістом.*

Так втілювався у найстарішому типі художньо-творчої діяльності ціннісно-пізнавальний синкретизм первісної суспільної свідомості. *Мистецтво народжувалося як засіб пізнання об'єктивно побудованої в суспільстві системи цінностей, бо укріплення соціальних відносин та їхнє цілеспрямоване формування вимагали створення таких предметів, у яких закріплювалася б, зберігалася б і передавалася від людини до людини та від покоління до покоління ця єдино доступна первісним людям духовна інформація — інформація про соціально організовані їхні зв'язки зі світом, про суспільну цінність природи і буття самої людини.*

Мистецтву із самого початку була властива принципова поліфункціональність: воно виступало як основне знаряддя пізнання світу та розповсюдження цих знань поміж людьми; воно вирішувало одночасно завдання, які можна було б умовно назвати «ідеологічними», — воно затверджувало виникаючу в суспільстві систему ціннісних орієнтацій та упроваджувало її у свідомість кожного члена первісного колективу. Тим самим воно формувало його моральні і релігійні почуття, уявлення, настанови, позиції. Мистецтво входило у трудовий процес, допомагаючи його готувати, організовувати і осмислювати; воно зверталося до естетичного почуття людини, задовольняло її потребу в радісному самостверженні й активно її стимулювало. Мистецтво розвивало людину не тільки духовно, але й фізично; воно слугувало головним та універсальним засобом спілкування людей, каналом зв'язку, котрий міг передавати різноманітну інформацію — виробничу, моральну, культову, військову тощо. Але при такій множині соціальних функцій мистецтво зберігало цілісність, міцну внутрішню єдність, яка визначається єдиним поняттям «художня творчість». Мистецтво виявлялося

відтворюванням життєво-практичного досвіду людей, доповнюванням цього досвіду новим, штучно створеним, причому створеним за програмою, яка відповідає корінним інтересам суспільства і виключає всі випадковості, що є немінучими у стихійно побудованому життєвому досвіді людини. Але як би художня діяльність не ідеалізувала практичну діяльність, вона повинна була бути близькою останній за найголовнішими своїми параметрами, повинна була бути ізоморфною реальному життю, інакше вона не змогла б втягнути в себе людину емоційно, збудити її переживання, сприйматися нею як саме життя.

Так, виходячи за межі реального у світ уявлення, мистецтво зберігало вірність реальності, бо воно організовувало поведінку людини за її законами. А перший із цих законів — різнобічність реальної життєдіяльності, яка пов'язує в єдину систему працю, спілкування, пізнання і ціннісну орієнтацію людини. Відповідно і мистецтво повинно було з перших кроків моделювати цю систему, тобто виступати водночас як особлива форма практичної дії, як особлива форма спілкування людей, як особлива форма пізнання і як особлива форма ціннісної орієнтації. Саме цю єдність ми й називаємо художністю.

§ 2. Мистецтво як специфічне соціальне явище. Поліфункціональність мистецтва

Мистецтву, на відміну від усіх інших продуктів людської діяльності (науки, техніки, мови тощо), є об'єктивно властивою поліфункціональність, здатність вирішувати різні соціальні завдання. Однак важливо визначити: а) які саме соціальні ролі створюють дану поліфункціональну систему; б) яка логіка їхнього зв'язку в структурі цієї системи і в) чому ця система має саме таку, а не якусь іншу структуру.

Уже відмічалось, що мистецтво було створене людством як деяке подвоєння його реальної життєдіяльності. Цей чудовий винахід виявився настільки соціально корисним, що був збережений при будь-яких перипетіях розвитку культури. **Мистецтво виявилось дивним «дублером» будь-яких форм діяльності:** подібно науці і поряд з нею воно слугувало цілям пізнання життя; подібно ідеології і поряд зі всіма її різновидами воно брало участь у розробці системи ціннісних орієнтацій; подібно мові і поряд з нею воно слугувало засобом спілкування людей, пропонуючи для цього цілу низку власних художніх «мов» —

музичну, живописну, поетичну, хореографічну тощо; разом з працею і поряд з нею мистецтво перетворювало природну даність, беручи участь у створенні «другої природи» і разом з педагогікою перетворювало саму людину, активно входячи у процес її суспільного виховання; разом з грою і поряд з нею воно заповнювало дозвілля, наповнювало людське життя радістю самодіяльності. Смысл функціонального універсализму мистецтва полягав у тому, щоб відтворити життя у його цілісності, щоб продовжити, розширити, поглибити реальний життєвий досвід людини, надавши їй можливість «додаткового життя» в уявному світі художніх образів. Мистецтво виступало як образна модель людської життєдіяльності, як могутній і неповторний засіб вдосконалення людини.

Людська життєдіяльність як структура складається з чотирьох напрямів: практично перевтілююча діяльність, пізнання, ціннісна орієнтація і спілкування. А з цієї точки зору стає зрозумілою і функціональна структура мистецтва. Для того щоб бути дійсною моделлю людського життя, воно повинно сполучити ці ж функціональні напрями, відіграючи водночас роль засобу спілкування, засобу ціннісної орієнтації, інструмента пізнання і знаряддя практично-духовного перетворення об'єктивного світу.

Звернемося ж до більш детального аналізу кожної з основних функцій мистецтва в їхній особливості та відносній самостійності.

а) Комунікативна функція мистецтва

Функціональну спорідненість мистецтва та мови, що була помічена естетикою ще у XVIII ст. (Д. Віко, Г. Е. Лессінг, І. Г. Гердер), і особливо активно, хоча й різним чином, обґрунтовувалася у XIX–XX ст. (Л. М. Толстой, О. А. Потебня, Б. Кроче), у наш час можна вважати абсолютно доведеною завдяки розвитку семіотики. Ця наука встановила належність і мови, і мистецтва до розряду знакових систем, які слугують закріпленню, зберіганню і передаванню різного роду інформації. За своїми сутнісними ознаками мистецтво, звісно, відрізняється від мови та від усіх штучних знакових систем («кодів»). Багаторазово відмічалось, що його не можна розглядати тільки як систему знаків, оскільки семіотичні якості мистецтва пов'язані в ньому з іншими — аксіологічними (за Ч. Моррісом) або модельними (за Ю. М. Лотманом). Але попри все комунікативна функція мистецтва є першим і найбільш очевидним проявом його суспільної діяльності. Мистецтво функціонує як специфічний «канал зв'язку», за яким відбувається обмін думками,

почуттями, прагненнями людей, узагальнення індивідуального духовного життя. Для окремої особистості мистецтво є цінним тому, що приєднує її до духовної діяльності іншої людини, яка здатна засвоювати світ з особливою витонченістю, чутливістю і поетичною проникливістю. Інакше кажучи, мистецтво дозволяє кожному отримати те, що здобув геній В. Шекспіра, Х. Рембрандта, Л. ван Бетховена, і стати за їхньою допомогою розумніше, чуйніше, душевно повніше. А тим самим мистецтво набуває й величезної соціальної цінності, бо перетворення у всезагальне надбання досвіду кожного індивідуума відповідає інтересам прогресивного розвитку всього суспільства. І вже звідси випливає, що суспільна цінність мистецтва залежить не тільки від його ролі як засобу спілкування людей, але й від цінності тієї специфічної інформації, яку воно передає. Отже, комунікативна функція мистецтва обертається його просвітницькою і виховною функціями.

б) Просвітницька функція мистецтва

Мова йде перш за все про те, що мистецтво несе у собі певний рід знання про життя і тим самим відіграє роль важливого засобу просвітництва й освічення людей. Даючи таку характеристику мистецтву, не можна не показати сутнісного неспівпадіння цієї його функції з просвітницькою функцією науки. Найбільш опукло воно проявляється через здійснення мистецтвом даної функції. Це було помічено вже стародавніми греками, які говорили, що мистецтво *«повчає розважачуючи»*. Попри всю наївність такого визначення воно зберігалось в естетиці майже до XVIII ст. Цю ж особливість мистецтва мав на увазі М. Г. Чернишевський, коли стверджував, що мистецтво — це такий «підручник життя», котрий із задоволенням «читають» навіть ті, хто не полюбляє інших підручників. І дійсно, властиві образній мові конкретність і емоційно-вразлива сила роблять самий процес набуття знання порівняно легким і загальнодоступним. До того ж у спілкуванні з мистецтвом людина отримує знання про світ непомітно і невимушено в той самий час, коли вона насолоджується твором мистецтва. Тому здобувати таку освіту, яка подається таким чином, завжди приємніше і є більш бажаним, ніж «ламати голову» над науковими працями.

Справа, однак, не тільки у цьому зовнішньому розрізненні. Значно більш суттєвою, але й менш очевидною є ***своєрідність самої пізнавальної інформації, котру мистецтво несе людям. Мистецтво є здатним здобувати і розповсюджувати інформацію про найскладніші процеси, що відбуваються у людській психіці, у потаємних місцях***

духовного світу індивідуума. Саме мистецтву людство зобов'язане глибоким і тонким розумінням психології особистості, взаємозв'язку її почуттів, думок і волі, складної діалектики душі людини. А тому мистецтво стає для кожної особистості не тільки засобом пізнання інших людей, *але й інструментом самопізнання*. Розкриваючи для нас найінтимніші рухи, котрі відбуваються у свідомості героїв, мистецтво дає можливість пізнати наші власні душевні рухи, зрозуміти у собі те, що поза цією художньою допомогою було б неможливим. Мистецтво є магічним дзеркалом, у котрому кожен бачить не тільки вигаданого іншого, але в іншому зустрічає найреальнішого самого себе і узнає про себе багато глибокого й важливого.

Існує ще одна особливість художнього пізнання. Вона пов'язана з можливістю мистецтва розкривати природу з такого боку, який залишається закритим для природничих наук. Якщо фізика і хімія, ботаніка і геологія надають людям знання законів об'єктивного існування і розвитку матеріального світу, то твори Ф. І. Тютчева і С. О. Есеніна, І. О. Буніна і Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя і М. М. Коцюбинського, І. І. Левітана і С. І. Васильківського тощо надають нам *знання значень*, котрі природа несе людині, розуміння її ставлення до людини і ставлення людини до неї. Так просвітницька функція мистецтва переростає в його виховну функцію.

в) Виховна функція мистецтва

Цю функцію іноді тлумачать однобічно і спрощено. Спрощено — коли виховний вплив мистецтва інтерпретується як дидактичний, тобто як повчання; однобічно — коли дія мистецтва зводиться до естетичного виховання або до евристичного процесу «тренування» і розвитку здатності уявлення, культури почуттів, творчої могутності фантазії.

Безумовно, час від часу мистецтво звертається до дидактики — наприклад у байці, притчі, риторичі, але безумовним є й те, що такий шлях не може бути для нього ані головним, ані єдиним. Саме в тій мірі, у якій мистецтво надає нам не знання фактів і об'єктивних закономірностей, а *знання значень, знання цінності буття*, знання реальних зв'язків світу і людини, воно примушує нас, хочемо ми цього чи ні, дивитися на світ і на самих себе під певним кутом зору, тобто *орієнтує наше ціннісне ставлення до світу* — і естетичне, і моральне, і політичне. Читач, глядач, слухач починають бачити світ очима художника і ставитися до життя так, як ставився до нього художник.

Цікаво і тут порівняти вплив на людину науки та мистецтва. Справа в тому, що наукові праці втілюють підсумок пізнавальної діяльності думки вченого, отже, і звертаються до думки того, хто їх вивчає. Що ж стосується художнього твору, то він звертається водночас і до нашої думки, і до нашого почуття, він потребує від нас спільної роботи розуміння і переживання, як це відбувається у реальному житті. Кінець кінцем і емоційне, і інтелектуальне ставлення людини до дійсності, і його світосприйняття, і його світобачення потрапляють під вплив мистецтва, активно та цілеспрямовано ним формуються.

Виховна сила мистецтва полягає саме в тому, що воно примушує людей переживати. Справа в тім, що *пережити щось* — значить *пов'язати дану подію, явище зі своїм особистим життям*, зробити його, як кажуть психологи, фактом своєї біографії. Отже, мистецтво виявляється здатним будувати і перебудовувати людську свідомість у її цілісності — у поєднанні поглядів і психології, світосприйняття і світобачення, переконань і характеру, тому що воно не тільки слугує засобом спілкування і знаряддям просвітництва, але й виступає як засіб розширення і збагачення життєвого досвіду людини у напрямку, що задають суспільні інтереси.

Щодо архітектури і прикладних мистецтв, вони здатні ідейно-емоційно організовувати життя людей, випромінюючи на них той поетичний зміст, який є «вкладеним» у художньо сконструйовані споруди і речі. Отримавши від своїх творців конкретний «поетичний заряд», предмети збуджують у «користувачів» відповідний душевний стан, «налаштовують» їхню психіку на певний лад, бо кожний «жанр» людської життєдіяльності потребує особливого душевного настрою його учасників: у себе вдома, у державній установі, у театрі, на заводі, у палаці культури або у нічному клубі люди повинні почувати себе по-різному. Тому в кожному випадку все речове оточення, починаючи з архітектури будівлі та інтер'єру з меблями, декоративними тканинами, посудом тощо і закінчуючи одягом і прикрасами людини, що тут перебуває, — повинно збуджувати у неї таку низку почуттів і думок, яка б допомогла їй органічно відчувати і природно поводити себе в даному середовищі.

2) Гедоністична функція мистецтва

У всіх своїх творіннях мистецтво несе людям красу, прикрашає їхнє життя і слугує джерелом глибоких естетичних радощів. Гедоністична

(від грец. *hēdonē* — приємне, самопочуття, насолода) функція є тим «магнітом», що тягне людину до мистецтва і без якого останнє просто їй непотрібне, незважаючи на його пізнавальні та ідейні достоїнності. Однак значення гедоністичної функції мистецтва не вичерпується цими її суто службовими якостями. Мистецтво дає нам насолоду остільки, оскільки форма художнього твору має високий ступінь впорядкованості, досконалу організованість згідно з особливостями змісту, що виражає дана форма. Краса мистецтва є, таким чином, прямим результатом дії «виробничої», «трудової», тобто творчо-активної, енергії художньої діяльності, яка веде до «конструювання» з матеріалу дійсності певних нових «речей», схожих і несхожих водночас на реально існуючі речі. Ці художні твори відіграють, як ми знаємо, і комунікативну, і пізнавальну, і виховну роль, але той спосіб, за допомогою якого вони створюються, надає їм естетичну цінність і тим самим породжує відповідну функцію — *функцію «генератора» естетичного почуття людини*.

У реальному житті головна цінність трудової діяльності пов'язана, ясна річ, не зі ступенем духовної насолоди, а з її практичною користістю. А оскільки художнє моделювання життя виявляється звільненим від цих утилітарних цілей і створює уявні, а не реальні предмети, остільки прямою функцією художньо-творчого будівництва і постає збудження естетичного почуття, радості духовного доторку до творчої могутності людини.

Отже, гедоністична функція мистецтва обумовлена тим, що воно містить у собі і несе назовні не тільки художню, а й специфічно естетичну інформацію про творчий дар та майстерність людини, яка створила цю високоорганізовану художню форму. Тому радість пізнання такого твору є своєрідним емоційним усвідомленням причетності глядача, читача, слухача до самого творчого акту, здатності залучитися в уявленні до великої таїни творчості. Відносна самостійність та висока суспільна цінність гедоністичної функції мистецтва пов'язані з тим, що останнє не тільки приваблює людей своїми естетичними якостями, але й формує їхній творчий потенціал, вдосконалюючи тим самим людину.

Ось чому велике мистецтво має право на безсмертя. Хай між нами та поемами Гомера, київськими церквами, картинами Рафаеля величезна історична дистанція, але ж творча міць цих творів продовжує захоплювати нас і сьогодні, прилучаючи кожного до образного мис-

лення й майстерності геніальних художників, розвиваючи в кожній людині саме людські творчі сили.

Ще раз підкреслимо, що мистецтву притаманна поліфункціональність. Різні дослідники нараховують таких функцій понад два десятки. На наш погляд, саме проаналізовані функції відповідають за збіг загальнотеоретичної закономірності — збіг функціональної структури мистецтва та функціональної структури людської життєдіяльності. На кшталт того, що реальне життя кожної людини розгортається тією чи іншою мірою і в трудовому, і в пізнавальному, і в ціннісно-орієнтаційному, і в комунікативному напрямках, художній твір та кожний образ відіграють певним чином і *гедоністичну*, і *просвітницьку*, і *виховну*, і *комунікативну* ролі, забезпечуючи людині можливість «знаходити» у мистецтві «друге життя», життя «ілюзорне», однак *у такій же мірі цілісно-різнопланове, як і її реальне життя*. Тому, скажімо, «евристична» функція, що передбачає розвиток за допомогою мистецтва творчих здібностей, виявляється окремим звуженим, частковим проявом гедоністичної функції. Те саме можна сказати і про «катартичну» функцію, що виконує релаксаційну (зняття напруги) місію. Називають у літературі і «прогностичну», тобто завбачувальну, функцію, «компенсаторну» (що означає доповнення життєвого досвіду), «мнемоністичну» (мистецтво як пам'ять), «культуротворчу» тощо. Але можна побачити, що всі ці функції проявляють себе як уточнення або окремі випадки основних, про які вже йшлося.

Важливо відмітити, що поліфункціональність мистецтва виступає як цілісна органічна система, яка має динамічний характер. Справа в тому, що конкретне співвідношення різних функцій мистецтва не є постійним. Навпаки, воно морфологічно й історично змінюється. Так, в одних видах і жанрах мистецтва на перший план виступає гедоністична функція, у других — просвітницька тощо. Відповідно і спілкування з художнім твором іноді буває для нас перш за все розвагою, а іноді — перш за все душевним потрясінням, і ми наперед знаємо, чого хочемо від мистецтва, коли йдемо у філармонію або в цирк. З другого боку, система функцій мистецтва є достатньо гнучкою, щоб змінювати свій стан залежно від програмних настанов різних художніх напрямів. Так, виховна орієнтація класицизму змінилася відверто гедоністичною орієнтацією рококо; так розрізняється вага пізнавально-просвітницьких спрямувань мистецтва в романтизмі та критичному реалізмі тощо.

§ 3. Художній образ — кардинальна категорія естетики

Художній образ є цілісною і завершеною характеристикою життєвого явища, що співвіднесена з художньою ідеєю твору і подана в конкретно-чуттєвій, естетично значущій формі. Принципова відмінність художнього образу від звичайного образу-уявлення полягає в тому, що художній образ є результатом пізнання того *ціннісного аспекту буття*, який метафорично прийнято називати «*олюдненістю*» світу, тоді як образ-уявлення є віддзеркаленням об'єкта як *такого*, звільненим від його ідейно-емоційної інтерпретації й оцінки. Достатньо порівняти, наприклад, зображення голуба в підручнику з орнітології з «Голубом миру» П. Пікассо, щоб це розрізнення впало в очі. Образ голуба у підручнику не є — і не повинен бути — художнім образом, тому що вся увага малювальника спрямована на те, щоб відтворити якомога точніше риси птаха. У П. Пікассо ж зображення перетворилося в художній образ, який розповідає нам не про птаха самого по собі, *а про його значення для людини, людства, про його соціальну цінність*. Тому в малюнку П. Пікассо голуб залишився голубом, але він став водночас носієм людських почуттів, надій, ідеалів.

Таким чином, відмінність предмета пізнання мистецтва, яке створює художні образи, від предмета пізнання науки, яка віддзеркалює об'єктивні закономірності в образах наукових, потрібно бачити не в тому, що ними пізнаються різні об'єкти. Об'єкти пізнання в обох випадках однакові: природа, людина, суспільне життя, тобто дійсність, *а структура предмета художнього пізнання принципово відрізняється від структури предмета наукового пізнання*. Якщо останній є однозначним у своїй об'єктивності, то для першого є характерною та двоплановість, яка притаманна всім цінностям: об'єктивне пов'язане тут із суб'єктивним, природне — із соціальним, матеріальне — з духовним. Більш того, значення матеріального і духовного боків у предметі художнього пізнання далеко не є однаковим. Пізнання цінності буття означає орієнтацію на пізнання духовного життя людини і суспільства як на головну і кінцеву мету, у той час як пізнання матеріального буття природи і людини виявляється лише засобом досягнення цієї верховної мети мистецтва. Крізь матеріальне до духовного — так можна було б сформулювати девіз художнього пізнання.

Ще Арістотель встановив, що на відміну від наукового поняття, яке відбиває спільні для багатьох предметів, явищ або процесів суттєві

риси, художній образ розкриває загальне в одиничному. Це положення увійшло в естетичну науку й повторювалося майже всіма її представниками. Так, *художній образ відтворює одиничне і в ньому осягає загальне; показує індивідуальне, розкриваючи у ньому типове; описує випадкове, убачаючи існуючу за ним закономірність*. Якщо віддзеркалення дійсності обмежується відтворенням одиничного і не містить ніякого узагальнення, воно може мати документальну цінність, однак не має цінності художньої (на кшталт документальної фотографії, хронікального фільму, газетної кореспонденції, щоденникових нотаток, мемуарів тощо). Якщо ж віддзеркалення дійсності відволікається від живої конкретності явища і передає тільки загальне, сутнісне, закономірне, ми будемо мати справу з кресленням, але не з малюнком, зі схемою, але не з картиною, з науковою моделлю, але не з моделлю художньо-образною. *І лише поєднуючи загальне та одиничне, мистецтво знаходить свою форму пізнання світу, що відрізняє його і від документального, і від наукового відбиття дійсності*.

Завдання естетичної теорії полягає в тому, щоб викрити багатоманітні варіації співвідношення в образі загального та одиничного, оскільки в цих варіаціях виявляються особливості різних видів і жанрів мистецтва, різних художніх напрямів і стилів. Так, наприклад, якщо порівняти «Мертві душі» М. В. Гоголя або «Пікову даму» О. С. Пушкіна з їхніми казками, ми переконаємося, що в різних літературних жанрах міра індивідуалізації і міра узагальнення не є однаковими. Аналогічні розрізнення можна бачити, порівнюючи станкову картину і декоративне панно, малюнок і плакат, романс і масову пісню, сонату і марш. З другого боку, якщо засоби узагальнення, що є характерними для античного і середньовічного мистецтва, для мистецтва класицизму і романтизму, підкоряли одиничне загальному, життєво конкретне абсолютно прекрасному або абсолютно потворному і тому не допускали індивідуалізації характеру героя, ситуації, пейзажу, то натуралізм, навпаки, виявляє прагнення до абсолютізації одиничного, зовнішнього, випадкового, доводячи свої крайні форми до відмови від будь-якого узагальнення взагалі.

Що стосується реалістичного мистецтва, то його історія пов'язана з формуванням таких художніх образів, де присутня рівновага індивідуального і загального, випадкового і закономірного. Це дозволяло О. де Бальзаку і Л. М. Толстому, В. І. Сурикову і М. П. Мусоргському досягати в зображенні людини і природи граничної життєвої конкретності, якої не знало ідеалізуюче мистецтво П. Корнеля і Н. Пуссена,

І. Ф. Шиллера і Дж. Н. Г. Байрона, В. А. Моцарта і Г. Берліоза. У той же час створені класиками реалістичного мистецтва художні образи набували значення таких ємних соціально-критичних узагальнень, яких не знали ані класицизм, ані романтизм.

Але чому мистецтво вимушене осягати загальне через одиничне? Чому саме такі риси має художній образ? Справа в тому, що *розкрити зв'язок між людиною і світом, між суб'єктом і об'єктом можна виключно в образній, а не абстрактно-логічній формі, як це робить наука, тому що цей зв'язок завжди є конкретним*. Він утворюється взаємовідносинами між даним явищем і даною особистістю, а не між дійсністю «взагалі» і людиною «взагалі».

У художньому образі віддзеркалення дійсності виступає у вигляді її перетворення. Художній образ не може бути простою і точною копією реального об'єкта навіть у тому випадку, коли образ має, кажучи словами Д. Дідро, «портретний» характер. *Діалектика об'єктивного і суб'єктивного* як важлива риса художнього образу проявляється в тому, що художнє зображення, якою б великою не була його схожість з дійсністю, *ніколи не буває копією, «списуванням» з натури*, документально-стенографічним «фотографуванням» події. Митець завжди щось змінює, від чогось відмовляється і чимось доповнює зображувану подію, оскільки він ставить перед собою не хронікальне завдання, а художньо-творче, а воно потребує активного ставлення до життєвого матеріалу. Порівняємо будь-яку світліну з живописним або графічним портретом тієї ж людини: кожний художньо повноцінний портрет — це перетворене віддзеркалення того, з кого пишуть цей портрет. Ще більш очевидна творча активність мистецтва у тих випадках, коли образ створюється не «портретним» засобом, а засобом «збираючим». Тут художнє формоутворення базується на відволіканні від багатьох облич, фактів, подій, предметів, якихось окремих рис і на їхньому поєднанні у створюваному художником образі. Теоретично цей метод був уперше усвідомлений Сократом, а потім він багаторазово описувався мистецтвознавцями і художниками.

Як правило, митець не виявляє в конкретних явищах життя тієї міри типізму, краси, величі, низького або комічного, яку він шукає, і є вимушеним «конструювати» необхідний йому образ із окремих елементів, що здобуті ним із різних життєвих явищ. На цьому шляху можна досягти двох різних художніх результатів. Перший із них виявляється у створенні *образів життєподібних, правдоподібних*. Для цього треба, щоб елементи реальності, що використовує митець, були

поєднані в образах мистецтва відповідно до логіки їхнього сполучення в реальності. Але художник може й нехтувати цією логікою та сполучати елементи реальності так, як у дійсності вони не сполучаються та й не можуть сполучатися. У цьому випадку образи стають *неправдоподібними, фантастичними*. Усі фантастичні образи кінець кінцем є не чим іншим, як перетвореним віддзеркаленням дійсності.

«Портретний» та «збираючий» засоби утворення художніх образів є характерними для тих мистецтв, природа яких зображувальна (література, театр, кіно, живопис, графіка, скульптура). Що стосується мистецтв незображувальних (музика, хореографія, декоративно-прикладне мистецтво, архітектура), то в них діалектика об'єктивного та суб'єктивного, віддзеркалення та перетворення реального світу проявляє себе інакше. У цих мистецтвах перетворення життєвої реальності виступає на перший план з особливою активністю. *Який би характер не мав взаємозв'язок віддзеркалення і перетворення життя у мистецтві, його наявність є безумовним законом художнього освоєння людиною світу.*

У художньому образі думка передається через емоцію, а почуття несе у собі думку. Емоційне і раціональне супроводжують один одного не тільки в мистецтві, але і в інших сферах діяльності людини. Однак емоційність у мистецтві є не додатковим елементом творчості, а необхідною частиною його змісту, що органічно забарвлює та висловлює думку, яка в ньому міститься. У науці ж, наприклад, емоція — рушійна сила у знаходженні істини, але вона не входить до неї складовим елементом. Логічні поняття також можуть бути емоційно забарвленими, але не безпосередньо, а через роботу думки, що здатна викликати асоціації, аналогії, згадки тощо (особливо в науковій полеміці). У художньому ж образі подана концентрація думки через нашарування почуттів, він апелює до людських почуттів і тому завжди викликає відповідну емоційну реакцію.

Отже, **будь-який художній образ є живим поєднанням думки і почуття, свідомого та інтуїтивного, погляду і настрою, переконання і відчуття, розуміння і симпатії або антипатії — тобто він є точною моделлю тієї психологічної цілісності ціннісної орієнтації, яка притаманна буденній свідомості.** Але якщо у сфері буденної свідомості особистість може тільки інформувати інших про свої оцінки і в кращому разі використати силу логічного переконання, то митець навіть свої оцінки людям, а для цього він повинен активізувати їхній емоційний зміст, повинен робити їх емоційно-виразними і емоційно-заразливими.

Така ж закономірність діє і в галузі архітектури та прикладних мистецтв. Так само як і науковий твір, звичайна будівельна конструкція виявляє технічну думку інженера; те, що він пережив у процесі роботи, залишається поза його твором. Але, якщо він захоче і зможе виразити у формах і пропорціях не тільки інженерну думку, а й свої людські емоції і настрої, у ту ж саму мить суто технічна споруда перетвориться у художньо-технічну, у твір, що наповнений поезією. Чудово сказав про це один із видатних архітекторів ХХ ст. Ф. Л. Райт: «Протягом усього життя в мені працювали поет та інженер, інженер в поеті і обидва в архітекторі».

Мистецтво ХХ ст. прагне відійти від образної природи, намагається внести у твір елемент свободи — чи то конструктивно-формальної, чи то кольорової. В. Кандинський закликає «добиватися прямого абстрактного впливу твору. Тоді, з часом, розів'ється можливість говорити суто художніми засобами, тоді стане зайвим позичання задля внутрішнього мовлення форм із зовнішньої природи, які дарують нам сьогодні можливість використання форми і барви...». Художник робить унікальну картину-річ, яка може нести могутній декоративний елемент, що нейтралізує пошук реальних прототипів. Окрім цього, такі напрями в мистецтві ХХ ст., як кубізм, кубофутуризм, супрематизм, демонструють бажання митців логічним, експериментальним шляхом проникнути в таїну пластичних співрозмірностей, у закони формоутворення. У «Чорному квадраті» К. С. Малевича найбільш послідовно демонструвалася вичерпаність минулих основ малярського мистецтва і граничний аскетизм запропонованої замість того художньої програми. Відмовившись від сюжету і предмета, від кольору і фактури, від пластики і перспективи, здавалося б, образотворче мистецтво зупинилося перед безоднею. Проблема художнього образу, саме його існування сьогодні набуває зовсім незнайомих аспектів, поглинає глядача неосяжним сенсовим розмаїттям, провокує митця на вільне вираження його часто-густо радикальних перетворень, коли оточуюча дійсність як модель мистецтва замінюється прагненням якомога повніше передати внутрішній стан митця, його видіння, сни, уявлення тощо.

Подібне ми бачимо і в музиці, коли вже не інтонація як сенсова одиниця лежить у підґрунті музичного твору, але головною утворюючою одиницею виступає окремий звук, що має певну сонорну характеристику і який за дуже суворими правилами (додекафонна техніка) існує у творі. Такі ж зміни щодо розуміння і тлумачення художнього образу ми бачимо і в інших видах мистецтва. Сьогодні ще не прийшов

час для адекватної оцінки радикальних перетворень у мистецтві ХХ ст., особливо в його другій половині. Ми лише можемо констатувати ці зміни та прагнути зрозуміти і пережити те, що потребує досвіду спілкування і безумовної глядацько-слухацько-читацької напруги.

■ § 4. Мистецтво як художній твір. Зміст і форма художнього твору

Художній твір є результатом складного творчого процесу, який у сприйнятті виступає як нерозривна цілісність. Однак теоретичний аналіз повинен зруйнувати цю цілісність, щоб розкрити таїну її внутрішньої структури. Здійснюючи такий аналіз твору мистецтва, ми виявляємо у ньому перш за все *сторону змістовну і сторону формальну*. Який же є принцип їхнього розрізнення?

Передусім зазначимо, що між змістом і формою немає демаркаційних ліній. Більш того, *у творі мистецтва все є формою* (тому що в речовому його складі немає нічого, окрім слів, рухів, кольорів, об'ємів, звуків) і *водночас все є змістом* (тому що в кожному елементі його форми та в усіх їхніх обрисах міститься певний внутрішній поетичний смисл, деяке виразне значення). Тому розрізнявати зміст і форму можна лише так, як розрізняються значення і знак, — як духовне наповнення, духовний смисл, духовна інформація, що подана у даному творі, і як матеріальне втілення цієї інформації, цього значення, цього смислу в слові, звуці, русі, малюнку, кольорі, об'ємі. Важливо підкреслити, що зміст твору мистецтва знаходиться саме у цьому творі, а не поза ним — у реальному світі, або у свідомості митця. ***Зміст твору виступає як смисл його форми, значення складаючої її системи знаків, духовна інформація, що поширена по всій образній площині твору і має здатність випромінювання.***

Разом з тим і зміст, і форма мають свою внутрішню структуру, котру нам належить розкрити.

Подвійна пізнавально-оціночна природа художньої інформації виступає у змісті конкретного твору як *діалектична єдність теми і поетичної ідеї* цього твору. Відразу звернемо увагу на неможливість, як це трапляється, отождоження поняття «тема» і поняття «сюжет». Справа в тому, що сюжет — це конкретна подія, яка зображується в романі, картині, п'єсі або фільмі, це конкретна дія і взаємодія героїв твору. Коли ж мова йде про тему художнього твору, то мається на увазі деяка

життєва проблема (моральна, політична, релігійна, філософська, естетична), яка тлумачиться в цьому творі, життєве питання, яке у ньому поставлене і на котре він так чи інакше відповідає. Скажімо, «тайна вечера» — сюжет, що неодноразово вибирався живописцями, але він приваблював митців не сам по собі, а тому що саме у «тайній вечері», у цьому сюжеті з необхідною мистецтву гостротою та очевидністю розкривається велика тема — тема довіри і зради.

Уже звідси можна констатувати, що поняття «тема» визначає щось загальне і загальнозначуще, а «сюжет» — щось одиничне і конкретне; сюжет — це зовнішня дія, яку ми безпосередньо сприймаємо, коли дивимося на картину, сцену, екран або читаємо повість, а тема — внутрішній смисл цієї дії, котрий нам потрібно зрозуміти, але який не можна ані побачити, ані почути; нарешті, сюжет є фізичним, матеріальним процесом, відтвореним засобами мистецтва, а тема — це духовна проблема, яка поставлена рухом самого суспільного життя, духовна колізія (моральна, релігійна, філософська та ін.) людських взаємовідносин.

Ми вже бачили, що мистецтво є здатним відбивати і пізнавати будь-які матеріальні явища і процеси, але *вони цікавлять його не самі по собі, а лише у тій мірі, в якій вони поєднані з духовним змістом людського життя*. Тому ані фізична, ані матеріальна, ані біологічна, ані економічна, ані технологічна проблеми безпосередньо не можуть стати темою художнього твору. Якщо тема будь-якої інженерної конструкції визначається тим матеріально-технічним завданням, яке вирішує інженер, будівник, робітник, то *тема архітектурної споруди або художньо сконструйованого предмета — це його суспільна функція*, тобто соціальне призначення даної технічної конструкції (наприклад, функція жилого будинку, палацу культури, храму тощо). Такий саме характер має тема художнього твору і в тих випадках, коли мистецтво звертається до зображення явищ природи або речей: *саме соціально значуще до них ставлення, а не власне їхнє буття* завжди виступає у темі пейзажу або натюрморту в живописі, пейзажній ліриці в поезії і музиці. Це може бути тема самотності або тема бунту, тема підкорення людиною природи або тема її поєднання з природою, але завжди це якийсь аспект взаємовідносин людини й оточуючого світу. Тема натюрмортів А. Матісса — це захоплення людини красою яскравого багатобарвного світу, а тема натюрмортів Р. Гуттузо — ставлення людини до плодів і засобів власної праці. Тому французький митець будує сюжет натюрморту на взаємозв'язку лимонів, золотих рибок

і декоративної тканини, а італійський майстер — на співвідношенні картоплі, корзини і кліщів.

Таким чином, віддзеркалюючи духовний зміст суспільного життя, *тематичний шар виявляється шаром змісту мистецтва, тоді як сюжет є шаром художньої форми, образною конкретизацією теми.* Ось чому у творах пригодницького й детективного жанрів гострота та розважальність сюжету бувають зворотно пропорційними багатству і глибині змісту, а твори, сюжет яких є гранично простим і не дуже цікавим, виявляються досить часто дуже й дуже змістовними.

Яким би значущим не був зміст теми художнього твору, вона сама не може вичерпати його художню цінність. Справа в тому, що *одна і та ж тема може зовсім по-різному тлумачитися.* Порівнявши, наприклад, вирішення «теми Дон Жуана» у Ж. Б. Мольєра, Дж. Н. Г. Байрона і О. С. Пушкіна, або теми «нової людини» у романах І. С. Тургенєва, М. Г. Чернишевського і Ф. М. Достоєвського, або теми принизливої для людей рабської праці у творах І. Ю. Рєпіна і Н. О. Касаткіна, Г. Курбе і К. Менсьє, ми чітко визначимо, що *тема твору — це лише один бік його змісту, другий же бік — осмислення теми художником, її тлумачення, її конкретна ідейно-поетична інтерпретація.* Тема твору мистецтва, про що вже йшлося, це тільки питання, що поставив художник, життєва проблема, яка його зацікавила. Вирішуючи цю проблему, митець перетворює тему свого твору в поетичну ідею, і тільки таке перетворення несе в собі всю повноту художнього змісту.

Діалектика художнього змісту обумовлює діалектичну структуру художньої форми, що його втілює. ***Форма не є самостійно існуючим предметом, а виступає стороною конкретного цілого, другою стороною якого є зміст.*** «Очищення» форми від змісту може бути здійснене тільки в абстракції, тільки в теоретичному аналізі. Немає ніяких способів, за допомогою яких можна було б реально отримати, наприклад, форми руху матерії без самої матерії, форми державної влади без самої влади, форми мислення без самих думок. У реальному існуванні будь-яких предметів, явищ, процесів форма є невід'ємною від змісту, бо *вона є не що інше, як оформленість цього змісту.*

Форма кожного художнього твору є сукупністю багатьох компонентів. До них належать сюжет, композиція, ритм, пластика, колорит, мелодія, гармонія, рима тощо. Аналіз усіх цих елементів художньої форми показує, що вони по-різному пов'язані зі змістом і матеріалом. Для прикладу розглянемо картину Л. Рембрандта «Блудний син». Її зміст розкривається перш за все у драматичному сюжеті і психологіч-

но поглиблених характерах персонажів. Без цих елементів форми даний твір взагалі б не міг існувати, саме вони є безпосередньою образною конкретизацією його змісту. Очевидним є і те, що певні моменти поетичного змісту картини проявляються і в її композиції, її кольоровому устрою, її світлотіньовій «партитурі», навіть в її розмірі і формі, — тільки завдяки цьому той, хто дивиться, з першого погляду відчуває драматичну напругу події і одночасно її заключне примирення. Однак необхідно визнати, що барвносвітлове рішення полотна і всі інші його зовнішні особливості перебувають у більш тонкому і віддаленому зв'язку з його змістом, ніж сюжет і характери діючих осіб. Тому, хоча чорно-біла репродукція нескінченно збіднює твір, вона все ж дає можливість досягнути його основний художній смисл.

Безпосередньо колорит картини є пов'язаним з особливостями її матеріалу — олійного живопису. Кольоровий устрій полотна залежить від кольорової та світлової сили олійних фарб, від густоти, пастозної фактури барвного тіста, від його здатності кластися мазком та від іншої його здатності — перекривати один колір іншим так, щоб нижній кольоровий шар просвічував крізь прозору плівку верхнього (так зване «лесування»). Тому, якщо б ми уявили собі «Блудного сина» виконаним у техніці фрески або мозаїки, темперою або аквареллю, колорит твору виявився б зовсім іншим; проте його сюжет і характери героїв суттєво не змінилися б, бо ці елементи художньої форми вельми віддалено пов'язані з особливостями матеріалу. Зв'язок цей безсумнівно існує — достатньо зауважити, що лише олійний живопис за його властивості дозволяє дати таку тонку і складну психологічну характеристику людині і створити такі трепетно-нюансовані обставини події, які є необхідними у «Блудному сині». Не випадково живопис навчився відтворювати неповторно-індивідуальне і миттєве в людині і природі (психологічний портрет, пейзаж імпресіоністів) лише тоді, коли оволодів олійними фарбами. І все ж є безсумнівним, що зв'язок сюжету і характерів з матеріалом живопису не є настільки прямим і однозначним, як зв'язок даних елементів форми зі змістом картини. Ті ж самі закономірності можна виявити і в поезії, і в музиці.

Отже, *поєднання духовного змісту мистецтва з матеріалом здійснюється у різних шарах, або рівнях, форми різним способом: у «верхньому» шарі вплив матеріалу виявляється більш сильним, ніж вплив змісту, у «нижньому», глибинному, шарі форма відносно менше залежить від характеру матеріалу і більш безпосередньо пов'язана зі змістом.* Елементи форми, що знаходяться у «нижньому»

шарі, і створюють внутрішню форму мистецтва, а елементи, що лежать у «верхньому» шарі, — *зовнішню* його форму. До перших належать сюжет і характери, взаємозв'язок яких є образною структурою художнього змісту, образним засобом його розвитку; до других належать усі зображувально-виразні засоби мистецтва, які важко перелічити, бо в кожному виді мистецтва вони своєрідні і різнопланові; у цілому ж зовнішня форма — це безпосередня чуттєва реальність художнього змісту або конкретно-чуттєвий засіб його матеріального втілення.

Такою є складна побудова художньої форми. Процес матеріалізації художнього змісту у формі можна уподібнити рухові з глибини на поверхню; поступово розливаючись по всіх «рівнях» форми, зміст занурюється на кожному з них у всі її «чарунки» і «клітинки». Сприйняття ж твору мистецтва іде зворотнім шляхом: ми схоплюємо перш за все шар зовнішньої форми, оскільки тільки його можна безпосередньо побачити і почути, і осягаємо образний смисл чуттєво сприйнятих нами споріднень звуків, слів, кольорових плям, об'ємів, а потім, поступово проникаючи у глибини твору, схоплюємо смисл внутрішньої його форми. У результаті — уся повнота художнього змісту виявляється охопленою нашим переживанням і розумінням. Так побудова художнього твору визначає характер його сприйняття.

Питання для самоконтролю

1. Характеристика процесу формування художньо-образного мислення.
2. Основні функції мистецтва.
3. Характеристика художнього образу.
4. Поняття змісту та форми в мистецтві.

Розділ 7

Типологія історичного буття мистецтва

§ 1. Категорії історичного буття мистецтва

Мистецтво — один з універсальних засобів пізнання та відтворення світу, в якому панує емоційно-почуттєве начало, творча уява, цілісне, всеохоплююче бачення світу і людини та особлива логіка буття. Багато в чому ця логіка обумовлена змінами парадигм світобачення й економічних умов, які нерозривно пов'язані та взаємообумовлені. Наприклад, поява кінематографа була неможлива без соціально-економічного поступу, розвитку науки й техніки. Удосконалення інформаційних носіїв дозволило закарбувати принципово одиничне виконання музичного твору; невід'ємним від розвитку техніки є буття архітектури. Однак мистецтво здатне за допомогою фантазії, творчої уяви «підніматися» над соціально-економічним рівнем дійсності. Так, вдосконалення музичних інструментів не призвело до зникнення вокальної музики, використання в композиторській творчості комп'ютерних технологій не відмінило значення особистої майстерності та унікальності бачення світу композитора. Комп'ютерна графіка розкрила перед кінематографом небачені раніше можливості, але не втратила значення акторська гра, глибина й масштабність режисерського задуму. Комп'ютерна площа існування літератури в наш час не «відмінила» книгу, й жоден із засобів закріплення інформації не зменшить значення спілкування виконавця та глядача в театрі та концертній залі. Таким чином, матеріальне начало є одним із зовнішніх визначальних чинників художнього процесу.

У процесі художнього опанування світу винятково значущими є його внутрішні сили — традиції та новаторство, які надають мистецтву певної незалежності від матеріальної площини. Вони є відцентровим і доцентровим чинниками, співвідношення яких визначає логіку художнього процесу. На відміну від наукового знання, подальші здобутки якого можуть певним чином «перекреслити» цінність попередніх здобутків, художні традиції не втрачають своєї значущості. Вони акумулюють у собі духов-

ний досвід певної історично-культурної доби, концентрують її визначальні цінності, які потенційно можуть актуалізуватися в контексті інших парадигм світобачення. *Зміна ціннісних орієнтацій, світоглядних опор обумовлює новаторське формування нових художніх настанов. Традиції, орієнтовані на збереження досвіду, та новаторство, спрямоване на їх подолання, реалізуються у своєрідній, спіралеподібній динаміці.* Так, наприклад, художні настанови Античності були відкинута мистецтвом Середньовіччя, але покликана до життя Ренесансом. На межі XVIII–XIX ст. сентименталізм протистояв раціональності класицизму XVII–XVIII ст., повертаючись до емоційності бароко.

Така логіка «заперечення — відновлення» традицій обумовлює питання щодо загальної спрямованості художнього процесу: чи спирається він на прагнення прогресу, досягнення все більшої досконалості, універсальності? Навряд чи можна стверджувати, що мистецтво класицизму досконаліше за бароко, а романтизм є більш довершеним, ніж мистецтво Відродження. Художні реалії сучасності надають цьому питанню ще більшої дискусійності. Однак творчий шлях кожного митця — це безперервний шлях до висот майстерності, поза цим прагненням досконалості митець втрачає своє ество.

Художньому процесу притаманна багатоспрямованість. З одного боку, це обумовлено розмаїттям індивідуальних нюансів світобачення й особливостей творчих стилів митців. З другого — одночасним існуванням різних за світоглядними настановами та тривалістю художніх напрямів і течій, урізноманітненням їх панорами від Нового часу до сьогодення. Ці особливості художнього процесу обумовлюють проблемність його періодизації.

Г. В. Ф. Гегель, періодизуючи художню практику людства, спирався на поняття *художньої доби*. На його думку, в історії мистецтва виокремлюються три надмасштабні доби — символічна, класична та романтична.

Сучасне естетичне знання, використовуючи поняття «художній світ», періодизує історичний шлях мистецтва таким чином:

– *давнє мистецтво*, спрямоване на осмислення загальних, поза-часових основ світобудови і відповідно — поняття простору (від доби первісності до Середньовіччя включно);

– *мистецтво доби Відродження й Нового часу*, спрямоване на осягнення саме процесу буття і часу;

– *мистецтво Новітнього часу й сучасності*, позначене свободою в оволодінні часом і простором.

Дана періодизація фіксує глобальні ознаки творчого мислення й «нівелює» внутрішню різнобарвність художнього процесу, якій більшою мірою відповідають категорії — художній метод, напрям, течія, школа, стиль тощо.

Основа художнього методу — система світоглядних орієнтацій, у цілому притаманна мистецтву певної доби (або індивідуальному світобаченню митця). Ця система визначає добір життєвих явищ, специфіку їх осягнення, відтворення та оцінки. Якщо художній метод — «призма» художнього світобачення доби, то художній напрям характеризує як концепцію світобачення, так і коло пріоритетної проблематики та засобів виразності. Художній напрям — узагальнене поняття, що визначає найбільш показове, типологічне в художній практиці окремого періоду поза можливими розбіжностями втілення національно (регіонально) та індивідуально інтерпретованих загальних настанов. Як художні напрями зазвичай визначають бароко, класицизм, реалізм, романтизм, модернізм, кожен з яких існує в «множинності». Класицизм, наприклад, у французькому, російському, українському «варіантах», у контексті віденської класичної симфонічної школи має низку вельми специфічних ознак. Загальний світоглядний фундамент і сферу виразності романтизму особистісно інтерпретовано у творчості кожного з його представників.

В естетиці часто ототожнюються художній напрям та історично-культурна епоха. Наприклад, виділяють міфологічний реалізм Античності, середньовічний символізм, реалізм доби Відродження. Поступове урізноманітнення художньої практики в подальшому демонструє невідповідність художнього напрямку та доби. Новий час містив різні за світоглядними опорами та сферою виразності бароко, класицизм і реалізм, мистецьку панораму XIX ст. складала романтизм, імпресіонізм і реалізм, художню панораму XX ст. складала модернізм, реалізм та специфічна художня ситуація постмодернізму.

З межі XVII–XVIII ст. художній процес урізноманітнюється формуванням художніх течій, які варіюють світоглядні опори напрямів і відповідні системи їх творчого втілення та, як правило, нетривало реалізуються в окремих видах мистецтва. Зазвичай як художні течії визначають рококо, сентименталізм, примітивізм, пуризм, фовізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, футуризм і т. ін.

Єдність світоглядних і стилістичних опор у контексті певної національної спільноти (регіону) або групи митців, часто також поєднаних теоретичними деклараціями, характеризує поняття

«художня школа». Так, як власне художні школи в музиці XVII ст. постають англійська верджинальна, німецька органна, італійська скрипкова, французька клавесинна, у мистецтві XIX ст. — російське об'єднання композиторів «Могутня купка», французька барбізонська школа живопису, у XX ст. — об'єднання композиторів «французька шістка» тощо.

Категорія «художній стиль» характеризує «опредметнення» творчого світогляду, матеріально закріплену, відносно сталу систему принципів його художнього відтворення. Художній стиль функціонує на різних рівнях. На рівні художньої доби можна визначити особливості стилю символічного мистецтва або мистецтва Давнього Єгипту. Безперечним є самостійне стилістичне оформлення художніх напрямів і течій. Таким же повноправним буде використання даної категорії відносно національного аспекту осягнення мистецтва та особистісного творчого світобачення.

§ 2. Першоджерела художнього осягнення світу в добу первісності

Від початку існування людства спрямованість на колективне виживання та задоволення практичних потреб не спростовувала безперечної значущості перших спроб образного усвідомлення світу. Саме таким чином, за відсутності наукового знання, нерозвиненої здатності до теоретизування й узагальнення, людство могло збагнути світобудову, закарбувати свою наявність і значущість у ній. *Сутнісні риси первісної культури, зокрема синкретичний характер, дозволяють визначити цей період як «пра-мистецтво», невиокремлене в самостійну форму суспільної свідомості та діяльності. Твори «пра-мистецтва» та форми його існування — ритуали, обряди, дійства (переважно магічного сенсу й призначення) — містили поряд з художнім інші модуси світобачення, єдали вербальне, музичне й пластичне начала, спиралися на колективне творення й осягнення.*

Малюнки в печерах Шафо, Ла Мадлен, Лорте, Лурд, Ласко (Франція), Альтамірській (Іспанія) та Каповій печерах (Урал) доводять, що «пра-мистецтво» сягає доби палеоліту і перш за все звернене до світу природи. Зображення тварин відзначалися намаганням максимально наблизитися до оригіналу та відбити рух. Подряпини, дірки від списів, палиць на зображеннях тварин, у сценах полювання доводять, що

малюнок був і результатом магічного ритуалу, і моделлю бажаної реальності, на яку людина могла вплинути і в якій вона відігравала важливу роль. Зображення власне людини в добу палеоліту не було поширеним, однак навіть поодинокі такі малюнки демонструють, що людина намагалася усвідомити свою сутність і відмінність від природи. Поступово «живопис» набував динамізму, процесуальності, відтворюючи різні типи руху й положень тіла людини і тварини, а також певної глибини, перспективи (за допомогою світлотіні), різноманітності, що відбилося в поліхромності.

Намагання відтворити загальні, значущі й незмінні основи світобудови відбилося в певних канонах зображення фігури (які поєднують зображення у фас і профіль). Прагнення осягнути світ у його зв'язках і цілісності виявилось у великих ансамблевих зображеннях. Вони засвідчили, що для людини того часу пра-художня діяльність була одним із важливих засобів розвитку мислення, уяви, пам'яті, відчуття домірності, здатності до оформлення та поступової реалізації задуму — адже «до-мистецтво» створювалося не з природи, а «по пам'яті». Наявність символічних зображень, орнаменту на кераміці також свідчить про розвинену фантазію, уяву, здатність до осягнення простору, відтворення на образно-чуттєвому рівні вищих цінностей.

Різноманітні форми первісної скульптури втілювали найбільш значущі для людства образи. Реалістичністю були позначені невеличкі статуетки тварин. Символічний, магічний характер мали «палеолітичні Венери» — статуетки, які втілювали образ Матері, родючості, плідності, життєдайності як уособлення вищих цінностей. Для них була показовою фактичною відсутністю кінцівок і рис обличчя, перебільшенням ознак жіночої статі. Магічний характер мали й статуетки, що зображували людину в масці тварини — як тотемного предка спільноти.

Начала літературної творчості формувалися на усному рівні, при цьому людина відчувала себе носієм накопиченого досвіду, відповідальним за його передачу іншим представникам спільноти та поколінням. Досвід колективного міфологічного мислення закріпився в декількох групах міфів. Найдавніші з них — космогонічні, про сутність і походження світу, сонця, зірок, місяця, та міфи про тварин, більш пізні — міфи про походження людини, ремесел і календарні.

Неолітична революція актуалізувала розвиток архітектури. У житлах поступово складався власне людський простір, формою та внутрішньою організацією відмінний від природи. Нерозривність же людини й природи відбивалася у мегалітичній архітектурі: політеїстичні

релігійні настанови не розділяли світ людей та божественних сил, тому місця, найбільш «зручні» для спілкування з божественним світом, були «розміжкненими», символічними.

Декорування речей символічними й реалістичними зображеннями як витоки декоративно-прикладного мистецтва було і проханням про захист у божественних сил, і першою спробою естетизації людського світу, насиченням його гармонією, мірою й досконалістю.

Мистецтво давніх східних цивілізацій, зокрема Месопотамії та Єгипту, відрізняється відокремленням від інших форм суспільної свідомості, диференціацією видів мистецтва та активним формуванням відповідних кіл засобів виразності. Уперше митець постає як творча особа, покликана богами відтворити порядок світобудови та традиції. Їх одвічність і незмінність закріплювалися в системі канонів. Ці визначальні естетичні принципи, численні правила в усіх проявах художньої діяльності заперечували її самостійність, рівень майстерності митця визначався рівнем та повнотою відтворення канону. Канонічність водночас надавала творчості сакрального характеру, тому митець за соціальним статусом наближався до жерця. У мистецькій діяльності на перший план виходило загальне, суспільне — як сакральне за значенням, тому вона не стільки відбивала дійсність, скільки надавала їй позачасового, максимально узагальненого характеру. ***Опора на релігійно-міфологічне мислення, переважно сакральний характер, символічність, показові для мистецтва цієї доби, визначали першість його світоглядно-ідеологічної, магічної та сугестивної функції.***

Ці ознаки мистецтва та притаманний культурі політеїзм зумовили певну першість сакральної архітектури в художній панорамі. У Месопотамії здобутками архітектурного мислення стали арка, склепіння, склепінчаста стеля, зіккурат, палац. Безумовна світоглядна значущість культу потойбічного життя обумовила домінування в давньоєгипетській архітектурі таких форм, як гробниця-мастаба, піраміда, заупокійний храм, храм на честь певного божества. У цілому архітектура відрізнялася монументальністю, поєднанням з живописом, скульптурою тощо. Це демонструють скельний храм Рамзеса II, храм цариці Хатшепсут, Карнакський і Луксорський храми, заупокійний храм при піраміді Аменемхета III (Лабіринт). Формування міст-держав обумовило складання основ містобудування. Зразком певним чином цілеспрямованого планування став Вавилон: місто, оточене муром, захисними баштами, поставало як неприступна фортеця, самостійний про-

стір із сакральним (храм) і світським (палац) центрами, до яких «сті-калися» вулиці.

Культ потойбічного життя визначав і значущість скульптури в давньосхідному мистецтві. В Єгипті намагання закарбувати образ небіжчика обумовило визначення пропорцій тіла, розвиток портретної скульптури. Сталість, канонічність, фронтальність, симетричність, відсутність руху й відповідність масштабів фігури соціальному статусу відбивали осягнення світу як незмінного. У період Тель-Амарна встановлення Аменхотепом IV монотеїстичного культу бога сонця Атона опосередковано привело до максимальної індивідуалізації, відтворення характерних рис моделі (скульптурні портрети Ехнатона й Нефертіті). Скульптура набувала розвитку також у різних формах рельєфу. Їм була притаманна канонічність у зображенні фігур, увага до світської тематики і сюжетики — сцен придворних церемоній, полювання, розваг, батальних сцен, а також оповідальність. Рельєфи й розписи часто розташовувалися рядами, відтворюючи перебіг подій і таким чином поєднуючи образотворче й вербальне начала.

Живопис давнини існував у монументальних, поєднаних з архітектурою формах. У цій сфері найбільш повно відбилася система канонів: канон пропорцій, світла, кольору та його нюансів, зображення тіла людини й тварини, адекватність масштабу зображення особи її соціальному статусу, фронтальність і лінійність зображення, площинність, статичність, відсутність об'єму, світлотіні тощо. Релігійний фундамент мистецтва давнини обумовив значущість образів божеств і специфічну їх зооморфність.

З переходом до письмового типу культури розвивається література. Коло міфологічних сюжетів, легендарних сказань було розширено сюжетами про виникнення цивілізації. Художнім здобутком літератури Месопотамії та Єгипту став *епос*. Його поява засвідчила, що спільнота осягає себе як єдина, як така, що має свій історичний шлях, керується в бутті необхідністю осягнення одвічних, кардинальних проблем людства («Поема про Гільгамеша»). Жанрову, тематичну й образну палітру літератури складали релігійні («Книга пірамід», «Книга саркофагів»), дидактичні («Повчання Птахотепа», «Повчання Аменемхета III») та ліричні твори, зокрема філософська лірика, гімни, легенди, байки, казки. Особливої значущості в літературі Месопотамії у зв'язку з експансивним характером культури набули плачі.

Важливою складовою мистецької сфери давнього часу було декоративно-прикладне, зокрема ювелірне, мистецтво.

Доба Античності містить два великих періоди — культуру Давньої Греції та культуру Давнього Риму. Їх художнє бачення світу об'єднане такими рисами, як антропоцентризм, єдність людини та соціуму, релігійно-міфологічне підґрунтя, які, втім, знаходили різні прояви й трактування.

Антропоцентричний характер культури Давньої Греції визначив зосередженість мистецтва на образі людини. Раціональні опори світорозуміння обумовили необхідність визначення ідеальних пропорцій людського тіла, які стали фундаментом скульптури й архітектури. Людина в мистецтві поставала як певне відбиття Космосу — впорядкованої цілісності, первинної гармонії, як наочне втілення вищих духовних цінностей — гармонії, міри, довершеності. Водночас це був узагальнений образ ідеального громадянина полісу — молодій людини, готовій фізично та духовно йому служити.

Мистецтво, таким чином, ставало одним із сутєвих чинників формування та втілення ідеологічних настанов доби. Йому відводилася й важлива виховна роль — виховання було спрямоване на «гімнастичний» розвиток і «мусичний» — за допомогою мистецтва. У художній площині утверджувався ідеал калокагатії — нерозривної єдності етичного й естетичного начал, добра та краси. Закріплювався особливий статус митця: він демонстрував рівень майстерності, досконалості, виступаючи не стільки як творча особистість, скільки як носій суспільних духовних цінностей, як виразник волі поліса.

Міфологічна опора світогляду обумовила виняткову значущість міфологічної образності й тематики в мистецтві. Антропоморфні образи божеств у мистецтві Давньої Греції демонстрували вищу досконалість людини, що теж було одним із відтворень антропоцентризму та орієнтації людини на індивідуальне вдосконалення.

Мистецтво *кріто-мікенського періоду* (егейського, III–II тис. до н. е.) залишило слід перш за все в архітектурі. Кносський палац на Криті (Лабіринт) демонструє такі її характерні риси: відсутність симетрії, потяг до поєднання з монументальним живописом. У масштабних розписах домінували побутові, ритуальні сцени, динамічні й барвисті сцени природи. Палацові форми архітектури Мікен відрізняли потяг до симетричності, циклопічної масштабності, сталості, демонстрації могутності в сюжетах боротьби та полювання.

Міфологічні настанови доби закріпились в *епічній літературі гомерівського періоду* (XI–IX ст. до н. е.). «Іліада» та «Одіссея» Гомера відбили спроби людини усвідомити зв'язок явищ, цілісність світу,

кардинальні проблеми буття людини та соціуму, намагання пізнати історію людства в нерозривному зв'язку з буттям богів. *Здобутком часу стала мальована кераміка геометричного стилю.* Домінування геометричних форм специфічно виражало прагнення віднайти, створити струнку, впорядковану модель світобудови. Пізніше кераміка збагатилася намаганням відтворити саму дійсність — тваринний, рослинний і людський світ.

Пам'ятки переважно дерев'яної архітектури того часу, природно, не збереглися. Однак за допомогою зображень на керамічних виробих можна зробити висновки щодо певної новаційності архітектури дорійців, які вперше створили будівлю з низьких колон, перекритих двосхилим дахом.

Удосконалення полісної організації та політеїзм обумовили *переважно культовий характер архітектури архаїки* (VIII–VI ст. до н. е.). Храм набув статусу центру релігійного, політичного, економічного та художнього життя. Невеликий розмір храмових будівель, їх пропорційність, домірність людині відбивали антропоцентричну парадигму світорозуміння. У VII ст. до н. е. склалася система архітектурних ордерів. Вони визначали конструктивні особливості будівель, закріплюючи певні співвідношення частин несучих та несених, а також особливості декорування. У межах ордерної системи склався тип храму — периптер, відзначений гармонійністю форм й наближеністю пропорцій до пропорцій людського тіла.

Оспівування фізичної та духовної краси людини було змістовним центром скульптури. Курос і кора — домінуючі типи скульптурних зображень архаїки — закарбовували у даності, незмінності образ ідеальної молодой людини. Характерною ознакою цих статуй було нівелювання рис обличчя, що надавало статуям узагальненості, певної символічності.

Певна «розімкненість», «відкритість» храмових споруд, особлива увага до пластичних об'ємних форм обумовили специфіку живопису в мистецтві архаїки зокрема та давньогрецькому мистецтві в цілому. *Живопис існував у поєднанні з архітектурою (у зовнішньому колоруванні споруд, у мозаїках, інколи фресках) і скульптурою (розфарбовування статуй).* Фактично єдиною самостійною його площиною був вазопис. У VII ст. до н. е. у вазописі панував орієнталізуючий (килимний) стиль. Він характеризувався потягом до розкоші, надмірності, рослинних і тваринних мотивів східного походження, своєрідною композицією горизонтальними рядами, що нагадувало оповідальність

живопису давнини. У кінці VII ст. його змінив чорнофігурний стиль, відзначений композиційною єдністю художнього простору, орієнтацією на батальну, побутову і міфологічну тематику. Індивідуалізацією, психологізмом і потягом до динамічності відрізнявся червонофігурний стиль, який виникає наприкінці VI ст. до н. е.

У літературі домінувала епічна й лірична неримована поезія. Епічна поема Гесіода «Теогонія» в традиціях мистецтва давнини спиралася на регресивну модель історії людства, згідно з якою покращення цивілізаційних настанов, технічний розвиток негативно впливає на духовність. Показовим саме для лірики було її первинне поєднання з музикою — вірші виконувалися під акомпанемент ліри. Усе розмаїття ліричної тематики — від інтимної до громадянської — відтворила творчість Алкея, Сафо, Тиртея, Архілоха, Анакреонта.

Класичний період (V–IV ст. до н. е.) позначений потягом до індивідуального творчого бачення й відтворення світу, збільшенням зацікавленості у втіленні одиничного, особливого, неповторного.

Вершинне втілення *архітектури* класики — Афінівський акрополь. Зведений під загальним керівництвом Фідія, цей комплекс храмових споруд (Пропілеї, храм Нікі Аптерос, Ерехтейон і Парфенон) спирався на творчо трактовані канони архітектурного мислення. Симетричне розміщення будівель, основоположне для архаїки, Фідій замінив принципом вільної забудови, вільної гармонії. Сакральний ансамбль органічно вписався в пейзаж, його відрізняла природність, цілісність зі світом. Особливої живописності акрополю надавали масштабні рельєфи на міфологічну тематику й кольорове декорування.

Скульптура класики повністю відбила напруженість естетичних пошуків. Поліклет у трактаті «Канон» на основі математичних розрахунків остаточно закріпив принципи й канони відтворення людського тіла, втіливши його ідеал у своїх скульптурах. Творчість Мірона, Фідія, Скопаса, Праксителя, Лісіппа, Леохара була сповнена новаторства, намагання закарбувати індивідуальність, рух, динаміку, несталість, пристрасність, емоційність, безпосередню життєвість і певним чином — втрату гармонії та ясності, визначеності світорозуміння.

Зміна ціннісних орієнтацій, сенсу й спрямованості творчих шукань відбилася в *домінуванні драматичного начала в літературі, бурхливому розвитку театру.* Жанрові орієнтири часу — трагедія і комедія, які виконували естетичну, виховну й катарсичну роль. Трагедії Есхіла, Софокла, Евріпіда стали довершеними зразками жанру, який характе-

ризувався опорою на міфологічну тематику й образність, нерозривним поєднанням з музикою, значущістю хорових епізодів як коментатора подій від народу. Комедії Арістофана закарбували сатиричний погляд на життя соціуму.

Активізація мистецьких контактів з іншими культурами, вихід за межі полісних цінностей, певний індивідуалізм, зосередженість мистецтва перш за все на особі людини визначали мистецьке «обличчя» доби *еллінізму* (друга половина IV ст. до н. е. — I ст. н. е.).

Зверненість до дійсності як такої детермінувала *бурхливий розвиток архітектури*. З одного боку, у ній урізноманітнюються типи суспільних споруд — виникають такі форми, як ринкова площа, торговельні ряди, портики і т. ін., з другого — архітектура тяжіє до грандіозності, розкоші внутрішнього та зовнішнього декорування, неможливого раніше змішання ознак різних ордерів. Це наочно закарбовано у таких величних спорудах, як храм Серапеум в Александрії (архітектор Парменіск), храми Зевса в Афінах, Аполлона в Дідімі, Артеміди в Магнесії, Пергамський вівтар, Мавзолей в Гелікарнасі, Фароський маяк тощо. Одним з актуальних завдань зодчества було формування цілісності нових міст. При цьому принципи регулярного планування (гіпподамової системи, сформованої в V ст. до н. е.) поєднуються з новими тенденціями — центром міста стають адміністративні й торговельні споруди, планування стає більш вільним, відповідним місцевому ландшафту.

У нерозривному зв'язку з архітектурою розвивалася *монументальна скульптура*, відзначена грандіозністю. Масштабність, драматизм, експресивність, динамічність сцен гігантомахії Пергамського вівтаря відбили зміну естетичних ідеалів, заперечення притаманних раніше скульптурі спокою, пропорційності. Творчість Агесандра, Скопаса, Лісіппа, Полідора, Афінодора стала зразком так званої «патетичної» скульптури, сповненої індивідуалізації, бурхливих емоцій і руху. Формування нових, підкреслено реалістичних принципів, відбилося і в «натуралістичній» скульптурі. Урізноманітнення стилістики відбилося у формуванні різних скульптурних шкіл — александрійської, пергамської, аттичної, родоської.

Скульптура еллінізму звертається до образу людини як індивідуальності, до нових скульптурних форм, які специфічно віддзеркалили потяг до подолання сутнісних концептуальних основ давньогрецького мистецтва — гармонії, ідеалізації людини, її буття.

Особистісні орієнтації еллінізму зумовили відмову від масштабних епічних і драматичних літературних «полотен» та *активізацію уваги*

до малих жанрів: ідилії, біографії, епіграми, буколічної літератури. Вони не мали канонічних настанов і були здатні до відтворення саме індивідуального, одиничного. Це жанрове розмаїття визначало тематичне й образне коло творчості Каллімаха, Арата, Феокріта. Тоді ж фактично останню сторінку в історію давньогрецької комедії вписав Менандр.

Особливості художнього бачення світу в *римську добу* визначалися системою цінностей, у центрі якої були ідеї богообраності римського народу, патріотизму, відданого служіння державі. Саме тому **метою мистецтва Давнього Риму було утвердження особливого образу людини як підданого, частки соціуму**. Імперський характер культури, певний космополітизм, інтенсивний діалог із мистецтвом підкорених народів обумовили розмаїття художніх форм і орієнтацію митця на задоволення насамперед практичних потреб. Римське мистецтво було також неможливим поза опорою на міфологію, яка поєднувала в собі міфологічні настанови Давньої Греції, етрусків, народів Азії та Європи.

Утилітарна спрямованість мистецтва повністю відбилася в римській архітектурі. Увагу зодчих привертало створення незнаних раніше форм — аркад, мостів, водогонів-акведуків, шляхів, триумфальних арок, терм, базилік, амфітеатрів, цирків. Практичне та масове начало виходило на перший план також при створенні храмових будівель, споруд соціального призначення. Вони відбивали ідеал колективного начала, ідею могутності держави й тому були колосальними, розрахованими на велику кількість людей. Це зумовило використання нових матеріалів, зокрема бетону, і нової монолітно-блокової конструктивної системи. Такими були надмасштабні Форум, Вівтар миру, Колізей, Пантеон і численні амфітеатри, які втілили специфічну для мистецтва Давнього Риму орієнтацію на видовищність. Якщо у функціональному колі давньогрецького мистецтва домінувало виховне, катарсичне, естетичне начала, то ця доба актуалізувала розважальне начала, до того ж у специфічних формах, сповнених жорстокої фізичної боротьби.

Скульптура доби проходить тривалий і складний шлях розвитку від опори на здобутки мистецтва етрусків, давньогрецького мистецтва з його культом міри, гармонії, краси до підкресленого натуралізму. Скульптурний портрет і портретні статуї поступово набували парадності, підкресленої урочистості та водночас виняткової індивідуальності на межі з гротеском.

Нерозривний зв'язок образотворчого мистецтва й архітектури виявився у пишному скульптурному та живописному прикрашенні

будівель різноманітного призначення. Широкого розповсюдження дістав монументальний мозаїчний живопис.

Театр і література Риму базувалися на давньогрецькому доробку. Не випадково час їх народження пов'язують із латинським перекладом Лівієм Андроніком гомерівської «Одіссеї», грецьких комедій і трагедій (240 р.). Однак з усього розмаїття давньогрецької літератури давньоримська взяла за взірець жанри, які відбивали розважальну, масову спрямованість мистецтва. Одним із провідних жанрів стала комедія, найкращі зразки якої були створені Тітом Макцієм Плавтом, Публієм Теренцієм Арфом. Не залишилася поза увагою митців і драма, розвинена у творчості Лівія Андроніка, Еннія, Акція.

Під час розпаду республіки набувала значущості лірика, що ознаменувало зацікавленість митців у втіленні внутрішнього, почуттєвого світу людини. У ліриці Гая Валерія Катулла міфологічні теми та образи стали підґрунтям різноманітних варіацій теми кохання. Епічну лінію давньогрецької літератури продовжив Публій Вергілій Марон. Його «Енеїда», сповнена громадянського пафосу, декларувала ідею світового панування Риму, величі Августа. Видатними поетами доби були Апулей, Овідій, Гораций, Пліній Молодший, у жанрі сатири працювали Ювенал, Лукіан Самосатський, Петроній, байкар Федр. Здобутком римської літератури став жанр роману (грецькою та латиною), який спирався як на реалізм у відтворенні життєвих ситуацій та характерів, так і на комічне начало — пародіювання грецьких романів. Найвідомішими зразками давньоримського роману є «Метаморфози, або Золотий віслюк» Апулея, «Дафніс і Хлоя» Лонга та «Ефіопіка» Геліодора. У добу пізньої імперії тематичне, сюжетне, образне коло римської літератури наповнюється християнськими орієнтаціями, які поступово набувають все більшої вагомості.

■ § 3. Особливості середньовічного художнього бачення світу

Надмасштабний відрізок історії людства, Середньовіччя (V–XV ст.), позначене формуванням, розквітом і розпадом феодального суспільства та радикальною зміною культурної парадигми. Це відбилося в пануванні теоцентричного світорозуміння, глобальній значущості християнського світогляду, ієрархічності й символічності картини світу, зосередженості духовного життя навколо церкви. Наслідком стала дифе-

ренція мистецтва на сакральне й світське, першість релігійної тематики й образності. *Мистецтво*, яке раніше слугувало людині, соціуму, державі, тепер «належить» церкві та є надважливим засобом виховання й чинником формування християнських настанов. Таким чином, мистецтво виконує перш за все ідеологічну, сугестивну та виховну функції. Зосередженість мистецької освіти в лоні церкви, як і єдність церкви й християнських настанов, обумовлює єдність, канонічність засобів і прийомів виразності. За цих умов у мистецтві формується новий образ людини, спрямованої на духовне вдосконалення. Людина в контексті доби — не творець світу й себе, а творіння Бога. Саме тому змінюється ставлення до творчості, зокрема художньої. Вона стає вираженням божої волі, що відбивається в анонімності митця.

Мистецтво Візантії (395 р. — XV ст.) було позначене своєрідністю ціннісних орієнтацій, художніх ідеалів, обумовленою православ'ям, а також синтезуванням східних рис і особливо значимих античних традицій, а також важливістю світської тематики й образності.

Архітектура Візантії у зв'язку з імперським характером культури відзначена великою увагою до розвитку міст. З V ст. у Константинополі архітектори починають застосовувати нове радіальне планування міст, за римськими традиціями зводяться багатоповерхові будинки з аркадами. Потреба в обороні міст відбилася в розвиненій системі захисних споруд, що складалася зі стін, башт, ровів, в'їзних брам, масштабність і міцність яких була адекватна величчю імперії.

Центром архітектурних шукань стала сакральна сфера. Античне зодчество приділяло увагу не тільки власне храмовій будівлі, а й навколишньому простору, де здійснювалися релігійні обряди. Християнський же храм — частка неба на землі, місце соборного єднання пастви — потребував організації внутрішнього простору, принципово відмінного від зовнішнього. Основними формами стають базиліка та хрестово-купольний храм. Їх конструкція та внутрішнє декорування сповнюють символічного змісту. Найяскравіший приклад купольної базиліки — Собор Святої Софії в Константинополі (архітектори Анфемій та Ісідор). Сакральна архітектура ґрунтувалася на принциповій єдності з монументальним живописом, декоративно-прикладним мистецтвом, літературою та музикою. Її відрізняла й концептуальна розбіжність між пишним внутрішнім оздобленням, яке символізувало багатство душі християнина, і зовнішнім аскетизмом, у чому відбивалася вторинна значущість мирського начала. Це співвідношення змінюється в XIV–XV ст. з розвитком містицизму. Інтер'єри храмів

втрачають розкіш — вони не повинні відволікати людину від молитви. Зовнішнє «вбрання», навпаки, набуває пишноти — як передування духовної розкоші молитви. Ускладнення конструкції храму, збільшення розмірів, багатокупольність, декоративне цегляне мурування, прикрашення фасаду рельєфами, кам'яним різьбленням, легкість, витонченість споруд відбивають цю зміну ціннісних орієнтацій та художніх ідеалів.

Тематика та образність живопису обумовлювалися християнським світоглядом. Поряд із мозаїкою та фрескою постає іконопис. Сутнісними ознаками цього здобутку візантійського мистецтва були символічність зображення, багаточаровість, площинність, золоте тло, символічність, канонічність іконографічних типів і відмова від дійсності, руху. Канонічним було й розташування певних іконографічних типів у храмі. Це відбивало даність, непорушність створеного Богом світу та водночас його ієрархічність. У IX–X ст. ікони прикрашаються різьбленням і позолотою.

Літературі Візантії була притаманна своєрідна цілісність, відсутність розподілу на наукову та художню. Особливого значення в ній набула патристика. Твори отців церкви — Василя Великого, Немесія Емеського, Іоанна Дамаскіна, Григорія Нісського, Іоанна Златоуста, філософські трактати «Ареопагітики» обґрунтовували теоцентричну картину світу, роль і місце людини в ній. Історичні твори Прокопія Кесарійського, Іоанна Малали також подавали історію людства в християнському дусі. Переважно сакральна сутність літератури обумовила першість у жанровому колі нових, сповнених символізму жанрів — агіографії, гімну, проповіді, кондака, ікосу, канону, тропаря.

Література X–XI ст. звертається до античного доробку. Антична трагедія досліджується літераторами як така, що має позитивну виховну роль, поновлюються традиції елліністичного любовного роману. У цьому світському жанрі було «реабілітовано» красу людини, піднесено чисте земне кохання. На перетині живопису й літератури сформувалося мистецтво книжкової мініатюри.

Музика була невід'ємною частиною християнської обрядовості. У відповідності до сакральних потреб сформувалися нові жанри хорového співу без супроводу — кондак, ікос, акафіст, тропар. Відсутність точного нотопису обумовлювала існування музичного мистецтва на усному рівні.

Художнє життя Західної Європи середніх віків традиційно умовно поділяють на *дороманський* (476 р. — X ст.), *романський* (XI–XII ст.)

і *готичний* (XIII–XIV ст.) періоди. Порівняно з мистецтвом Візантії західноєвропейське, зберігаючи всі ознаки середньовічного художнього мислення, мало *специфічні риси*. Анонімне мистецтво зосереджувалося не тільки в монастирях і церквах, а також у цехах, що свідчило про його ремісничий статус. Тільки в XVI ст. митець набуває статусу власне художника (аджеста). Багатшаровості надавала художньому осягненню світу наявність також сміхової культури. Особливою була й емоційна атмосфера мистецтва, певна похмурість і екзальтованість якої багато в чому обумовилась есхатологічними очікуваннями.

У *дороманський період* теоцентричні орієнтації доби обумовили потребу змін у сакральній архітектурі, урахування римського та візантійського досвіду. Наприклад, для палацової капели Карла Великого прообразом став собор Сан-Вітале Юстиніана, було відроджено форми тріумфальної арки, базиліки. Водночас із ретроспективною тенденцією архітектура збагачується такими новаціями, як монастирський ансамбль і вестворк.

Особливого розвитку набуло декоративно-прикладне мистецтво поліхромного та в подальшому «звіриного» стилів. Надзвичайна значущість письмово закріпленого святого слова обумовила надвелику увагу до створення рукописної книги і книжкової мініатюри. Її найкращими зразками стали Євангеліє архієпископа Ебо, Утрехтський псалтир, Аахенське Євангеліє. Розвиток музичного мистецтва того часу також був обумовлений пануванням релігійного начала, канонізацією сакральних співів і формуванням так званого григоріанського хоралу (одноголосного чоловічого співу латиною).

Романський період став часом становлення єдиного загальноєвропейського художнього стилю. Свою назву він дістав завдяки певній близькості архітектури римським зразкам. Саме тому *основні архітектурні форми* — церква, монастирський ансамбль і феодальний замок — відзначалися монументальністю та поєднанням сакрального й оборонного призначення. Розвиток міст у цей час зумовив розвиток світського будівництва й формування архітектурних шкіл — бургундської, цистеріанської тощо.

Загальним для романської архітектури було поєднання з образотворчим, декоративно-прикладним, музичним мистецтвом і літературою. Головна мета живопису й скульптури полягала у відтворенні духовного начала, страждань, есхатологічних образів як перестороги для кожного християнина. У живописі (зокрема, фрескових розписах)

це відбилося в площинності, схематичності, відмові від пропорційності, об'ємності, процесуальності, руху.

Бурхливий розвиток відрізняє *літературу* цього періоду. Її знаковим явищем стає *героїчний епос*. Найкращі його зразки — французька «Пісня про Роланда», англійський «Беовульф», іспанська «Пісня про Сіда», німецька «Пісня про Нібелунгів». Вони закарбовували нові цінності лицарства, новий образ людини, ідеалом для якої було вірне служіння сеньйору, хоробрість, шляхетність тощо. У контексті безумовної значущості релігійних опор світорозуміння своєрідним естетичним парадоксом доби був жанр лицарського роману. «Персеваль» Кретьєна де Труа, «Трістан та Ізольда», «Ерек та Еніда» підносили земне кохання (осягнене, втім, як трагічне), були сповнені казкових, чудесних мотивів. Міська, бюргерська література орієнтувалася на життєві образи городян. Комізм у баченні суперечностей доби відбився у жанрах віршованої новели, байки, жарту (фаблію у Франції та шванк у Німеччині).

Комічним началом було сповнене таке явище Середньовіччя, як *карнавал*. Перегортаючи картину світу, карнавали та міські театральні дійства утворювали атмосферу свободи людини від канонів і догм. Вони були специфічним зв'язком із діонісійськими дійствами Античності та з майбутнім торжеством вільного, розкріпаченого світорозуміння доби Відродження.

Здобутком часу стало *мистецтво мандрівних музик*. Творчість труверів і трубадурів у Франції, гістріонів в Італії, менестрелів в Англії, у Німеччині мінезингерів і в подальшому мейстерзингерів поєднувала поезію і музику, театр і цирк. Однак головна її риса — орієнтація на втілення особистісних переживань, домінування чуттєвого начала, значущість світського світобачення. У такий спосіб складалося ліричне начало, відсутнє в сакральному «офіційному» мистецтві та героїчному епосі. Це демократичне мистецтво зверталось до нових жанрів (канцона, пасторела, терсена, серена), до народної мови на протигагу «офіційній» літературі латиною. Багато в чому це було передбаченням тенденцій, які визначають сенс і спрямування художніх процесів доби Відродження.

Сакральне музичне мистецтво тяжіло до всеохоплюючої канонізації, міцний ґрунт якої створювався завдяки реформі нотопису Гвідо Аретинського. Нові можливості фіксування музичного твору обумовили розвиток багатоголосся в монастирських школах Франції (особливо в школі Нотр Дам) та Іспанії.

Готичне мистецтво, позначене особливою пишністю, декоративністю, урочистістю, на відміну від романського перш за все було пов'язане з розвитком міської культури. Складання міської інфраструктури та посилення світських тенденцій стали причиною *пильної уваги до нових типів будівель суспільного призначення* — біржі, суду, лікарні, ратуші, митниці. Поступова втрата першорядної значущості собору відбилася у «перегляді» його функцій. Готичний собор, окрім сакральних, виконував і світські функції: символізував велич і багатство міста, був місцем проведення університетських лекцій, наукових диспутів, демонстрації містерій, засідань органів державного управління, укладання торговельних угод тощо. Готика відрізнялась і *великою кількістю нових конструктивних прийомів архітектури, зокрема новою каркасною системою*. Її конструктивними складовими стали стрільчаста арка (запозичена з ісламського Сходу внаслідок хрестових походів) й склепіння, яке спирається на стовпи. Стіни при цьому не виконують опорної функції, отже, споруда «полегшується», набагато збільшується у висоту — у готичному храмі на відміну від романського наочно домінує вертикаль. Нова конструкція також давала можливості прорізати стіну великою кількістю вертикально витягнутих вікон, загалом нібито розчинити стіну в зовнішньому просторі за допомогою багатих, рясних рельєфів.

Велика кількість вікон як символ відкритості, єдності світу сакрального й світського вирішила проблему освітлення та водночас утворила проблему внутрішнього декорування. «Переривчастість» стін перешкоджала створенню масштабних цілісних фрескових розписів. Їх замінили вітражі, які разом із тим утворювали специфічну багатокольорову, містично-ірреальну світлову атмосферу. Зразками готики є собори Паризької Богоматері, Реймський, Кельнський, Ам'єнський, Шартрський, Стразбурзький. Скульптура, традиційно спираючись на символізм образів спокути, страждання, каяття, виконувала в готичному соборі не тільки функцію декорування. Вона набула також допоміжної конструктивної ролі, яка відводиться статуям-колонам, нерідко сповненим образної індивідуалізації, драматизму, емоційно наповненого руху.

Готика наочно тяжіла до видовищності на основі синтезу різних видів мистецтва, що активізувало розвиток театру. Провідними театральними жанрами стали міраклє (віршована драма про чудеса, створені святими або Дівою Марією), містерія (релігійна драма на сюжети з Біблії), світські, комічні фарси та мораліте. Не втратила своєї

значущості літургійна драма (сформована в дороманському періоді), яка інколи виконувалася поза церквою. Театральним жанрам того часу була притаманна алегоричність і водночас дидактичність.

Новим явищем у літературі стала *поезія вагантів* — мандрівних студентів, покликана до життя формуванням нової, переважно світської, університетської освіти. Вокально-поетична творчість вагантів була сповнена оптимістичних образів, різкої критики й пародіювання церкви, піднесення вільного, чуттєвого життя, що передбачало естетичні ідеали Ренесансу.

Сакральний модус розвитку музичного мистецтва був спрямований на розвиток багатоголосся в таких жанрах, як кондукт, мотет, рондель. У цей же час складається й канонізується атрибутивний для католицької церкви жанр меси. Ознакою доби стає те, що композитори вже працюють одночасно як у сакральній, так і світській сфері. Такою різноспрямованою за естетичними й ідеологічними принципами була творчість представників французької музики періоду «Ars nova» — Філіпа де Вітрі, Гійома де Машо та ін.

§ 4. Мистецтво Відродження

Радикальні зміни в суспільному житті, розвиток науки, домінування міської культури в добу Ренесансу зумовили формування нового світогляду. *Його визначальною опорою стало певне повернення до античного антропоцентризму, складання нового образу людини доби — особистості титанічної, унікальної, спрямованої на максимальну самореалізацію, неповторність у всіх проявах творчого духу. Секулярні процеси, що визначали специфіку творчого «обличчя» доби, вели до панування світської тематики та до світської забарвленості тематики релігійної.*

Гуманістична думка доби визнала людину особистістю та найвищою соціальною цінністю. Це відбилося в *новому розумінні сутності й призначення мистецтва та новому образі митця, вільного від усталених догм і канонів, вільного у розпорядженні плодами творчості*. Загалом мистецтво в цю добу осягається як повноправна, самостійна сфера діяльності людини. Це підтверджується й формуванням теоретичних засад образотворчого мистецтва, подальшим розвитком теоретичних настанов архітектури. На зміну церкві приходить світський замовник, і мистецтво «переглядає» принципи ставлення до

світу. Опора на античний принцип мімесису після багатовікової перерви повернула в мистецтво образи дійсності та природи як осередків краси. Такі зміни потребували відпрацювання адекватних творчих прийомів і засобів, зокрема прямої перспективи, яка дозволила відбити світ у його дійсному, об'ємному баченні людиною. У зв'язку з цим змінюються творчі пріоритети доби: Середньовіччя тяжіло до домінування вербального, Відродження ж — до першості візуального начала. Це обумовило пильну зацікавленість у розвитку образотворчого мистецтва, набуття самостійності станковим живописом, формування нового жанрового кола. У ньому на перший план вийшли жанри портрета, автопортрета, стверджувалися жанр пейзажу, побутовий жанр (при збереженні значущості релігійної тематики). Звернення до античної культури разом з тим обумовило своєрідний парадокс доби — поряд із сакральною образністю та тематикою утверджується міфологічна.

Мистецтво Відродження відповідно до ідей гуманізму звернене до людини як особистості, а не представника відповідного соціального прошарку. Певний демократизм художнього бачення світу утверджується з розвитком книгодрукування. Воно надало літературі нових обріїв розвитку та водночас зумовило становлення нового виду мистецтва — графіки. Книгодрукування також детермінувало прискорення процесу культурної, зокрема художньої, комунікації.

Мистецтво *Проторенесансу* (XIII–XIV ст.) — час визрівання нових художніх основ бачення світу. У живописі це відбилосся у творчості Чимабуе, П. Кавалліні, братів Лоренцетті. Джотто ді Бондоне відродив принцип наслідування природи. Він звертався до творіння з природи та світлового моделювання, завдяки чому живопис набув об'ємності. У літературі світська орієнтованість визначала характер творчості Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарки, Джованні Боккаччо, які утвердили значущість ліричного, особистісного світобачення та розширили жанрове коло. Дж. Боккаччо став засновником жанрів ренесансної пасторалі, психологічного роману-сповіді, ідилічної поеми, Петрарка — жанру коментаря до літературних творів (зокрема, античних). Окрім цього, ці славетні творці, звертаючись до народної італійської мови — вольгари, порушили багатовікову традицію латиномовної творчості. У такий спосіб вони сприяли формуванню власне національного за своїми настановами мистецтва (на відміну від середньовічного «інтернаціоналізму» з його опорою на латину).

Мистецтво Проторенесансу ще зберігало спадкоємний зв'язок із Середньовіччям. Мистецтво Ранняго Відродження (XV ст.) від нього

відмовляється, остаточно утверджуючи культ краси земної людини та значимість митця. Це відбивається в *явищі меценатства*, у заснуванні Л. Медічі першого художнього музею. Піднесення митця, який відкриває світові красу, водночас оберталось високими вимогами до нього як професіонала. Це певним чином спонукало відпрацювання теоретичних настанов мистецької творчості, усвідомлення значущості професійної освіти. Так, Л. Б. Альберті в трактатах «Про живопис», «Про зодчество», «Про ліплення» виклав математичні засади пропорційності та перспективи.

Одна з характерних рис часу — формування місцевих художніх шкіл: тосканської, венеціанської, ломбардської — в архітектурі, венеціанської, умбрійської, флорентійської — у живописі.

Архітектура — у творчості Ф. Брунеллескі та Л. Б. Альберті — відзначалася пропорційністю, домірністю, опорою на античну ордерну систему та такі форми, як портик, аркада, колона. Надання *скульптурі* самостійності, незалежності від архітектури відрізняє творчість Донателло.

Живопис цього періоду — панорама винятково індивідуальних творчих стилів. Попри розбіжності творчість Мазаччо, П. делла Франческо, Фра Анджелико, П. Учелло, А. Мантеньї, Ф. Ліппі, С. Боттічеллі була спрямована на відтворення провідного образу — тілесної (з анатомічно вірними пропорціями) та духовної краси людини в емоційно наповненому русі. Найповніше це відобразилося в жанрі портрета у творчості митців венеціанської школи — А. де Мессіні та Дж. Белліні. «Реабілітація» природи, увага митців до навколишнього середовища відбилася у творчості В. Карпаччо — у багатофігурних композиціях на тлі архітектурних пейзажів.

Особливості літератури обумовлювалися специфічною двомовністю (поряд із латиною утверджувалася італійська мова), поєднанням міфологічних мотивів із мотивами народної лірики. Також літературі було притаманне жанрове розмаїття — діалог, байка, алегорія, новела, епістола, елегія, еклога, поема, дидактична поема, сатиричний діалог у прозі. На початку XV ст. постає новий жанр комедії та відроджений жанр римської комедії. Найвидатніші творці — А. Поліціано, Л. Пульчі, Дж. Понтано, Л. Медічі — остаточно утвердили світське начало в літературі, домінування в ній ідеалу людини та її гармонійного буття.

Високе Відродження (90-ті рр. XV ст. — 30-ті рр. XVI ст.) піднесло гуманістичний ідеал людини з безмежними можливостями, визначило *образ титанічної особистості* як своєрідну норму. Соціум того часу

підтримував творчі прагнення митців завдяки меценатству та традиції державного замовлення (у республіках Флоренції та Венеції). Однак вже на цій висоті гуманістичних настанов звучать кризові ноти — пошук ідеалу наштовхувався на поступове усвідомлення неможливості його досягти. Саме тому цей період поряд із декларацією краси, величі, гармонійності людини містить у собі драматичну напруженість, дисгармонійність і зародки майбутнього розчарування.

Найвизначніша фігура на творчому обрії доби, Леонардо да Вінчі, фактично випередив час винаходами та творчими передбаченнями. Усвідомлення художнього образу як наповненого рухом одночасно із заснуванням прийому «сфумато» (розмивання контурів зображення) створило новий ракурс мистецького осягнення світу як мінливого. Творіння Леонардо да Вінчі («Благовіщення», «Поклоніння волхвів», «Темна вечір», «Мадонна в скелях», «Джоконда»), як і творчість Рафаеля Санті («Мадонна Конестабіле», «Сикстинська мадонна», «Мадонна в зелені», фрески-алегорії у Ватикані), повною мірою відтворили світську спрямованість мистецтва доби. Світські та релігійні образи в їх полотнах сповнені психологічної глибини, реалістичності та водночас одухотвореної життєвості.

Уславлений живописець, поет, скульптор, архітектор Мікеланджело Буонарроті надав образу людини титанічності, драматизму, напруженості (скульптури «День», «Вечір», «Ніч», «Мойсей», фреска плафона Сикстинської капели). Посилені ноти песимізму, певна втрата рівноваги характеризує творчий світ митців венеціанської школи — Джорджоне («Юдиф», «Спляча Венера»), Тінторетто («Спасіння Арсіної», «Чудо св. Марка»). Тяжіння в полотнах Тінторетто до драматичних сюжетів, багатофігурних композицій, у яких кожен із персонажів має свою логіку руху, стало певним передбаченням естетичних настанов доби бароко. Такі ж риси відзначають творчість Тіціана Вечелліо. Урізноманітненням жанру портрета (парадний та камерний варіанти жанру), самодостатністю пейзажу, винятковим багатством колориту та тематики, зверненої до античних міфологічних, релігійних, світських — ліричних, драматичних, алегоричних — сюжетів, він закріпив самостійність станкового живопису.

Ідеали гармонійності, домірності зберігають визначальну значущість в *архітектурі*. Творчість Д. Браманте, Мікеланджело, Рафаеля закарбувала риси загального національного архітектурного стилю: опору на ордерну систему, пропорційність і узгодженість, потяг до синтезу мистецтв та ансамблевості.

Інтенсивний розвиток італійської літературної мови, жанрова різнобарвність, певний демократизм (завдяки книгодрукуванню) характеризують розвиток *літератури*. Одним із поширених жанрів стала комедія — у творчості Л. Аріосто, Н. Макіавеллі, П. Аретіно, Рудзанте. Епічний ракурс бачення світу створює Л. Аріосто в поемі «Несамовитий Орlando». Ліричну лінію розвиває П. Бембо, звертаючись до жанрів діалогу, ліричного вірша, листа. Розуміння суперечностей доби формує досить своєрідний напрям у літературі — комічний жанр (у творчості Т. Фоленго, Рудзанте), який набуває рис пародійності, гротесковості, наповнюється інколи брутальними образами, що «перевертають» ідеали гуманізму.

Перегляд ціннісних орієнтацій гуманізму в *Пізнньому Відродженні* (30-ті рр. XVI ст. — кінець XVI ст.) відбився в літературі зверненням до драматичних, психологічно складних образів у творчості М. Банделло, Чінтіо, В. Колонни, Т. Тассо. Жанровими новаціями часу стали пасторальна драма та автобіографія.

Бурхливого розвитку набуло *театральне мистецтво*. Орієнтуючись на античні зразки, драматурги звернулися до трагедії та комедії (у творчості Л. Аріосто, П. Аретіно, Дж. М. Чеккі, Д. Д. Порто), жанру пасторалі (у творчості Т. Тассо і Дж. Гваріні). Продовженням комедійної лінії Високого Відродження став жанр комедії дель арте. Притаманні їй грубуватий гумор, опора на народну мову, гротескове, сатиричне змалювання аристократії, функціонування типових персонажів-масок формували демократичну, масову площину театру.

Радикальні зміни відбуваються в *музиці*. Вираженням антропоцентричного світогляду наприкінці доби став новий стиль музичного мислення — гомофонно-гармонічний. Домінування в ньому головної мелодичної лінії (на відміну від рівноправності голосів у середньовічній поліфонії) привело до перегляду настанов музичного мистецтва. На перший план вийшов співак-соліст (на відміну від хориста), формувалися нові жанри концерту, сонати і особливо опери. Її творці, представники флорентійської камерати Дж. Барді, Я. Корсі, Дж. Каччіні, В. Галілей, намагалися відродити дух античного театру із синтезом музики, слова та жести, опорою на міфологічну тематику та ліричну образність. У той же час зберігають актуальність середньовічні жанри музики, зокрема меса, до якої звертаються Дж. П. Палестрина, А. та Дж. Габріеллі. Багатство тематики (з домінуванням світської) та звернення до сучасної поезії було притаманно жанру мадригалу (у творчості А. Вілларта, Л. Маренціо, К. Джезуальдо).

Нове бачення світу складається в *образотворчому мистецтві*. Маньєризм позначився в особливій наповненості бурхливим, експресивним рухом, контрастності, тяжінні до багатofігурності, масштабності. Ці тенденції відбилися у творчості Я. Тінторетто, Ф. Парміджанино, П. Веронезе, у скульптурах Б. Челліні та Л. Берніні, естетичні принципи яких вже формували ґрунт світогляду бароко.

Італійське Відродження, безпосередньо спираючись на античне надбання, формувало образ гармонійної людини, ідеалізувало її, утверджувало культ духовної та тілесної краси. **Північне Відродження** (XV–XVI ст., у країнах на північ від Італії) було генетично пов'язане з готикою. *За умов переосмислення сутності та ролі церкви й релігії в цілому воно закарбовувало передусім духовну красу, тонкий психологізм образів. Прагнення утвердити національне начало надало особливої багатобарвності, різноспрямованості художнім пошукам національних шкіл, відзначених і різними темпами становлення та утвердження естетичних принципів у різних видах мистецтва.*

Проблемна ситуація, обумовлена активним формуванням національної мови, складається в *літературі*. У Німеччині цей процес був пов'язаний із Реформацією і тому часто набував сатиричного бачення ролі та місця церкви (у творчості Е. Роттердамського, Т. Мургера, Г. Бебеля, С. Бранта). Дидактичний напрям літератури утвердився в таких жанрах, як шванк і шкільна латинська драма. У Франції нові гуманістичні ідеали були підготовлені творчістю Ф. Війона, зосередженою на тематиці конфлікту особистості та соціуму. Високий статус національної літературної мови утвердився завдяки творчому об'єднанню «Плеяда» (Ж. Дю Белле, П. Ронсар та ін). Тенденції сміхової культури Середньовіччя та водночас піднесення образу незалежної людини наповнили гротескний роман у творчості Ф. Рабле.

Література та театр Нідерландів багато в чому набули нових об'єктів розвитку завдяки творчості рідерейкерів, які на аматорських заходах організовували творчі зустрічі літераторів, постановки філософсько-повчальних «дійств» К. ван Рейсселя, А. Бенса, М. Кастелейна. Ренесансні тенденції в літературі Англії вперше відбилися в реалістичній творчості Дж. Чосера, пронизаній світською тематикою, пізньоантичними та східними мотивами. Поряд з цим небувалого розвитку набуває лірична поезія. Її провідним жанром став сонет у творчості Б. Джонсона, М. Дрейтона, Е. Спенсера, В. Шекспіра.

Різноспрямованість естетичних пошуків того часу повністю відбила іспанська література. Творчість М. де Сервантеса Сааведри від-

дзеркалила усвідомлення прийдешньої кризи ідей гуманізму та образу гармонійної людини. Гротескна пародія на лицарський роман і водночас сатиричне бачення сучасності, «Дон Кіхот» став сумним підсумком втрати віри в безмежність людських можливостей.

Живопис Північного Відродження — масштабна палітра творчих стилів та естетичних засад. Становлення нідерландського живопису пов'язане з іменами Яна та Губерта ван Ейків. Вони вдосконалили використання олійних фарб, що надало полотнам блиску та життєвості. В їх творчості переконливо заявили про себе готичні традиції — у зверненні до середньовічного жанру поліптиха. Традиційно сакральний жанр в їх творчому доробку став виразником пантеїстичних тенденцій Північного Відродження, відбиваючи єдність людини й природи, красу і велич навколишнього світу. Інтенсивний культурний діалог, що складається у цей час в Європі, обумовив і потяг до опанування італійського досвіду. Полотна Г. ван дер Вейдена, Г. ван дер Гуса, Г. Мемлінга переконливо довели плідність поєднання різних національних традицій. Особлива увага до людини, такої як вона є, увага до реального, земного життя з усіма його суперечностями й конфліктами відбилася у пейзажі та побутовому жанрі у творчості П. Брейгеля Старшого. Інше бачення світу, як гротескного, сповненого примхливих, інколи жакливих образів, та образу людини, як «малої», незначущої, відтворилося у своєрідному художньому парадоксі доби — у творчості І. Босха (ван Акена).

Життєвим втіленням ідеалу титанічної особистості був фундатор німецького образотворчого мистецтва Альбрехт Дюрер. У своїх творах геніальний митець на практиці втілював власні теоретичні розробки щодо перспективи й пропорційності. Поєднуючи доробок гуманістичної думки Італії та Німеччини, А. Дюрер відбив їх різноспрямованість увагою до жанру автопортрета, експресивних, динамічних образів, раціональних і водночас містичних трактувань релігійної тематики. Точний розрахунок, композиційна єдність, довершена майстерність малюнка стали основою графіки, самостійність якої утвердив А. Дюрер (у зв'язку із винайденням книгодрукування та необхідністю ілюстрування великих тиражів). Антропоцентричні ідеали Ренесансу втілювалися і в портретному живописі Ганса Гольбейна Молодшого. У той же час живопис Німеччини зберігає і спадкоємний зв'язок із готикою, що демонструє творчість Лукаса Кранаха Старшого.

Емоційністю, контрастністю та психологічною достовірністю вирізнялася творчість іспанського художника Ель Греко (Доменіко Тео-

токопулі), своєю антиномічністю прогножуючи світоглядні, естетичні шукання Нового часу.

Піднесення *музики* та визнання її значущості на рівні держави у Франції привело до заснування у 1570 р. Академії поезії та музики (за ініціативи поета Л. Баїфа та композитора Т. де Курвіля). Жанрове та тематичне розмаїття відрізняло музичне мистецтво Англії XVI ст. Поряд з канонізованими релігійними співами латиною, месою (у творчості Дж. Данстейбла) постали нові жанри — псалми англійською мовою, мадригали (у творчості У. Бьорда, Т. Морлі, Д. Уїлбі). Музика також була обов'язковою складовою театральних вистав, особливо англійського жанру маски. В інструментальній музиці не тільки виникли нові жанри, зокрема національні танці, поступово відбувся перехід від середньовічного поліфонічного до нового гомофонно-гармонічного мислення. Інтернаціональним явищем стала музика для лютні та віуели. Удосконалення конструкції органа в добу Відродження обумовило бурхливий розвиток органної музики в Німеччині, в Іспанії, в Італії. Вершиною нідерландської музики стала творчість Орlando Лассо, який синтезував традиції минулого (у традиційних середньовічних жанрах меси, мотету) та сучасності (у жанрах мадригалу, канцони, морески, значущості ліричної тематики тощо).

Театральне мистецтво Північного Відродження найяскравіше представлене в іспанській та англійській художніх культурах. В Іспанії театр існував у різноманітних формах: склався жанр релігійної драми, набула усталеності традиція релігійних процесій, театралізованих придворних свят і урочистостей. Основними жанрами іспанського театру були драма на античні та вітчизняні історичні сюжети та комедія в опорі на гротескові, фарсові образи. «Золотий час» в іспанській драматургії пов'язують з іменем Лопе де Вега. Він заклав фундамент театральної реформи, намагаючись відмовитися від принципу єдності місця, часу та дії, насичуючи твори напруженістю, трагізмом і вперше надаючи селянину статусу головного героя.

Вершини сягнуло англійське театральне мистецтво у творчості В. Шекспіра. Неоднозначність образів, їх психологічний реалізм, поєднання трагічного й комічного начал, звернення до кардинальних проблем буття людства в його творах утворили міцний спадкоємний зв'язок між Північним Відродженням і наступною добою бароко.

§ 5. Мистецтво Нового часу

а) Мистецтво бароко

Бароко (італ. — химерний, вигадливий) — художній напрям XVII ст. — першої половини XVIII ст. Цим терміном Т. Готье у XIX ст. ретроспективно визначив сутність мистецтва, яке відбило якісно нову парадигму осягнення світу. Криза ідеалів гуманізму, розширення раціонального наукового знання сформували уявлення про світ як мінливий, несталий, конфліктний і суперечливий. Новим змістом наповнюється й образ людини. Це особистість, яка втратила гармонію зі світом і сталі ідеали. Велична розумом, вона здатна досягнути найзагальніші закони буття Всесвіту, але перед його силами виявляється слабкою, нездатною щось змінити у своєму бутті та в бутті соціуму. Тому *поряд із контрастністю, антиномічністю однією з показових рис бароко є формування особливої, песимістичної за своїм характером, емоційної атмосфери. Фактично вперше в мистецтві постає людина, сповнена розчарування у світі та сенсі свого існування.* Це детермінує водночас й притаманний бароковому мистецтву потяг до створення дистанції між соціумом і світом. Утративши гармонійність, людина намагається знайти своє місце у світі за допомогою звернення до ірраціонального, містичного. Це вагання між почуттями й розумом, раціональним та містичним, реальним та фантазмагоричним, песимізмом та оптимізмом, гедонізмом та аскетизмом, у свою чергу, обумовлює й потяг до афектації, надмірної емоційності.

Видовищність, розкіш, надмірність, патетичність, експресивність бароко складалися і під впливом інших чинників: ідеології аристократії та реалізації інтересів католицької церкви, яка в такий спосіб привертала до себе паству за умов втрати глобальної значущості церкви як осередку світоглядних настанов.

Пріоритетними *формами архітектури* стали культові споруди, загальноміський ансамбль, майдан, паркові та палацові ансамблі. Саме в цих формах відбилися такі риси, як *монументальність, криволінійність, відмова від симетрії. Пишна декоративність, прикрашення скульптурами-алегоріями були обумовлені спрямованістю барокової архітектури до злиття з образотворчим мистецтвом.* Це надавало спорудам динамізму, мальовничості. Ілюзію розчинення їх у навколишньому середовищі створювала вишуканість, примхливість ліній. Найяскравішим майстром барокової архітектури був Дж. Л. Берніні, автор колонади Собору Святого Петра, фонтана Тритона в Римі. Баро-

кові форми архітектури також відбилися у творчості італійців Ф. Борроміні, Г. Гваріні, П. да Кортонна, іспанця Х. Чуррігери. У Німеччині барокові спрямування відтворив М. Д. Пеппельман у Дрезденському Цвінгері. Російський варіант бароко було створено Б. Ф. Растреллі — автором Зимового, Царськосельського та Петергофського палаців, однієї з перлин українського бароко — Андріївської церкви. У вітчизняній культурі бароковий стиль визначав специфіку творчості С. Д. Ковніра, І. Г. Григоровича-Барського, Г. І. Шеделя, А. Квасова. Специфіка українського козацького бароко полягала у тяжінні до синтезу власне барокових і давніх національних форм дерев'яного сакрального будівництва і найбільш яскраво виражена в архітектурі Покровської та Воскресенської церков у Сумах, Преображенського собору в Ізюмі, Троїцького собору в Новомосковську, Покровського собору в Харкові, Георгіївського собору Києво-Видубецького монастиря тощо.

Характерні ознаки скульптури бароко — складність і примхливість руху, багатофігурність композицій, прагнення втілити складні психологічні стани — позначилися у творчості Л. Берніні. В українському мистецтві барокові риси виявилися в багатому скульптурному декорі споруд та різьблених іконостасів.

Живопис бароко часто містив ознаки реалістичного світобачення. Таке поєднання притаманне творчості італійців П. де Кортонна, М. Караваджо, фламандців Я. Йорданса і А. ван Дейка, іспанських митців Х. Рібери, Ф. Сурбарана. Глибокий психологізм і життєва достовірність образів відбивалися в багатофігурних, колористично довершених композиціях Д. Веласкеса. Певна реформаторська спрямованість притаманна полотнам П. П. Рубенса. Ним було створено особливий тип історичної картини з поєднанням реальних та алегоричних персонажів, що відбивало антиномічну сутність барокового світогляду. Драматизм, сакральна тематика та водночас життєвість образу простої людини, утвердження жанру психологічного портрета утворюють синтез барокового та реалістичного світобачення у творчості Рембрандта ван Рейна.

В українському образотворчому мистецтві доба бароко пов'язана з активним розвитком книжкової графіки, станкового живопису, зокрема портретного, історичного та побутового жанрів у творчості Л. Тарасевича, Й. Кондзелевича, А. П. Лосенка, І. Саблукова та ін. Суперечливість осягнення світу, поєднання земного і небесного втілює іконопис доби, однією з ознак якого є наявність одночасно сакральних та світських персонажів.

Література бароко сповнена метафорами, символами, алегоріями, асоціаціями, грою слів, що утворювало містично-потаємний шар змісту. Провідними стали «малі» жанри — епіграма, гербовий вірш, панегірик, набула розвитку емблематична поезія, що наочно втілювала синтез мистецтв. Поряд із жанровим різноманіттям, одна з ознак літератури бароко — формування національних шкіл: італійського маринізму (Д. Маріно), французької преціозної поезії (М. Скюдери, Ф. Кіно), декларативно-елітарного іспанського гонгоризму (Л. Гонгора-і-Арготе), англійської школи (Дж. Донн, Дж. Мільтон). В українському бароко домінувала напрочуд багатожанрова поезія (Д. С. Туптало, І. Величковський, С. Полоцький та ін.), історіографічна проза та особливо полемічна література, в якій протиставлялися православні та католицькі настанови (Л. Баранович, І. Гізель, І. Галятовський, Ф. Прокопович).

Видовищність, потяг до синтезу мистецтв, атмосфера гри обумовили бурхливий розвиток драматичного та музичного театру. «Класичні» зразки драматургії бароко створили А. Гріфіус, П. Кальдерон, Т. де Моліна, твори яких сповнені драматизму, неоднозначності образів, поєднання філософської проблематики та інколи «простонародної» сатири. Український театр бароко розвивався у декількох видах: кріпацькому та професійному (де панувала народна та міфологічна тематика, трагедії, комедії, водевілі), шкільному (з опорою на жанр шкільної драми), народному (балаган, райок і вертеп).

Однією з художніх домінант часу став оперний театр. Орієнтуючись на міфологічну та ліричну тематику, проголошуючи культ особистості та відбиваючи спрямування до синтезу мистецтв, жанр опери дістав блискучого розвитку у творах К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, українських митців М. С. Березовського та Д. С. Бортнянського. Вершини досягла поліфонічна музика у творчості І. С. Баха й Г. Ф. Генделя в жанрах меси, пасіону, ораторії, кантати.

Своєрідним продовженням бароко стало **рококо** (фр. «рокайль» — мушля). *Відмовою від філософської проблематики, культом почуттів і розваг, примхливостю, асиметричністю воно склало опозицію раціоналізму і домірності класицизму.* Тематичне та образне коло образотворчого мистецтва рококо (галантні свята, карнавал, катання на гойдалці) закарбувало куртуазну аристократичну атмосферу королівського двору Франції першої половини XVIII ст. Граціозність, витонченість, кокетливість, грайливість і манірність, чарівність стали основними характеристиками образу людини, що відбилося у творах французьких композиторів Л. Куперена й Ф. Куперена, опосередковано — у творах

літераторів Вольтера та Д. Дідро. У живописі ці риси було втілено в асиметричних композиціях, ретельно виписаних найдрібніших деталях, пастельно-перламутровому колориті з униканням яскравих, контрастних кольорів у творчості живописців Ж.-А. Ватто, Ф. Буше, Ж. О. Фрагонара. Блискучого розвитку набуває рококо в декоративно-прикладному мистецтві, де виявляється у надбагатому прикрашенні, вигадливості, живописності, в оформленні інтер'єрів, для яких показовим стало створення ілюзорного простору за допомогою дзеркал.

б) Мистецтво класицизму

Настанови класицистичного мислення були закладені в XVI ст. Академією братів Караччі з притаманним їй академізмом, спрямованим на вивчення античних зразків і відродження античного принципу мімезису. *Зразком для класицизму XVII ст. (лат. classicus — зразковий) стали принципи античного художнього світобачення — домінування порядку, гармонійності, розумового начала й бачення людини як громадянина, що було адекватно ідеології французької абсолютної монархії. Саме тому концептуальним центром класицизму став образ розумної, високоморальної, освіченої людини. Тематичним стрижнем на пряму стали взаємини людини і соціуму, в яких громадянин віддає перевагу розуму перед почуттями, емоціями та соціальному обов'язку перед особистими бажаннями.*

Домінування ідеологічного начала й осягнення мистецтва як потужної виховної сили обумовило офіційне його визнання на рівні держави. У 1634 р. було створено Французьку академію, що об'єднала письменників і філософів, у 1648 р. — Королівську академію живопису й скульптури.

Значущості теоретичного фундаменту для класицистів набула «Поетика» Арістотеля, власну ж теоретичну базу на пряму сформували Н. Пуссен і Н. Буало. Раціоналізм, потяг до типізації образів та водночас суворя жанрова регламентованість визначали художнє «обличчя» на пряму. *Доробком класицизму стало обґрунтування поняття жанру як єдності змісту та форми і створення жанрової ієрархії. «Високі» жанри — трагедія, ода, поема, історична картина на героїчну, античну, міфологічну або релігійну тематику — були розраховані на елітарну публіку й фактично заперечували можливість відтворення сучасності. Щаблем нижче в цій ієрархії розташовувалися жанри портрета, пейзажу. «Низькі» жанри зверталися до нижчих прошарків соціуму, образи яких (часто в комічному забарвленні) втілювалися в комедії, сатири, байці.*

У цій системі жанрів були відсутні побутовий жанр і натюрморт. Регламентованість цієї жанрової системи виражалася також у декларації виняткової значущості правила трьох єдностей — місця, часу та дії.

Симетрія, гармонія, домірність, пропорційність — характерні ознаки архітектури класицизму, спрямованої перш за все на впорядкування, «олюднення» природи. Це відбилося у домінуванні такої форми, як палацовий комплекс з парком. Одними з найкращих зразків класичного прагнення раціонально перетворити природне середовище, надати йому впорядкованості є палацовий комплекс Во де Віконт (Л. Лево, А. Ленотр), Версальський палац (Л. Лево, А. Мансар, А. Ленотр). Звертаючись до ідеалів Античності, класицизм поновлює таку архітектурну форму, як триумфальна арка.

У живописі класицизм позначився урівноваженістю композицій і колориту, зосередженістю на темах античної міфології та своєрідним трактуванням релігійних образів як античних. Зразкові герої — громадяни, що офірують собою заради суспільства, — стали головними персонажами фундатора класицистського живопису Н. Пуссена.

Провідні майстри французького театру XVII ст. П. Корнель, Ф. Расін орієнтувалися на зразки античної трагедії. Вони зверталися до тематики пожертви індивідуальним заради суспільного, конфлікту честі та обов'язку, в якому перемагає останній. Комічна, «низова» площа театру була реформована й піднесена до рівня високого мистецтва Ж. Б. Мольєром. Його комедії при збереженні правила трьох єдностей поєднували критику вищого стану, типізацію, узагальненість із безпосередньою життєвістю, яскравим індивідуалізмом образів простого народу. Своєрідною інтерпретацією настанов класицизму стала оперна творчість Ж. Б. Люллі. Заснований ним жанр французької ліричної трагедії поєднав античну міфологічну сюжетику, тематику кохання й казкові, чудесні елементи (втручання богів у перебіг подій, перетворення героїв), містив масштабні балетні номери, синтезуючи оперу та хореографію.

У XVIII ст. естетичні настанови класицизму було урізноманітнено становленням його академічного та просвітительського варіантів, які поєднують значущість розумового начала, певний інтернаціоналізм. Академізм визначав особливості переважно італійського живопису. Порушуючи класицистичну ієрархію жанрів, А. Локателлі, Дж. Панніні, Л. Калеваріс, Дж. А. Каналетто зверталися до максимально реалістичного й раціоналізованого (інколи навіть схематизованого) пейзажу. Просвітительський варіант на ґрунті французької культури утвер-

джував новий образ суспільства, в якому освіченість людей буде запорукою подолання соціальних конфліктів. Величний його представник Ф. Вольтер утверджував активну роль митця в соціумі, викривав вади суспільства. Ж. Ж. Руссо вважав причиною виникнення цих вад цивілізаційні настанови, нерівність суспільства, недоліки виховання, а шляхом їх подолання — повернення до природи.

В *архітектурі* XVIII ст. вимога впорядкованості поширюється і на локальний простір палацового комплексу, і на цілісне міське середовище. Наочний доказ цьому — перепланування Парижа, спеціально для чого у 1793 р. було засновано Комісію художників. Головним естетичним принципом архітектури стає центрація міста навколо головної площі (а не палацового, аристократичного ансамблю), що водночас відбиває певним чином демократичні спрямування доби й потреби третього стану.

Різні модули класицистських спрямувань демонструє *музичне мистецтво* XVIII ст. З одного боку, показовою для естетичних вимог доби стає реформа оперного театру К. В. Глюка. Логічна драматургія, визначальна значущість громадянської тематики, природність вокальних партій надали опері класичної врівноваженості. З другого боку, віденська класична симфонічна школа (В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. ван Бетховен) створює класичні за раціональністю структури та розвитку музичного матеріалу жанри — симфонію, сонату й кuartет.

Наприкінці XVIII ст. класицизм наповнюється новими, демократичними тенденціями, відповідними до потреб нового, масового споживача, представника третього стану. Звертаючись до революційної тематики, живописець Ж. Л. Давід інтерпретує сучасні образи й сюжети як античні, надаючи проблематиці доби позачасового значення. Іншим втіленням демократичних спрямувань стають масштабні, масові майданні дійства, які спираються на синтез мистецтв.

У російському мистецтві з другої третини XVIII ст. класицизм набуває теоретичного обґрунтування у працях О. П. Сумарокова та особливо М. В. Ломоносова, який фактично створив єдину російську літературну мову. Спираючись на традиційний розподіл жанрів у французькому мистецтві, Ломоносов виклав правила творів високого стилю (героїчні поеми, оди, прози), середнього (театральні твори, елегії) та низького (комедії, епіграми). Однак у літературній практиці ці класичні настанови поєднувалися з реалістичними тенденціями, рисами сентименталізму та певним передбаченням романтичних спрямувань, що відбилося у творчості І. О. Крилова, О. М. Радіщева, Г. Р. Державіна.

В архітектурі класичні тенденції виявилися у творчості О. Ф. Кокорінова, В. І. Баженова, М. Ф. Казакова, І. Є. Старова, Дж. Кваренгі, Ч. Камерона. Російський живопис класицизму звертався передусім до історичного жанру на національний і міфологічний сюжет. Майстрами історичної картини були А. П. Лосенко, І. А. Акімов, П. І. Соколов, Г. І. Угрюмов. У творчості М. Шибанова постав побутовий жанр, звернений до народного життя, становлення й розвиток пейзажу пов'язані з іменами Ф. Я. Алексєєва, С. Ф. Щедрина, М. М. Іванова. Поступову відмову від узагальнення та типізації продемонстрував також український живопис, виявившись у психологізації жанру портрета, урізноманітненні його варіантів — камерний, парадний, костюмований, міфологічний, ліричний тощо у творчості Д. Г. Левицького, В. Л. Боровиковського та ін.

■ § 6. Мистецтво реалізму

Уперше термін *реалізм* було використано французьким літературним критиком Ж. Шанфлері для характеристики художніх напрямів ХІХ ст. Вони протистояли романтизму та символізму *безпосередньою зверненістю до реалій життя, об'єктивністю його бачення, логічністю побудови та розвитку образів*. Як призма художнього бачення світу та принцип наслідування природи реалізм постає ще в Античності та в добу Відродження. У добу Просвітництва фундатори естетики реалізму — Д. Дідро та Г. Е. Лессінг обґрунтували *необхідність заміни за нових історично-культурних умов ідеалу краси ідеалом художньої правди, достовірності*. Ці мислителі наголошували на *необхідності активної соціальної ролі митця, акцентували високе виховне значення мистецтва, спрямованість художньої творчості на аналіз соціальної дійсності, зверненість до повсякденності та до долі простої людини*.

Переорієнтація естетичних ідеалів актуалізувала жанри роману, повісті. У філософському варіанті роман постає у творчості Д. Дідро, в авантюрно-пригодницькому — у творчості Д. Дефо, певним чином — у творах Д. Свіфта, Г. Філдінга. Реалістичні спрямування в театральному мистецтві у творчості П. Бомарше, Б. Шерідана, К. Гольдоні часто поєднувалися з критичним осягненням сучасного суспільства.

Центром реалістичного живопису ХVІІІ ст. стають портрет, побутовий жанр, натюрморт і пейзаж у творчості Ж. Шардена, Ж. Е. Пер-

ронно, Ж. Е. Ліотара, У. Хогарта, П. Рейнольдса, частково — Т. Гейнборо.

Утвердження реалізму — у критичному та натуралістичному варіантах — як основоположної призми художнього бачення світу припадає на середину XIX ст. у зв'язку з епохальною значущістю філософії позитивізму О. Конта. Мистецтво, спрямоване передусім на розкриття сутності глобальних соціальних проблем, осягається і як дієвий спосіб їх подолання й викорінення. Людина в контексті реалізму постає як індивідуальність, нерозривно пов'язана із суспільством, тому узагальненість, типовість характеристик на основі критичного бачення дійсності поєднується з глибоким психологізмом та індивідуалізмом. Дійсне життя людини як змістовна вісь реалізму обумовила певний перегляд жанрових, тематичних, образних настанов минулого. Мистецтво фактично вперше звертається до образу сучасника, пересічної людини, намагаючись якомога повніше відтворити її нелегкий життєвий шлях. Це актуалізує звернення до масштабних жанрів епопеї, роману у творах О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, Ч. Діккенса, У. Теккерея, Гі де Мопассана. Критичний пафос реалізму яскраво відбив розквіт сатиричного жанру — у творчості П. Беранже, А. Франса. У російській літературі тенденції реалізму й романтизму злилися в унікальну стилістичну єдність, починаючи з творчості О. С. Пушкіна. Він реформував відповідно до сучасних потреб всі жанри, відтворив психологічну атмосферу доби та сутність її духовних шукань. Реалістичні тенденції також визначають громадянський пафос творчості М. Ю. Лермонтова, унікальний художній світ М. В. Гоголя, особливості творчого світобачення Марка Вовчка, І. Я. Франка, Панаса Мирного, Ю. А. Федьковича, І. С. Нечуй-Левицького, М. М. Коцюбинського, В. С. Стефаника та багатьох інших.

Музичне мистецтво відбило реалістичні спрямування переважно в опері, уже позбавленій опори на традиційну міфологічну тематику. Творчість Ж. Бізе вперше показала неоднозначність, реальність і сучасність образів головних героїв. Теми соціальної нерівності, етична проблематика, глибинний психологізм і природність образів були притаманні операм Дж. Верді. До натуралістичного осягнення дійсності тяжіла італійська школа верізму. Її представники — Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї — довели можливість і природність звернення опери до образу представника нижчих верств соціуму. У російській музиці творчість фундатора російської про-

фесійної музичної школи М. І. Глінки, представників «Могутньої купки» О. П. Бородіна, М. А. Балакірева, М. П. Мусоргського, М. А. Римського-Корсакова, Ц. А. Кюї, а також О. С. Даргомижського, П. І. Чайковського в усьому жанровому розмаїтті в опорі на соціально та історично значущу тематику втілювала психологічно достовірні образи сучасної людини, зокрема представника народної маси. Реалістичні настанови в українській музиці відбили оперні твори С. С. Гулака-Артемовського, М. В. Лисенка, М. М. Вербицького, П. П. Сокальського, М. Т. Аркаса тощо.

У сферу образотворчого мистецтва термін «реалізм» був уведений Г. Курбе, полотна якого, як і творчість Дж. Констебля, об'єктивністю бачення дійсності, утвердженням живопису як художнього світу, адекватного реальності, піднесли реалістичні спрямування. Товариство пересувних виставок є найяскравішим втіленням реалістичних настанов у російському живописі XIX ст. Його представники — І. М. Крамської, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, М. М. Ге, І. Ю. Рєпін, В. І. Суріков, І. І. Левітан, а також А. І. Куїнджі, К. А. Савицький, В. В. Верещагін та інші намагалися створити реальність засобами виразності живопису. Вони зверталися до образів народу, громадянських мотивів, історичних сюжетів і т. д. Реалістичне висвітлення дійсності в українському живописі характеризує творчість М. К. Пимоненка, І. Соколова та ін.

Натуралізм, який постає в літературі кінця XIX ст., доводить реалістичне бачення світу й образу людини до абсолюту. Його світоглядні настанови надали митцю ролі безпристрасного спостерігача за буттям людини, в якому кожна подробиця має значення. Це детермінувало особливу хронікальність, документальність творів натуралістів. Їх цікавили негативні вчинки, низинні інстинкти — те, що раніше не було об'єктом спеціальної уваги. Це відбилося у творчості теоретика напряму та засновника жанру «експериментального роману» Е. Золя, а також Е. та Ж. Гонкурів, Г. Гауптмана, В. Крестовського, які зверталися до образів людей, відкинутих суспільством, представників «дна соціуму». Тенденції натуралізму — висвітлення соціальних вад, проблематика життя «маленької людини» — відбилися у жанрах соціально-побутового роману та повісті у творчості І. С. Тургенєва, Ф. М. Достоевського, І. О. Гончарова, М. О. Некрасова, М. С. Лескова, М. Є. Салтикова-Щедріна. Соціальною спрямованістю позначені також твори Л. М. Толстого, О. М. Островського.

§ 7. Мистецтво романтизму

Мистецькою площиною, в якій на межі XVIII–XIX ст. формувалися настанови нового бачення світу, став *сентименталізм*. Заперечуючи значущість раціонального осягнення світу, його фундатор Ж. Ж. Руссо наполягав на необхідності мистецького відтворення простих почуттів простих людей. *Природність, тонкий психологізм, поетизація образу людини, яка живе ліричними почуттями, стали сутнісними ознаками сентименталізму. Він виявився переважно в літературі* — у творчості Л. Стерна, Т. Грея, М. М. Карамзіна, частково Й. В. Гете, у полотнах Т. Гейнсборо, О. А. Кипренського, Л. Боровиковського, певною мірою у романах О. О. Аляб'єва, П. П. Булахова, О. Є. Варламова, О. Л. Гурільова, М. І. Глінки.

Ще одним кроком на шляху формування нової художньої картини світу стала творчість німецької групи «Буря та натиск». Її представники — Ф. М. Клінгер, І. Ф. Шиллер, Й. В. Гете та теоретик цього творчого об'єднання Й. Г. Гердер — закликали митців до бунту проти буржуазної сірості та міщанства, канонів класицизму, відстоювали активну соціальну позицію художника.

Романтизм став мистецьким вираженням глобальної переоцінки цінностей суспільства, зокрема й художніх, після Французької революції 1789 р. Її поразка довела неможливість досягнення гармонії людини і суспільства. *Глобальний конфлікт особистості та суспільства* в очах романтиків став нерозв'язним. Єдиним виходом для людини та особливо митця стало *звернення до внутрішнього світу особистості, до суб'єктивного начала*. Його виняткове значення в романтичному світогляді фактично заперечує будь-яку єдність теоретичних настанов і творчих шукань. Плюралістичності художній панорамі романтизму надавала й *неоднозначність образу романтичного героя*. З одного боку, він — бунтівник, «надзвичайна людина у надзвичайних обставинах», а з другого — маленька людина, занурена у світ особистісних ліричних переживань. Неоднозначною була й динаміка буття романтизму. У літературі він формується на межі XVIII–XIX ст. у творчості представників англійської «озерної школи» — С. Колріджа, У. Вордсворта, німецької сьєнської школи — А. та Ф. Шлегелей, Новаліса, Л. Тіка та заявляє про себе до 40-х рр. XIX ст. В українській літературі романтичні начала виявилися у творчості так званого кола «харківських романтиків», а також частково Т. Г. Шевченка. В образотворчому мистецтві романтизм визначає характер бачення світу переважно у першій

половині XIX ст., у музиці ж романтичні настанови зберігають актуальність до кінця XIX ст. В українському живописі романтичні настанови опосередковано виявилися у творчості А. Мокрицького та ін.

Однак попри ці особливості панорама романтичного світобачення містить у собі деякі концептуальні константи. Перш за все потрібно відзначити *намагання відшукати сферу ідеального буття людини. Нею ставав світ старовини, фантазій, снів, мрій, позбавлений соціальних суперечностей і колізій. Художнім вираженням цих шукань стала актуалізація фантастичної тематики, екзотичних, зокрема східних, образів, теми далеких мандрів* у творчості Й. В. Гете, Дж. Г. Байрона, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Вебера, Р. Вагнера. Звернення до ідеалізованого минулого, у свою чергу, обумовило *пильну зацікавленість у збиранні, дослідженні фольклору та активному введенні його в мистецьку творчість*. Потрібно зазначити, що до цього часу мистецтво не було спрямоване на вираження власне національного начала, романтизм же спонукав формування багатьох національних художніх шкіл саме на фольклорному ґрунті. Утіленням «ретроспективних» орієнтацій романтизму стала й *актуалізація історичної, зокрема національної, тематики, оспівування патріархального минулого* — у творчості В. Скотта, Е. Делакруа, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, П. Шеллі.

Суб'єктивна сутність романтичного світобачення детермінувала *спрямованість на руйнацію класичних жанрових настанов і звернення до жанрів, які не мали чітко сформованих формальних і змістовних ознак* — у творчості А. де Мюссе, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена. З особливою яскравістю це відобразилося в музиці, де розвиток малих жанрів був викликаний також і формуванням домашнього музикування. Це нове явище змінило співвідношення між виконавцем і слухачем, професійною та аматорською діяльністю й максимально демократизувало музику, звернуло її безпосередньо до особистісного світу. Таким же зверненням до душі, ліричних інтимних переживань людини стала й актуалізована романтизмом сфера вокальної музики. Формування нового жанру — вокального циклу і розвиток пісенності — у самостійному жанровому оформленні та як характеристика музичного тематизму — закріпили орієнтацію музичного мистецтва на втілення особистісного начала. Це також стало підґрунтям для блискучого розвитку опери у творчості Е. Т. А. Гофмана, К. Вебера, Р. Вагнера, Б. Сметани, Дж. Мейєрбера, В. Белліні, Ш. Гуно та ін.

Художній світ романтизму, на відміну від класицизму, також відрізнявся *спрямованістю на поєднання різних видів мистецтва*. Наочним відображенням цього синтезу став розвиток вокальних жанрів, опери, так званої програмної музики, яка поєднала літературне і власне музичне начало — у творчості Е. Гріга, Ф. Ліста, Р. Вагнера, А. Дворжака та ін.

У контексті романтичної парадигми світобачення як віддзеркалення принципово двоїстого, конфліктного образу світу склався новий принцип ставлення до нього. Його підґрунтям стала *іронія*, теорію якої було розроблено Ф. Шлегелем й втілено у творах Е. Гофмана, Новалиса, Л. Тіка. Бачення світу як конфліктного спричинило актуалізацію трагічних мотивів, тематики розладу людини зі світом, соціальної проблематики — у творчості А. де Мюссе, Ж. де Сталь, В. Гюго, Дж. Байрона, Т. Жеріко, Е. Делакруа, Ф. Гойї.

У вітчизняному та російському мистецтві романтичні орієнтації злилися з реалістичними й виявилися у глобальній значущості образу народу, народної та фольклорної тематики, осягненні фольклору як безпосередньої опори мистецької діяльності.

Художні відкриття романтичного мистецтва стали фундаментом подальших особистісних шукань у контексті символізму, імпресіонізму, постімпресіонізму та мистецтва ХХ ст.

Символізм *спирився на світоглядні настанови декадансу* — специфічного світовідчуття, яке сформувалося на ґрунті філософських поглядів А. Шопенгауера, С. К'єркегора. Ф. Ніцше. Декаданс як «сутінки доби», що розчарувалася в гуманістичних цінностях, проголошував втрату значення реальності для мистецтва й утверджував інтуїтивну, ірраціональну сутність художнього мислення. Намагання відшукати нові ціннісні орієнтири вело це світоглядне спрямування до естетизму, фундації «мистецтва для мистецтва». Водночас, відмовляючись від краси та гармонії, декаданс естетизував сферу образів, що раніше перебували на «периферії» творчої уваги, — сферу жахливого, потворного, негативного.

Фундатори символізму — французькі поети С. Малларме, Ш. Бодлер — спростували світоглядні постулати Нового часу, які спиралися на переконаність у соціальній значущості людини, її позитивній етичній сутності та можливості створення розумного суспільства. Реальний світ, дійсність в їх поглядах поставали як зосередження зла, вульгарності, низькопробності. Саме тому в поезії П. Верлена, Р. М. Рільке, М. Метерлінка, А. Рембо, О. О. Блока, Д. С. Мережковського, З. М. Гіп-

піус, В. Я. Брюсова дійсність замінилася світом ідеальної краси, яка, втім, була для людини недосяжною. Концептуального значення набуло поняття символу — як закарбування позачасового, абсолютного, надчуттєвого зв'язку земного світу з трансцендентним, ідеальним.

Імпресіонізм (фр. «враження») — художня течія 1860–80-х рр., названа за картиною К. Моне «Враження. Схід сонця», проголошувала безперечну значущість миттєвого мистецького враження від дійсності. У полотнах К. Моне, Е. Мане, К. Піссаро, О. Ренуара та інших закарбувався новий принцип творіння — на пленері. Імпресіоністичний живопис спирався на теорію розкладання кольорів на основні, чисті, які не змішувалися на палітрі. Основним жанром імпресіонізму став пейзаж, зокрема міський, які дозволив відтворити світ як мінливий, несталый. У скульптурі, зокрема у творчості О. Родена, імпресіонізм позначився в рухливості форм, їх динамічній напруженості. Імпресіоністичні тенденції обумовили тематичне й образне коло творчості К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фалья, частково І. Ф. Стравинського в музиці, П. Верлена, А. Рембо, Р. М. Рільке в літературі.

Неоімпресіонізм відбився у творчості П. Сіньяка, А.-Е. Кросса, К. Піссаро та фундатора й теоретика цього творчого угруповання Ж. Сьора. Вони декларували необхідність міцної опори образотворчого мистецтва сучасності на наукові досягнення у сфері теорії кольору та засади його психофізіологічного сприйняття, а також необхідність заміни інтуїтивних мистецьких пошуків раціональними науковими принципами мислення. Результатом цього «підкорення» мистецтва науці стала нова техніка живопису. Її основоположним принципом стало розділення складних кольорів на так звані локальні й нанесення їх мазками-крапками з урахуванням особливостей їх зорового сприйняття реципієнтом. Саме тому інші назви даної творчої групи — дивізіоністи (від фр. *division* — розділення), або пуантилісти (від фр. *pointiller* — писати крапками). Наполягаючи на природності такого раціонального розділення кольорів, П. Сіньяк декларував першість колориту в образотворчому мистецтві й природний зв'язок неоімпресіоністичного живопису з музикою й математикою. Характерною ознакою естетики неоімпресіоністів було також тяжіння до східних вчень, що відбивалося у захопленні східною орнаментикою та колоритом.

Опора на концептуальний ґрунт імпресіонізму на межі 80-х рр. XIX — початку XX ст. була певним спільним моментом у різноманітні творчих пошуків представників постімпресіонізму — П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека.

Східна екзотика та давня міфологія визначили естетику групи «*набідів*» (фр. *nabis*, від давньоєвр. *nabi* — пророк) М. Дені, А. Майоля, П. Серюзьє та ін. Вони вважали себе причетними до магічної таємниці мистецтва, яка полягала в природній простоті, чистоті, наївності, втіленні принципу «табула раса» — очищення від всіх накопичених раніше традицій. Це відбивалося в площинності, спрощенні кольорів та декларативній відмові від їх змішання. Представники групи тяжіли до романтично-просвітленого відтворення християнської тематики й образності, до декоративності та водночас до монументальності, що відобразилось у розписах храмових споруд, приватних будівель, оформленні театральних вистав.

Творчі настанови символізму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, постімпресіонізму, групи «набідів» багато в чому формували шляхи, якими буде рухатися мистецтво ХХ ст.

Питання для самоконтролю

1. Характеристика категорій історичного буття мистецтва.
2. Художнє бачення світу доби прадавнини та давнини.
3. Мистецтво Середньовіччя.
4. Художні пошуки доби Відродження.
5. Художні напрями та течії Нового часу.
6. Художня панорама ХІХ ст.

Розділ 8

Естетичний аналіз мистецтва ХХ ст.

§ 1. Естетичні засади мистецтва модернізму

*Естетичні засади мистецтва модернізму (modern — сучасний) пов'язані з відмовою від універсальних систем естетичного знання, з руйнацією класичного раціоналізму, з відкритістю концепцій та їх тяжінням до ірраціоналістичних вимірів. Замість суворого теоретизування пропонується щось на кшталт художньо-філософської літератури: філософія мистецтва прагне поповнення метафоричністю, а есеїстично подані роздуми демонструють смак до метафізичної проблематики. Виникає так звана **некласична естетика**, яка має зовсім іншу порівняно з класичною оптику, маргіналізує категорію прекрасного, а поняття «твір мистецтва» замінює поняттям «художня практика», або «арт-дія».*

Значною філософською персоною, що вплинула на естетичні орієнтації сучасників, був *Артур Шопенгауер* (1788–1860). Від нього бере початок особлива лінія естетичної та філософської рефлексії, яку пов'язують з ірраціоналізмом. Головні ідеї А. Шопенгауера містяться у книзі «Світ як воля та уявлення». Найбільш адекватним засобом пізнання дійсності філософ вважав не спостереження та аналіз, а саме споглядання. Кожний художній твір виводить глядача за межі його власних бажань і дає відчуття спокою як найвищого блага. Саме через простір художнього сприйняття, особливо музики, людина проникає у метафізичну сутність світу.

Один із філософських напрямів кінця ХІХ — початку ХХ ст. пов'язаний із лауреатом Нобелівської премії *Анрі Бергсоном* (1859–1941). Естетична спадщина А. Бергсона підкорюється логіці становлення ідей інтуїтивізму. Він створює складну, суперечливу теорію, підґрунтям якої є думка про визначальну роль інтуїції в науковому та художньому пізнанні світу. Інтуїція не зазнає впливу ззовні, не залучає ніяких форм логічного мислення, а тому найкраще здатна до опанування внутрішнього змісту речей. Інтуїція провокує повноцінне естетичне сприйняття та переживання саме тому,

що наповнює форму, колір, лінії речей світу «задумом життя, єдиним рухом, що пробігає по лініях, пов'язуючи їх між собою та надаючи їм сенсу». Щодо мистецтва, то, за Бергсоном, це самостійна форма людської діяльності, незалежна та не пов'язана з дійсністю.

Низку важливих питань, що хвилювали сучасників, виокремив датський мислитель *Сьорен К'еркегор* (1813–1855). Його вважають засновником філософії екзистенціалізму. К'еркегор упевнений, що існування-екзистенція людини сповнена трагізму. Людина зовсім не є досконалою, величною, довершеною. Навпаки, це істота, що страждає від глибоких протиріч. Розуміння себе самої можливе лише у зануренні у світ мистецтва: саме він дає благодатне відчуття істинної реальності та незалежності від навколишньої дійсності.

Ще одна велична постать неklasичної естетики ХІХ ст. — *Фрідріх Ніцше* (1844–1900). У роботі «Народження трагедії з духу музики» він зводить створення мистецтва до двох принципів — «аполлонівського» та «діонісійського». Мистецтво, що спирається на «аполлонівський» принцип, має за мету впорядкування буття, а значить, з точки зору Ніцше, оволодіння світом, його опанування. Але ж така позиція є ілюзорною, бо стихія життя все одно проривається через впорядковані мистецькі форми. Ф. Ніцше як прихильник та один із засновників «філософії життя» був упевнений, що саме «діонісійський» принцип творчості, безстрашний і беззастережливий, є більш відповідним глибинам і таїні буття. Таким чином, філософ «звільняє» митця від домінанти панлогізму і дає можливість через пріоритет «діонісизму» виразити глобальні протиріччя сучасності.

Великий вплив на мистецтво модернізму справив психоаналіз — метод психотерапії, а також психологічне вчення, розвинуте відомим австрійським психіатром *Зигмундом Фрейдом* (1856–1939). Воно мало таке поширення в мистецьких колах і так самобутньо тлумачило художні явища та культуру взагалі, що є сенс розглянути його більш розгорнуто. Учення Фрейда склалося на межі ХІХ–ХХ ст. З'явившись як творчий доробок лікаря-психоаналітика, воно швидко розширило свій зміст і здобуло статус філософського знання. Нас цікавлять його ідеї щодо художньої творчості. Спонуку до останньої Фрейд вбачає в існуванні в душі митця так званих «незадоволених бажань». Вони мають перш за все шанолюбний або еротичний характер і постають стимулами роботи фантазії, яка становить сутність мистецтва.

Фантазію, як і бажання, почуття, мислення, Фрейд пов'язує зі сферою позасвідомого «Воно». За Фрейдом, психіка людини склада-

ється з трьох шарів: свідоме («Я»), позасвідоме («Воно») і передсвідоме (посередник між першим і другим, своєрідний цензор). У роботі «Психологія мас і аналіз людського “Я”» він стверджує, що абсолютна більшість процесів психічного життя людини позасвідомі. Спираючись саме на позасвідоме, Фрейд обґрунтував ідею дитячої сексуальності. Вона гіперболізується автором, що приводить до твердження: сублімована (перетворена) статевая енергія є джерелом творчої активності.

Однією з форм прояву дитячої сексуальності став так званий едіпів комплекс, у якому криються джерела моралі, релігії та мистецтва. Енергію еросу він визначає як «лібідо». Це щось «абсолютно аналогічне голодові, означає силу, з якою виявляється потяг — у даному разі сексуальний, схожий на той, що виникає при потягу до їжі». Звертаючись до давньогрецької міфології, на прикладі долі фіванського царя Едіпа Фрейд демонструє трагедію нездійсненності бажань дитинства. Убивство свого батька Лайя й одруження з рідною матір'ю — царицею Іокастою робить Едіпа носієм трагічної провини, бо він не знав істинного стану речей, і водночас, за Фрейдом, демонструє «здійснення бажань нашого дитинства». Він розробляє положення про «філогенетично успадковані схеми». Комплекс Едіпа належить саме до таких схем.

Фрейд запропонував розрізнати три складові його психоаналітичної теорії: позасвідоме, ядро якого створюють інфантильні сексуальні потяги, учення про дитячу сексуальність, сновидіння. Останнє пов'язане із символікою, яка «розшифровується» психоаналітиком у бік усвідомлення прихованих бажань людини. Фрейд широко застосовував сновидіння в аналізі різних проблем художньої творчості. Він узагалі з великою зацікавленістю ставився до мистецтва, його історії, художньої практики, особистості митця. І найпершою спробою застосування свого методу до мистецьких явищ було дослідження феномена Леонардо да Вінчі. Фрейд тлумачить багаторазове повторення сюжету сновидіння останнього (образ шуліки) як символічне відтворення образу матері, якої художник не знав. Саме сексуальний потяг до матері сублімувався в геніальні творчі доробки Леонардо. На психофізіологічному рівні Фрейд розглядає і феномен Гете, який, начебто, ненавидів брата, бажаючи тому смерті, і переживав сексуальний потяг до матері, що вплинуло на створені згодом поетичні образи. Не дуже привабливим постає і психоаналітичний портрет Ф. М. Достоевського. Його, як і Гете, шанує і любить Фрейд, але

в статті «Достоевський і батьковбивство» розглядає життя і творчість великого письменника із залученням ідей «едіпового комплексу», «комплексу батьковбивства» (протягом усього людського життя енергія лібідо — еросу, інстинкту життя, самозбереження бореться з енергією танатосу — смерті, руйнування, деструкції, агресії). Саме придушення сексуально-еротичних бажань, дитяче ставлення до батька як до сили, що загрожує сексуальності, провокує виникнення невротичних страхів, почуття відрази, сорому тощо, впливає на мистецькі домінанти.

Отже, цивілізація, суспільство не можуть дати вихід усім бажанням індивіда, вступають у протиріччя з егоїстичними прагненнями людей, посилюють різні табу, заборони, правила, уніфіковані норми. Усе це, за Фрейдом, гальмує, заганяє всередину розмаїття багатьох природних поривань. А оскільки саме лібідо фокусує всі лінії емоційного життя людини, воно сублимується в різні види творчості.

Безперечно цінним є заглиблення Фрейда у психіку людини і викриття ролі позасвідомого у творчому процесі, але його «розшифровка» символіки ряду творів Леонардо да Вінчі, В. Шекспіра, Ф. Достоевського, Т. Манна та інших видатних митців пов'язана з переоцінкою ролі психофізіологічного чинника в становленні їх творчості, а значить, і з відвертим спрощенням уявлень про художню особистість. Вона належить своєму часові, пов'язана зі своєю епохою. Саме остання формує її етичні, естетичні ідеали, філософські погляди. І без урахування цього взагалі неможливо збагнути сутність творчості або становлення творчої особистості.

Теорія З. Фрейда продовжує бути впливовою і сьогодні, а численні прихильники його поглядів працюють на розвиток його ідей. Під впливом Фрейда виникали ідеї «глибинної психології» К. Юнга, створювалися авторські концепції О. Ранка, Т. Рейка, В. Райха, К. Хорні, Е. Фромма та багатьох інших.

Отже, ірраціоналізм, інтуїтивізм, екзистенціальні мотиви, розмірковування щодо аполлонівського та діонісійського типів творчості, психоаналіз були тим інтелектуальним підґрунтям, у яке занурювались митці і яке спровокувало модерністські траєкторії у мистецтві. Філософсько-естетичні розвідки збагачували митців, пояснювали не завжди зрозумілі для них самих власні художні рухи, надавали впевненості у творчих доробках, які складають бурхливе і неоднозначне модерністське минуле.

§ 2. Модернізм у мистецтві — нова парадигма світобачення

Модернізм у мистецтві пов'язаний із новою парадигмою світобачення, зміною уявлень про людину, її можливості та відносини зі світом. *Модернізм ґрунтувався на радикальному неприйнятті попередніх тенденцій як у тематиці, так і в художній мові, пропонував власні пошуки, котрі не уклалися в певну єдність.* Цікаво, що і теоретики, і практики нового мистецтва по-різному ставилися до модерністських викликів: дехто вважав їх деструктивними, кризовими (О. Шпенглер, Т. Адорно), дехто, навпаки, — засобом омолодження, народження нової душі культури (Х. Ортега-і-Гассет). Так чи інакше — усі налаштовані на пошук нового художнього простору митці (наприклад, Д. Джойс у літературі, П. Пікассо в живописі, А. Шенберг у музиці та ін.) енергійно створювали адекватний художній ландшафт доби, прагнули у майбутнє. Зміна фігуративності або взагалі розрив із предметністю реального світу в образотворчому мистецтві; спроба уникнути тиску звичної для слухача гомофонно-гармонійної системи в бік додекафонної техніки, алеаторики або «серійності» в музиці; заглиблення у внутрішній світ людини, що незбагненно реагує на вплив оточення, — від безрадісних надій до усвідомлення абсурдності існування в літературі і театрі; суперсучасні інсталяції як прояв художніх актів, що звільняються навіть від загрози множинних атак фактом своєї особливої просторово-кінетичної реальності, яка досить часто потребує актуального контакту з тілесністю глядача, — усе це прояви принципово нової якості мистецтва ХХ ст.

Руйнація художньої сталості багато в чому пояснюється науковими здобутками і злетами, коли відкриваються рентгенівські Х-промені, розщеплюється атомне ядро, створюється теорія відносності, квантова теорія тощо. Усі ці явища не могли не спровокувати в мистецтві та філософії зовсім інший масштаб уявлень, нове почуття часу і нову якість інтелекту. Мова йде перш за все про *боротьбу з логоцентризмом*. Автор цього терміна Людвіг Клагес тлумачить логоцентризм як інтелектуалізм. Під владою понятійного мислення страждає душа, що прагне багатоманітності (тут Л. Клагесу є близьким Т. Адорно). Душа є щось розпорошене (пункт для асоціацій із Ж. Деріда), щось діонісійське (прямий рух до Ф. Ніцше та сучасного Ж. Дельоза). «Я» повинно піти у тінь, не диктувати речам параметри їхнього буття, а з'єднатися з ними, використовуючи ресурси уявлення та мімезису. Принцип «Его

cogito», раціональності викликає все більшу недовіру. **Зруйнована стара, класична картина світу поховала будь-які авторитети, вибила з-під ніг людини звичну основу і була замінена новою некласичною, а потім і постнекласичною картинами. Останні мали своєю домінантою нераціональне, невизначене, плинне, мерехтливе, ілюзорне, фантомне.** Ясна річ, що така світоглядна парадигма проковувала багатомірність художньої оптики, відмовлялася від сталого, адаптованого, традиційного. Митці нової генерації не хочуть бути під владою дійсності. Вони прагнуть самі створювати смисли зсередини власної мови, використовуючи інтонації, тембри, світло, лінії, рухи, ритми, кольори, навіть розмір мистецьких речей. Унаслідок цього виникають певні вади у сприйнятті нового мистецтва. Наприклад, в образотворчому мистецтві, де глядач традиційно шукав фабулу або оцінював міру подібності художнього образу та реальності, така позиція не спрацьовує. Тепер потрібно виховувати у публіки чутливість до малярської стихії, до суто колористичного впливу, звільненого від оповідних функцій. Незалежність малярської стихії здатна вивести з «глибинного» сприйняття на поверхню. Глибина перестає бути переважною. «За лаштунками немає нічого, на що можна було б подивитись» (Ж. Дельоз). Так, у музиці додекафонія, алеаторія, серійна техніка вступають у боротьбу з ладовим почуттям. Самому звуку як звільненій сонорній силі повертається значення одиниці звукової речовості світу, що в єдності тембральних, звуковисотних, метричних характеристик здатна нести смисли (творчість А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга та ін.). Зокрема, театр абсурду руйнує очікування катарсису від мистецтва, яке тепер знищує механізми психологічного захисту, що є закладеними у природі катарсису, і примушує здригнутися від жаху щодо людської безодні або найтрагічніших за історію людства соціальних зіткнень (творчість С. Беккета, Е. Йонеско та ін.).

Таким чином, **радикальність відмови від художньої спадщини зробила проблематичним контакт реципієнта і модерністської «художньої події». Тепер митець не налаштований на адекватне сприйняття його задуму: достатньо емоційного впливу, який провокує виникнення тих чуттєвих станів, що їх переживав сам художник, і стимулює співтворчість читача, слухача, глядача.** Нагадування про різнобарв'я модерністських напрямів та коротка характеристика деяких із них дасть можливість переконатися в необхідності виховання нового способу комунікації між публікою та мистецтвом. Отже, модернізм складається у калейдоскопічну картину різних стилів.

Наприклад, **кубізм** виник у Франції в 1907–1908 рр. Назва всього напрямку пішла від поняття куба як найбільш «досконалої» геометричної фігури. Митець повинен убачати в предметах реальності низку геометричних фігур, які можна одномоментно сприйняти з різних боків. **Футуризм** з'являється в Італії у 1909 р. У своєму маніфесті його представники стверджували, що портрети не повинні бути схожими на оригінали, а художник носить у самому собі пейзажі, які він хоче відбити на полотні. Народження **абстракціонізму**, або нефігуративного, безпредметного мистецтва, пов'язане з В. Кандинським. Першу абстрактну картину він написав у Мюнхені в 1910 р. Абстракціонізм розподіляється зсередини на «супрематизм» (К. Малевич), що працює з геометричними формами, подібний до нього «неопластицизм» (П. Мондріан), «орфізм» (Р. Делоне) з його колористичними пошуками, «ташизм», що відрізнявся, навпаки, чистотою та чіткістю кольорів, «абстрактний експресіонізм», у якому головну виразну роль відіграли кольорові плями та експресивні лінії. **Дадаїзм** виник у 1916 р. у Цюріху й базувався на почутті опору кривавим подіям Першої світової війни. Дадаїсти робили колажі (від фр. «колле» — клеїти), писали вірші, читали маніфести, і все це мало єдиний смисл — епатувати буржуазну публіку, що не хоче бачити жахів реальності. **Сюрреалізм** намагається відвернутися від дійсності, відмовитися від розуму та логіки, традицій, звільнити особистість і створювати світ «нової реальності», у якому будуть звільненими позасвідомі бажання, що суспільство завжди пригнічує в людині через норми і табу. **Експресіонізм** виникає в Німеччині на початку ХХ ст. і являє собою яскравий вираз песимізму, страху, відсутності надії, зневір'я в людські сили та гуманізм. Це протест відчайдушної, слабкої людини, яку поглинають страшні обставини реального світу. **Мистецтво абсурду** перш за все — театр абсурду. Народжується на початку 1950-х рр. у Франції (Е. Йонеско, С. Беккет). Пов'язаний із філософією екзистенціалізму, де людина протиставляється суспільству, а її дії не мають сенсу. Герої абсурдистських п'єс покірно приймають свої нещастя, не шукають виходу з важкого становища*.

Таким чином, **на межі ХІХ–ХХ ст. виникає поворот до нового мистецтва, яке потребує нової естетики й нового глядача, читача, слухача.** Зокрема, в образотворчому мистецтві глядач постає вже не тільки споглядачем, а й співучасником художньої події. «Виклик» твору провокує його до певних активних дій. Колись такі дії розуміли

* Докладніше про особливості складових модернізму див. у додатку до розділу 8.

достатньо просто: від глядача чекали захвату, хвилювання, чуттєвості, самопізнання, милування, художньої насолоди, з'ясування законів прекрасного. Відносини між митцем і глядачем відповідали архаїчній моделі відносин Вчителя та учнів, Пророка й очікуючих одкровення. «Вертикально» орієнтована мова дидактики, езотерики, романтичної еротики протистояла «горизонтальній» мові мислення, аналізу, іронії, гри. Місце мистецтва бачилося храмом, школою, будуаром; твір — іконою, підручником, еротичним фетишем. Мистецтво модернізму суттєво зруйнувало цю систему уявлень. **Сучасний глядач тепер не відчужений споглядач, учень або споживач, але й активний співучасник «події» мистецтва.** До праці глядача апелювали ще імпресіоністи, які розташовували чисті кольори на полотні один поряд з одним замість того, щоб змішувати їх на палітрі. На ту ж саму віру в активність глядача спиралася й теорія монтажу всієї конструктивістської поетики — від кубістичних колажів до кіно, і безпредметний живопис, і сучасна музика. Для мистецтва поняття рухливості, ситуаційності глядача перетворилось в один з обов'язкових елементів. Істину мистецтва не можна десь запозичити, у неї не можна увійти, її можна тільки створювати.

Так, **істина образотворчого мистецтва ХХ ст. пов'язана з позбавленням від прямого зв'язку з видимим світом, тобто мистецтво стає «ненатуралістичним».** Історична ретроспекція показує, що «натуралістичний» і «ненатуралістичний» стилі постійно змінюють один одного. Перший прагне відтворення з любовною точністю об'єктивного тривимірного світу речей органічної і неорганічної природи в умовах гармонійного світосприйняття (класична доба грецького мистецтва, італійське Відродження, західноєвропейське мистецтво до кінця ХІХ ст.), налаштовуючи глядача на певний тип сприйняття. Другий не знаходить у цьому світі цінності і створює свій через повернення до площини, зведення видимого світу, у тому числі й людини, до лінійно-геометричних форм, а інколи обмежуючись просто чистими лініями, формами, кольорами (мистецтво первісних народів, єгипетська монументальна скульптура, візантійське мистецтво, романська культура, основні художні стилі ХХ ст.). Додамо, що особливості стилю минулих епох пояснюються не відсутністю вміння, майстерності, а «інакше спрямованою художньою волею» (В. Воррінгер).

Така сама спрямованість «волі-до-форми» відчувається в мистецтві ХХ ст. «Ненатуралізм» є викликаним до життя особливими духовними потребами, що віддзеркалюють дисонансні відносини між людиною

і світом. Гармонійна рівновага останніх можлива або тоді, коли людина відчуває себе частиною органічної природи, як у класичній Греції, або тоді, коли вона «грає м'язами», повіривши у свою обраність і здатність до тотального панування, як це було починаючи з доби Ренесансу аж до кінця XIX ст. Тоді місце страху заступає довіра, відчуття близькості до світу. У натуралізмі насолоду породжує активна гармонія з природою. Що ж до дисонансу, дисгармонії, навіть відчуття нез'ясовного хаосу, яке викликає XX ст., то вони аж ніяк не сприяють появі натуралістичних зображень світу, який і без того навіює страх. А тому мистецька «воля-до-форми» тяжіє до переходу в «м'які» нефігуративні образи (абстрактний експресіонізм), або до лінійно-геометричного принципу організації творіння з підкресленою стабільністю і впорядкованістю, з новими гармонійними світами, яких не існує навколо (супрематизм), або поринає в коло арт-подій, що створюють нову речову реальність — інсталяції, хепенінги, концептуальне мистецтво тощо.

■ § 3. Модернізм і постмодернізм. Порівняльний аналіз

Модернізм і постмодернізм як культурно-художні тенденції XX–XXI ст. принципово відрізняються. *Модернізм, незважаючи на певну радикальність змін і тяжіння до епатажу, все ж таки прагне до певної цілісності художнього явища, осмисленості сучасного йому світу, створює власну художню символіку, вибудовує нові відносини людини і світу.* Інкрустована фрагментами природи та інтер'єру людина перестає бути головною темою мистецтва. Культивується погляд на речі реальності як на підказку, «розшифровка» якої дає можливість відчути апофатику, таїну буття. Відроджується світ «пророків» і «митців» (Ж.-П. Сартр), які налаштовані на активний пошук нових художньо-філософських горизонтів, що можуть допомогти у розробці сучасністю власного смислу. Так, П. Філонов у своїх картинах намагається передати клітинну побудову речей світу та й сам процес їхнього створення — «процес життя» (П. Філонов), який викривається за допомогою знайдених першоелементів художньої форми, П. Клеє розсікає речі задля пошуку їхньої структури та матеріальних функцій. Ці образи, які можна назвати полотнами-формулами, розгорнуті у безкінечність, начебто демонструють світ у день створення. У констеляціях напівроз-

чинених форм ми бачимо впливи наукових відкриттів, людської множини, зникнення особистості.

Іншими словами, модерністські студії щільно пов'язані з пошуком відповіді на виклики часу як у царині філософсько-естетичних концепцій, так і в багажі мистецьких тем і художньої мови. Але в модернізмі приховується і велика претензія: традиційне мистецтво він перетворює у принципово несучасне. Модерністський рух кінця ХІХ–ХХ ст. підтримує ідею самого модерну, оскільки «модернізм — великий спокусник, він несе за собою панування принципу безмежного самоствердження, вимогу автентичного експериментального самопізнання, суб'єктивізм перезбудженої чуттєвості і тим вивільняє гедоністичні мотиви, несумісні з професійною дисципліною і загалом з моральними основами цілепокладаючого способу життя» (Ю. Габермас).

У мистецтві виникла реакція — *постмодернізм*. Він декларує себе *толерантним щодо будь-яких цінностей вже хоча б тому, що розглядає культуру як текст, не історичну, але символічну, знакову реальність*. Адже постмодернізм у найглибшому розумінні означає собою свідомість «після-сучасності», «після-історичності», «після-модерну». *Постмодернізм відкриває актуальність усіх різновидів культурної практики, відмовляється від застарілої ідеології європоцентризму, стоїть на позиціях принципового поліцентризму, тобто визначення ідеї самоцінності різних культур. Але у своєму ставленні до культурної традиції постмодернізм виглядає як «глумливий лубок»: наполягаючи на відсутності будь-якої глибини, він «позбавляє престижу кожну метафізичну пишномовність, почасти використовуючи задля цього естетизацію бруталного насильства, паскудства і шокінгу» (Д. Харві).*

Вочевидь, модернізм і постмодернізм є опонентами. *Якщо художня практика модернізму створювала власні світи, постмодернізм демонструє світоглядну і художню втомленість, розчарування в надіях, зневір'я в людських чеснотах і можливостях*. Тому творча практика постмодернізму сповнена начебто навмисного під тиском проведеного пошуку адекватних сучасності художніх відповідей. Складність завдання провокує митців на безкінечне цитування, іронію і самоіронію, створення нових «арт-подій», існування котрих досить часто дивує та навіть шокує публіку.

Статус наукового поняття постмодернізм отримує у 80-ті рр. ХХ ст. завдяки працям Жана-Франсуа Ліотара. У книзі «Постмодерністський стан» він описував ментальність кінця ХХ ст. як переважно хаотичний

стан душі, як загубленість розуму. Друга половина ХХ ст. стала для всього світу добою розлучення з ілюзіями. Віра в Людину з великої літери, яка здатна за допомогою розвинутого Розуму створити досконалий світоустрій, була зруйнована. Виникає криза ідентичності сучасної людини, яка нібито загубилася в бутті. Реальність вбачається чимось «нелегітимним», «непереконливим». Постмодерністська людина відчуває постійний моральний дискомфорт, протиріччя між соціальним буттям та її власним повсякденним існуванням. Саме це породжує **домінування в постмодерні принципової еkleктики та універсальної іронії**.

Емблемою постмодерну стала метафора різими — підземного переплетіння коріння і стеблів, яке фіксує сучасний стан реальності, де панує плуралізм. Культова фігура кінця ХХ ст. письменник Умберто Еко, автор постмодерністського роману «Ім'я троянди», назвав стан світу, у якому живе сучасна «нова людина», «*homo novus*», «людина без властивостей» (Р. Музіль), хаосмос — не космос і не хаос, а деякий умовивідний «кентавр», створений із частин, що не поєднуються, є різнонаправленими. **Постмодернізм у своїй таємній глибині несе образи плоті, що страждає, і духу, що є приниженим**. Чим більше вільними стають відносини між людьми, тим більше проблематичною постає можливість дійсної зустрічі.

Мистецтво постмодернізму охоплює всю сукупність художніх явищ другої половини ХХ ст. Домінуючим, показовим видом мистецтва в добу постмодерну стала **архітектура**. Згідно з Ж.-Ф. Ліотаром, прорив від модерну до постмодерну став можливим завдяки тому, що була відмінена гегемонія евклідової геометрії, зникли зв'язки архітектурного проекту модерну з ідеєю прогресивної реалізації соціального та індивідуального звільнення в масштабах всього людства. Архітектура постмодерну — це «костюм Арлекіна», конгломерат цитат-елементів, що запозичені з попередніх стилів, і класичних, і сучасних, це ризиковане поєднання дуже різних «парадигм». Воно має під собою інтелектуальне підґрунтя, пов'язане з невизнанням ієрархії, вірою у «розсіювання» замість «концентрації». Незадоволеність уніфікацією, спротив «тотальності» перетворюються в головний імпульс постмодерністського світосприйняття.

Твір відомого українського художника-постмодерніста Олександра Дубовика має назву «Палімпсести». Сама назва пов'язана зі стародавнім засобом письма на пергаменті, з якого стертий первинний текст. Іншими словами, одне зникає, друге з'являється, однак залишаються

смишли минулого, щось на кшталт живописного лесування. Це такий спосіб нашарування фарб, коли крізь верхні шари можна побачити нижні. Так і в постмодерністській художній стилістиці. Але тут лесування замінюється словом «еклектика», що пов'язана з цитуванням, змінами відомого, зверненням до минулого і його поєднанням із сьогоденням, відчуттям безкінечних повторів того, що вже було. Наприклад, у 1979 р. з'явився роман Ж. Ріве «Панянки з А.», який складався з 750 цитат, що були запозичені у 408 авторів. Однак цей прийом має сенс. Постмодернізм начебто шукає шляхи піднесення звичайного, привертає увагу до повсякдення. «Світ банальностей, що стали істинами, і істини, що стали банальностями... Будь-яка перевага — забобон, але забобон — найбільш міцна плита, на якій може бути збудований маленький затишний дім... Ну, і потім, кожна стіна побудована тільки для тебе...» (О. Дубовик).

Отже, *мистецтво постмодернізму виникає як поєднання з усіма попередніми мистецькими стилями, культурними епохами*. «Наша традиція — вся культура» (Х. Л. Борхес). З'являється твір, який несе в собі тексти різних культурних шарів, і завдяки цьому твір постає інтертекстом. *Постмодернізм є фундаментально космополітичним, інтертекстуальним, принципово поєднуючим феноменом*. Сам світ наприкінці ХХ ст. глобалізований, але постмодернізм уникає універсальних форм і тим самим утворює в цих умовах прагнення до відносності, сенсовної безкінечності, театральності, гри, маскарадності як певних станів духу. Увесь минулий досвід відчувається як протягнутий у сьогодення. А нові значення виникають із незвичних сполучень.

Якщо модерністський твір пов'язували з індивідуальним вишуканим стилем, авторською рефлексією, домінуючими смислами, наявністю особи героя, що досягає світ, то *у постмодернізмі ми знаходимо поетику загального місця, банальну мову, розірвану свідомість, фрагментарність, відсутність зовнішньої обробки*. Подібний відкритий текст є плацдармом для безкінечних аллюзій, багатьох інтерпретацій, бо в нього із самого початку не закладаються моральні імперативи або ідеологічні очікування. Це пов'язано з *однією з основних властивостей постмодернізму в культурі: пластичністю, відсутністю будь-яких домінант — ані стильових, ані ідеологічних*.

У літературі оптимальною формою для постмодерністської естетики є колаж, пародія, мобільні малі жанри, а також метароман, історичні повісті, що поєднують зображення минулого з елементами су-

часності. При цьому досить часто руйнуються умовні межі між елітарною культурою і комерційним жанром. Наприклад, інтелектуальний роман про життя в середньовічному монастирі («Ім'я троянди» Умберто Еко) не відштовхує закручену детективну лінію або історія кохання, що вишукано стилізована під вікторіанський побутовий сюжет («Жінка французького лейтенанта» Джона Фаулза), несподівано закінчується скептичним відкритим фіналом, у якому читачеві пропонується на вибір декілька варіантів. Подібна невизначеність побудови, іронічна гра з читачем тощо характерні для творів Джона Барта, Жоржа Перека, Салмана Рушді, Патріка Зюскінда та інших у літературі; Ліліани Кавані, Райнера Вейнера Фасбіндера, Гринуея у кіномистецтві.

Якщо в модернізмі те, що раніше вважалося «змістом», тобто безпосереднім свідченням про реальність, замінюється дослідженням мови як засобу мистецтва і мистецької техніки як її інструментарія, у постмодернізмі отримує інший вектор: з'являється спроба піднятися над розривом змістовності і «чистого» мистецтва задля необхідності власного відгуку на сучасний стан — ситуацію у світі. **І постмодернізм пропонує свій шлях — імітацію жанрів і стилів, що мають давню історію, демонструючи їх як художній жест.** Останній не є абсолютно формальним: він певною мірою визначає образ світу, який створює художник. Цей образ світу неможливо розтлумачити, виходячи тільки з категорій відчуження, абсурду, хаосу, що типові для мистецтва модернізму. **Сам факт звернення до цінностей, які створені попередніми культурами, факт «цитування», усвідомлюється як творча необхідність.** Постмодернізм уміло використовує минуле як тло, на якому більш виразно виглядає принципове сприйняття дійсності як царини відносності, що не сповідує ніяких безумовних істин. Це стосується і спроби інтерпретації художніх текстів. Заперечується сама можливість відкриття в тексті єдиного смислу, оскільки, точно кажучи, немає і єдиного тексту: кожен читач складає свою власну версію. Усі вони є рівноправними. Це стосується і розмаїття інтерпретацій «вічних» сюжетів. Існує тільки багатоманіття, еkleктика, «політика мовних ігор» (Ж.-Ф. Люотар), що замінюють традиційний опис реальності.

Постмодерна людина живе в дуже складні часи. З одного боку — це оточення палімпсестів духу, з другого — це гонитва за найсучаснішими доробками практики і мислення. Усе це штовхає людство до все більш складних переживань, змін цінностей, активних пошуків вихідних передумов сучасності і введення їх у сьогодення. Так, тотальна іронія щодо минулого і майбутнього як характерна риса постмодернізму

му поширюється і на просторові види мистецтва. Наприклад, це пов'язано з виникненням поп-артистських форм художньої діяльності, що використовують *ready-made* — так звані «готові об'єкти». Розглянемо це більш детально.

Поп-арт як джерело вельми своєрідного постмодерністського мистецтва ввійшов у саму гущу життя, звернувшись до пересічних, банальних, навіть часом вульгарних, мотивів, прийнявши концепцію «відкритості» щодо тривіальності й буденності довкілля. Постмодернізм, на відміну від модернізму, не має ритуального флеру, аури, місіонерських претензій, що віддаляли б його від повсякденності. Заперечуючи культ насолоди як прекрасну ілюзію, постмодернізм відкинув також аuru, ілюзію своєї автономності. Джерела таких художніх жестів пропонується шукати в практиці колажу, що виникала в естетиці дадаїзму. Саме принцип колажу «дозволив» використати *ready-made* у зовсім несподіваних і невідповідних їхньому реальному існуванню матеріалах — «матеріалах-нонсенсах», зробити «речі-симулякри» (Ж. Бодрійяр), а крім того, увести їх у не менш несподівані контексти, які породжують нові смисли.

Творцем «нової речовості» в мистецтві був Марсел Дюшан. Саме він перший, хто ввів в орбіту образотворчого мистецтва продукти промислового виробництва — велосипедне колесо, сушилку для посуду, лопату для прибирання снігу — як знаки, носії ідеї художника, перехідний пункт до нового художнього мовлення. Головний нерв поп-арту відкрився у грі співвідношення натурального і штучного, реально існуючого і зображеного. Поп-арт змішує плани мистецтва та життя. Усіх, хто тут працює, займає проблема інтерпретації речі. Самі поп-артисти (Р. Раушенберг, Д. Джонс, К. Олденбург, Д. Розенквіст, Р. Лихтенштейн, Д. Дайн, Е. Уорхол, Д. Сегал, Р. Сміт та ін.) запевняють, що речі, які «підсовує» їм життя, є більш яскравими, містять більше візуальної і сенсорної активності, ніж твори, які пропонує оточуюче мистецтво. Воно просто не витримує порівняння з життям. Специфічне використання в поп-арті *ready-made* має очевидну антирекламну направленість. Насправді, індивід, що може протистояти як риторичному, так й інформаційному рекламному дискурсу про достойність товарів, залишається слабким до «таємних мотивів захищеності й дару, до того піклування, з яким “інші” його запевняють та умовляють, до невловимого свідомістю знаку того, що десь є певна інстанція (у даному випадку соціальна, але прямо відсилаюча до образу матері), яка заходжується інформувати його про його власні ба-

жання...» (Ж. Бодрійяр). В умовах соціальних норм «стендінгу», коли створюється коловорот речей з усе більш коротким циклом, останні дуже швидко зникають з поля зору людини. Вона не встигає їх навіть помітити, коли потрібно вже їх замінити. А тому поп-артистська спрямованість на ready-made «затримує» речі для «впізнання», приваблюючи увагу їхньою незвичайністю.

Так, у творчості Класа Олденбурга, що створив, мабуть, найбільш класичну річ поп-арту — «М'яку друкарську машинку» (1963) (а також «М'який унітаз» або «Хутрова чашка» Мерет Оппенгейм), візуальні ознаки конкретної речі, що має певну функцію, входять у пряме протиріччя з її практичним призначенням. Надувна оболонка, що імітує необхідні зовнішні риси речі задля її безпосереднього впізнання, це не просто геніальний жарт митця, а цілий образ, який є наповненим особливим смислом заперечення, несприйняття стереотипів масового споживацького ставлення до життя і мистецтва. І цей образ є розкритим у нібито зовсім звичайній речі повсякдення, конкретна експлуатація якої стала практикою мільйонів людей.

Поп-арт немов би вбирає в себе сукупність соціальних, економічних, політичних і власних естетичних проблем, віддзеркалюючи багато парадоксів доби стандартизації побуту і мислення, відчуження людини від природи, протистояння духовних та матеріальних цінностей. Ізолюючи конкретні речі від їхнього звичайного контексту, від їхнього звичайного функціонального призначення, роблячи річ з інших, невласливих їй матеріалів, деформує, розмножуючи, тобто радикально й парадоксально змінюючи її, художники поп-арту надають речі нового змісту, емоційного значення. Це поступово або відразу веде до необхідності переосмислення, переоцінки різних речей, що оточують нас у повсякденності. Повертається індивідуальність світосприйняття, неординарність ставлення до існуючих реальностей. Драматичний конфлікт, що проявив себе в запереченні реальності через саму реальність, — додатковий результат, який характеризує соціально-етичну концепцію поп-арту.

Використання в поп-арті речей серійного виробництва замість органічних та неорганічних природних прототипів традиційних художніх образів — іронічне розвінчування гіпертрофованої самовпевненості людини. «...Я почав робити звичайну, банальну річ і побачив у цій банальності, звичайності величезні художні можливості, навіть свою метафізику, — розповідає Ілля Кабаков. — Метафізика пересічності — це дуже цікаво. Поп-артистські речі покликані дати уроки мудрості суєтній

машинній цивілізації». Це нагадує попри всі розбіжності ексцентричні жести сюрреалістів, що перетворюють за допомогою пензля звичайні, найбільш банальні речі у фантазмагоричні, чудові феномени, які наповнені не стільки духом метаморфози, скільки перемогою холодної іронії. «Мої картини суть образи, — писав Рене Магритт. — Їх адекватне осягнення є неможливим без розвороту думки в бік вільних асоціацій. Свободу ж я мислю не як обов'язок бути, а як можливість існувати».

Якщо бажання використовувати ready-made має витoki в художній лексиці модернізму, то звернення поп-артиста до речей, що є соціальними покидьками, — тенденція останньої третини ХХ ст., тобто постмодерної ситуації в культурі. Пробуджується цікавість до таких ready-made, готовність яких є зовсім не очевидною, і тільки митець вгадує, «вимовляє» її у перший раз. Повна і незаперечна непотрібність речей, Alma mater яких — банальне звалище, смітник, провокує виникнення особливого глядацького напруження, що розраховує на привертання уваги до речі як такої «від противного».

Типологічний діапазон «покидьок», що вводять у художній процес, незвичайно широкий: це речі-одноднівки, які призначені для разового використання, речі-потвори, інваліди з народження, виробничий брак. Це, наприклад, металевий лист, з якого вирізані силуети ложок, — alter ego речі, яка має певний соціальний смисл, — зберігаючий немовби негативні відбитки дійсних цінностей. Структуровані в образ, існуючі як річ, такі «покидьки» є реальними мешканцями нашого світу. Відкинуті на звалище — це задзеркалля виробництва, — вони не стають менш очевидними, менш достовірними, ніж «позитивні», однак на відміну від тих постають вочевидь шкідливими, такими, що не мають головного смислу виробництва — утилітарності. Це й приваблює поп-артиста, тут він знаходить «природного» союзника. Поп-артист навмисне використовує форми традиційної мови цивілізації, навмисне не помічає катастрофічної розбіжності, випадання подібних речей зі сталого набору візуальних образів світу, дає їм імена-архетипи: «стіл», «човен», «годинник» тощо. Мова, з точки зору цих митців, є «отруєною» соціальністю й готовими смислами. На відміну від традиційної картини тут речі-монстри переборюють візуальну інерцію основних смислів й постають знаками звільнення візуального від словесного.

Поет Поль Валері закликав вміти бачити, тобто забувати назви речей. Художник натомість дає назви, викликаючи в уяві такі образи, які вступають у конфлікт з тим, що реально бачиться. Так, у Мана Рея, що демонструє застарілі, з його точки зору, смисли, кришка унітаза,

яка в центрі зтягнута наждачним папером, а зверху схожа на яйце страуса, має назву «молоток». А в Антона Ольшванга розмірне напівколом чередування алюмінієвих ложок (дірок від штампівки) має назву «Годинник». І якщо в подібних назвах робіт все ж таки ще можна знайти аналогії з видимими речами, то назви на кшталт «Композиції», «Структури», «Інсталяції» демонструють повне ігнорування словесних «підказок».

Отже, *постмодернізм оперує будь-якими видами мистецтва, стилями та формами в іронічному плані, намагаючись, як це було показано на прикладі ready-made, гостро висвітлити їхній аномальний стан у сучасному світі.*

Таким чином, можна констатувати, що постмодерністський простір у сфері художньої творчості вбирає в себе такі специфічні риси: стильовий плюралізм; звернення до розмаїття художніх традицій; пошук нової системності з позараціональним підґрунтям; поєднання апеляцій до «різноманітного» глядача — еліти і масової публіки водночас; інтертекстуальність, іронію, еkleктику тощо. Якщо згадати первинне значення грецького слова «еклектика» — «я вибираю», — то постмодерністське мистецтво вибирає «складний порядок», такий засіб сполучення елементів художнього образу, що є вільним від будь-якої центрації, догми, канону, диктату. Це є свідченням домінування в постмодернізмі особистісних рис, прагнення до свободи в умовах загрозливого сучасного світу.

§ 4. Реалізм як творчий метод у мистецтві ХХ ст. Вітчизняна форма реалізму ХХ ст. — соціалістичний реалізм

Поряд із модернізмом і постмодернізмом ХХ ст. збагатилося продовженням існування такого художнього методу, як реалізм. Багато хто з розмірковуючих над природою художньої виразності наголошував на значенні реальності як материнського лона художніх смислів. «Реалізм, — писав Б. Пастернак, — не є чимось таким, що може розумітися як напрям, реалізм — це сама природа мистецтва, її сторожовий пес, котрий не дає уклонитися від сліду, що проложений ниткою Аріадни». Тут підкреслюється ідея про те, що відносини між мистецтвом та дійсністю можуть як завгодно змінюватися і трансформуватися, але вони

не повинні обриватися, бо в самому їхньому існуванні зберігається життєво важливе підґрунтя для будь-якої художньої мови.

Час виникнення реалізму визначають по-різному: хтось із вчених стверджує, що реалізм уперше зустрічається у наскельному живописі первісного суспільства, а хтось пов'язує його історію з Відродженням — від творчості Данте і Рабле, Боккаччо і Шекспіра. На наш погляд, на перших етапах історії мистецтва реалізм виступав ще не як метод художньої творчості, а як специфічна якість деяких жанрів. Реалізм постає як творчий метод лише тоді, коли із закону жанра він перетворюється у закон напряму й тим самим набуває естетичної самостійності і художньої всезагальності. Але для цього художня свідомість людства повинна була вирватися з полону релігійно-міфологічних інтерпретацій буття та звільнитися від породженої сословно-ієрархічною структурою суспільства ідеалізації людини. Такі умови склалися лише в ході розвитку буржуазного устрою.

Реалізм тоді й став методом художньої творчості, коли мистецтво зуміло побачити тверезими очима реальне становище людей, їх життєве положення та їхні дійсні відносини. Відродження було віхою великого значення на цьому шляху, але воно ще було неспроможним «очистити» реалістичну спрямованість мистецтва від тих чи інших ідеалізуючих тенденцій і надати перемогу реалізму в усіх видах та в усіх жанрах мистецтва. Однак саме в цю добу співвідношення сил реалізму та ідеалізації почало радикально змінюватися: якщо у Середні віки реалізм був ще приватним законом деяких жанрів, — наприклад іронічного фаблію або шахрайської повісті, — то тепер ідеалізація сходить нанівець. Реалізм усе більш упевнено торує свій шлях.

Щодо ХХ ст., то ми маємо реалізм «синтетичного» типу, який увібрав у себе та синтезував, по-новому осмислив художнє надбання реалістичного штибу попередніх напрямів і течій. Так чи інакше, нам відомі гучні імена Т. Манна, Дж. Голсуорсі, Т. Драйзера, Г. Манна, Я. Гашека, Б. Шоу, Б. Брехта, Е. М. Ремарка, Е. Хемінгуей, Г. Гріна та багатьох інших.

Соціалістичний реалізм є творчим методом, що склався на початку ХХ ст. у добу соціалістичних революцій. Зародження соціалістичного мистецтва пов'язане з історичним процесом формування революційного пролетаріату. Його художньою ідеологією і стає його мистецтво. У Росії пролетарське мистецтво проклало собі шлях ще у 90-ті рр. XIX ст. у революційній поезії й піснях Л. Радіна (автора

«Смело, товарищи, в ногу»), Г. Крижановського (перекладача на російську текстів «Варшавянки», «Беснуйтесь, тираны», «Красное знамя»), А. Коца (автора російського тексту «Інтернаціонала») та ін. Але саме М. Горький став засновником соціалістичного реалізму в літературі. Виступаючи на 1-му з'їзді радянських письменників у 1934 р., М. Горький проголосив появу повноцінного нового методу пролетарського мистецтва — соціалістичного реалізму. Між 1917-м революційним роком і 1934-м маємо час активного розвитку нових засобів художньої виразності поза методологічним обмеженням. Утім це й час перших спроб пов'язати ідеологію і партійну політику з мистецтвом, які завершилися резолюцією ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури». Тут означені принципи розвитку нового радянського мистецтва: «комуністична ідеологія», «широке охоплення тих чи інших явищ в усій їхній складності», «освоєння велетенського матеріалу сучасності», звернення до традицій минулого та їх використання і, нарешті, «зрозуміла мільйонам» художня форма. Ця резолюція спрямувала подальший розвиток усього мистецтва, а також виконувала роль критерію художнього рівня творів.

У цей час виникає багато різних об'єднань, зокрема Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП), яка запропонувала концепцію «живої людини», спрямованої проти «нежиттєвого» зображення, проти схематизму і стереотипів. Зразком творчості, що відповідає цим вимогам, вважався роман О. Фадєєва «Розгром», де правдиво й щиро показані зміни у психології людей тощо. Однак раппівці були налаштовані на «чистоту» власних рядів і піддавали критиці митців непролетарського походження. Серед них опинилися М. Горький, С. Єсенін, В. Маяковський, О. Толстой, Л. Леонов та ін.

У 20-ті рр. ХХ ст. виникає ще одне літературне об'єднання «Перевал», яке, навпаки, пов'язувало розвиток радянської літератури і мистецтва з гуманістичними принципами творчості М. Горького. Позиція перевалівців формувалася у гострій полеміці з членами літературного об'єднання «Літфронт». Виникає ще одне об'єднання «Ліф» («Лівий фронт»), діячі якого вважали людину не особистістю, а лише «функцією справи». Складні і суперечливі процеси в радянському мистецтві, які почалися ще з 20-х рр., змусили багатьох митців залишити країну. Інші, не маючи змоги оприлюднювати свої твори, переживали стан моральної смерті. Багато хто ставав об'єктом грубої, безтактної критики, а деякі просто пішли з життя. Згадаємо трагічні самогубства С. Єсеніна, В. Маяковського, М. Хвильового.

Усе ж таки мистецтво соціалістичного реалізму має піввікову історію. І на початку її ентузіазм, оптимістичне ставлення до майбутнього молодого країни, героїчні трудові будні відбилися у творах багатьох митців. Це й В. Маяковський, і М. Шолохов, і М. Островський, і Л. Леонов, і О. Довженко, і М. Шагінян, і Ю. Лебединський, і П. Тичина, і О. Дейнека, і Вс. Вишневський, і О. Корнійчук, і С. Герасимов та багато інших. ***Розбіжність між дійсністю та ідеалом провокувала не тільки критику дійсності, але й пристрасне утвердження краси величного і піднесеного ідеалу. Щира окриленість ідеями побудови суспільства нового типу породила заразливе, оптимістичне й життєстверджуюче мистецтво, яке зберігає своє значення і сьогодні.*** Сила ідеалу піднімала митця над реальністю і примушувала вірити в художні образи майбутнього світу сильніше, ніж в образи пригнічуючої дійсності. Але попри все не можна не бачити історію соціалістичного мистецтва як площину суперечностей між ідеологічними завданнями партії та проголошенням свободи творчості. Особливо за часів М. Хрущова література і мистецтво «приспосовували» художні образи героїв творів до вирішення поставлених практичних завдань. У 1985–1990-х рр. виникли гострі дискусії щодо універсальності та адекватності методу соціалістичного реалізму, визначалося, що він збіднює і звужує творчі пошуки митців, здійснює контроль над мистецтвом, є свідомим ідеологічної «чистоти» та відданості митця тощо.

Розпад СРСР змінив умови, виникли самостійні держави з відновленням національних традицій. Таким чином, мистецтво соціалістичного реалізму має чітку хронологію — 1934–1990-ті рр. та неабиякий вплив на світову культуру, бо поряд з ідеологічно відданими функціонерами від мистецтва в цих умовах жили й творили такі світові явища, як А. Ахматова, Б. Пастернак, Д. Шостакович, А. Тарковський, О. Довженко та ін. Можливо, сама по собі ситуація напруження між легалізованим і табуйованим, між офіційним і внутрішньолюдовським є вельми продуктивною задля розвитку різних форм художнього іномовлення: поглибленої метафоричності, езопової мови, підстрочних і контекстуальних смислів. Художній конфлікт у літературі та мистецтві міг збігатися з колізіями, що допускалися офіційною цензурою, однак його невидима частина несла в собі щось більше, а інколи й зовсім інше. Ми можемо навіть говорити про полісемантику функціонування мистецтва в тоталітарному суспільстві. Революційна епопея «Тихого Дону» оберталася кінцю розповіді таким художнім підсумком, який крити-

ка не могла не замовчувати. Фантасмагоричність і жахливість Москви 30-х рр. ХХ ст. у «Майстрі та Маргариті» М. Булгакова теж давали поштовх «неадаптованим» асоціаціям.

Усе відбувалося, як у одного з персонажів «Котлована» А. Платонова, який правильно розумів дух часу і надавав задля міцності словам два значення — головний та запасний. Добре відома історія створення Д. Шостаковичем Восьмого квартету (1960). У той час композитор був близький до самогубства. За свідцтвом рідних, він казав: «Цей квартет я присвячую собі». Однак задля того, щоб виконання повної трагізму музики стало можливим, у назві з'явилися слова: «Пам'яті жертв фашизму і світової війни». У всіх подібних випадках на шляху тоталітаризму була така перешкода, як художність мистецтва.

■ § 5. Мистецька панорама України межі ХХ–ХХІ ст.

Пошукова ситуація в мистецтві України на початку 90-х рр. ХХ ст. була обумовлена багатьма чинниками. Художня культура незалежної України повернулася до *нового осягнення національного начала, усвідомлення значущості національних витоків*. Разом із цим мистецька панорама відрізнялася *особливим духом свободи творчого виявлення, яке нерідко набувало експериментального характеру*. Особливої складності художній ситуації надавала й *активізація діалогу з іншими культурами, який мав наслідком насичення художнього простору творами масової культури низького ґатунку, що спотворювали систему духовних і художніх цінностей*. Не кращим чином позначилася на вітчизняному мистецтві й фактична втрата державної підтримки, процеси комерціалізації художньої творчості, певне ігнорування в засобах масової інформації досягнень академічної культури та надактивна пропаганда культури масової.

Перед *національним театральним мистецтвом* постали *проблеми творчої мобільності, насичення репертуару вітчизняною та світовою класикою, сучасною драматургією, необхідності визначення мовного статусу, економічні питання тощо*. За умов фактичної втрати державного фінансування, численних організаційних, економічних проблем, майже повної відсутності нової вітчизняної драматургії національний театр переживав справжній розквіт. Орієнтація на нового глядача, який прагне повернення до одвічних духовних ціннос-

тей і водночас не є байдужим до новаторських пошуків, загального духу оновлення культури, відбилася **в появі «малих» сцен, експериментальних і камерних театрів, театрів на засадах антрепризи, в активному фестивальному та студійному русі**. Його склали мистецькі форуми «Золотий лев», «Березіль», «Театральне Придніпров'я» (Дніпропетровськ), «Інтер-театр» (Закарпаття), всеукраїнський мистецький фестиваль «Козацькому роду нема переводу», «Молодий театр. Херсонські ігри — 92», «Прем'єри сезону», «Класика сьогодні» (Дніпродзержинськ), «Добрий театр» (Енергодар), фестиваль моновистав «Київська парсуна» (інколи проводиться разом із фестивалем камерних театрів), «Сучасна українська драматургія», Всеукраїнський фестиваль-конкурс музично-театральних прем'єр «Мельпомена Таврії» (Херсон), Всеукраїнський звіт майстрів мистецтв і художніх колективів регіонів України та дні культури областей, Булгаковський фестиваль мистецтв, фестиваль «Театральний Донбас — 2004» та ін.

Ці фестивалі продемонстрували **намагання вітчизняних театральних діячів знайти опору в класичній українській драматургії та відкрити раніше заборонені її сторінки, розмаїття їх художніх орієнтирів і різне бачення майбутнього національного театру**. Так, на фестивалі «Золотий лев» званням лауреата була відзначена вистава «Момент» за В. Винниченком Київського академічного театру ім. І. Франка (режисер А. Жолдак), дипломом III ступеня — вистава «Мина Мазайло» М. Куліша Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (режисер О. Беляцький). Фестиваль «Березіль-90» виявив декілька тенденцій прочитання класики: крізь призму ідеї руйнації духовності («Оргія» за Лесею Українкою, режисер А. Крітенко, художник-постановник А. Александрович), відтворення аутентичної обрядовості (зокрема, гуцульської — спектакль «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським, режисер І. Борис), «театр-музей» (вистава «Назар Стодоля» за Т. Шевченком, режисер П. Колісник). Єдиною «сучасною» виставою на фестивалі була «Археологія» О. Шипенка Київського молодіжного театру (режисер В. Більченко).

Значущим явищем у театральному житті України став фестиваль вистав і читання на честь 100-річчя з дня народження М. О. Булгакова. Перший фестиваль пройшов у 2002 р. і був відзначений успіхом спектаклю «Собаче серце» у виконанні американського театру «ZOO». Улітку 2004 р. на II Булгаковському фестивалі за ініціативи його організатора та художнього керівника В. Малахова були представлені колективи з України, Росії, Польщі, Іраку. Цей фестиваль був присвяче-

ний «Майстру і Маргариті», цікавим втіленням роману стала вистава московського театру «Нота Бене». До програми II фестивалю увійшов кінофільм С. Маслобойщикова «...від Булгакова».

У пошуках нових організації та принципів театру в 90-х рр. вирішальну роль відігравали представники покоління театральних режисерів, що тяжіли до традиційних начал, — В. Грипич, С. Данченко, Ф. Стригун, Е. Митницький, О. Барсегян та інші, а також «молода генерація» — А. Бабенко, В. Денисенко, І. Борис, А. Жолдак, С. Мойсєєв, О. Ліпцин, П. Ластівка, А. Концедайло, В. Більченко, Р. Мархоля, А. Віднянський, Д. Лазарко, А. Багіров, Ю. Одинокій, Д. Богомазов, В. Малахов, В. Кучинський та інші, орієнтовані на оновлення, порушення меж між виставою і життям, акторами і публікою, «виведення» вистави зі сцени.

Початок 90-х рр. ознаменувався **активним оновленням репертуару**, зверненням до драматургії В. Винниченка (п'єс «Гріх», «Тасмания», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Пророк»), М. Куліша («заарештованої» в 30-ті рр. п'єси «Хулію Хурина», «Маклена Граса»), «вилученої з життя» за ідеологічних та інших причин. Посилена увага до скарбниці світової драматургії на початку 90-х рр. відбилася у своєрідному «шекспірівському бумі» (до постановки його творів звертаються Е. Митницький, Я. Маланчук, П. Ластівка, І. Борис), а також в активному опануванні відсутніх раніше в українському художньому просторі принципів театру екзистенціалізму, абсурду, новітньої світової драматургії (творів С. Беккета, Ж. Ануя). Прагнення оновити принципи й мову театрального мистецтва, знайти власного глядача обумовили формування нового художнього явища — мюзиклу та української рок-опери («Біла ворона» Г. Татарченка і Ю. Рибчинського). Складається й нова, неформальна, карнавальна-сміхова сфера театру. Перший молодіжний фестиваль «Вивих-90» (режисер С. Проскурня, 24–27 травня 1990 р., Львів) звернувся до андеграунду культури (анекдотів, пародій), на фестивалі «Вивих-92» було продемонстровано поезо-оперу С. Проскурні «Крайслер-імперіал», яка в дусі постмодернізму об'єднала класичну музику, виступи авангардних поетів і хору з 240 співаків, перформанси.

Оновлюється на початку 90-х рр. **ляльковий театр**. У 1991 р. на міжнародному фестивалі вистав для дітей в Ужгороді виявилися деякі його особливості: мовна єдність — усі вистави були українською мовою; опора на національну культурну основу — більшість вистав базувалася на фольклорі. Цьому виду театру була притаманна й орієнта-

ція на вітчизняну драматургію як основу репертуару (увага до драматургії І. Франка) та прагнення розширити жанровий діапазон. Про це свідчать одна з перших спроб постановки опери на ляльковій сцені («Коза-дереза» М. Лисенка в Полтавському театрі ляльок, режисер Л. Попов), опора на принцип «театр у театрі» (цикл театральних казок «Театр Діда та Баби» режисера цього ж театру Є. Ушакова), відродження найдавніших традицій вертепу та потяг до втілення філософської проблематики.

У середині 90-х рр. дослідники виділяють декілька «варіантів» національного театру останніх років: салонний — орієнтований на камерну сцену, невелику аудиторію; демократичний — звернений до комедії, мелодрами, фарсу; елітарний — спрямований на освіту аудиторії.

Значущість класичної вітчизняної драматургії багато в чому визначила специфіку українського театру другої половини 1990-х рр. — початку ХХІ ст. Це засвідчив фестиваль ім. І. Карпенка-Карого (грудень 1995 р., Львівський Національний театр ім. М. Заньковецької). Постановки «Боярині» Лесі Українки, «Зимового вечора» М. Старицького були здійснені в Національному академічному театрі ім. І. Франка. У Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської було поставлено твори Ю. Федьковича і С. Воробкевича. Намаганням надати класиці «нового дихання» була позначена вистава С. Мойсєєва «Український vaudeville, або Вип'ємо й поїдемо» за М. Кропивницьким (Національний академічний театр ім. І. Франка) — експериментальний синтез водевілю «По ревізії» і комедії «На руїнах», об'єднаних за принципом лінійного монтажу. Синтезуванням «Ревізора» М. Гоголя та «Хулію Хурини» М. Куліша став спектакль «Рехувілізор» (у тому ж театрі), який поєднав історію та сучасність. Експериментальні постановки «Ревізора» І. Афанасьєвим у Національному академічному театрі ім. І. Франка (2003) та «ReVIзоР» Ю. Одиноким у Харківському академічному українському драматичному театрі ім. Т. Шевченка (2006) поєднували виражальні засоби класичної та масової культур. Такі ж риси відрізняли постановку А. Приходька в Київському Молодому театрі. «Шельменко-денщик» став «Шельменком-2» — виставою в дусі комедії дель арте, із загостренням ігрових ситуацій у народному дусі й використанням прийому прямого звернення героїв до зали.

Одна з проблем сучасного вітчизняного театру — брак нової української драматургії. У 90-х рр. цю лакуну намагалися заповнити

драматурги Я. Стельмах («Стережися лева», «Синій автомобіль», водевіль «Кохання у стилі бароко»), В. Босович («Ісус — син Божий»), В. Лисюк («Полин», фантастична комедія «Контракт з божевільним»), О. Ірванець («Брехун», «Маленька п'єса про зраду»), до творчості яких звертаються режисери С. Данченко, В. Восканян, С. Олешко, А. Критенко. З метою активізації діяльності сучасних драматургів, «наближення» творчості молодих авторів до театру в 1999 р. за ініціативою художнього керівника Одеського драматичного театру ім. В. Василька І. Савицького відбувся фестиваль сучасної української драматургії. На ньому демонструвалися вистави за п'єсами таких авторів, як Я. Стельмах («Люсі Краун»), О. Погребинський («Осінні квіти», яку, до речі, назвали кращою п'єсою на фестивалі), Н. Ворожбіт («Житіє простих»), А. Семенов («Королівський квартал»), К. Демчук («Колискова для Лесі»). У 2002 р. у Національному академічному театрі ім. І. Франка було реалізовано проект «Наша драма» — за ініціативою драматурга Н. Нежданої та режисера А. Приходька, щопонеділка у фойє театру молоді українські драматурги читали свої п'єси.

Не залишалася в цей час поза увагою українських митців і **світова класика**. Однак в її втіленні часто домінувало експериментаторство, вираження лише індивідуального світобачення режисера (експериментальні постановки А. Жолдака-Тобілевича на основі його інтерпретації творів В. Шекспіра, К. Гольдоні, О. Солженицина, І. Тургенєва, постановки С. Мойсєєва, Р. Стуруа, Ю. Одинокого). «Відродженням» традиційного театру стали постановки А. Бабенко творів Г. Флобера, А. Чехова, листування М. Коцюбинського та О. Аплаксіної.

У цей час вітчизняний театр опановує новий для нього **жанр монодрами**. У 1997 р. режисер І. Волицька та актриса Л. Данільчук здійснили постановку оповідань і листів В. Стефаніка у спектаклі-моновиставі «Білі мотилі, плетені ланцюги» на Малій сцені театру «Воскресіння» у Львові.

Різноманітні втілення класичного надбання відобразили **одну з тенденцій українського театру — на перший план висувається постать режисера, який створює свій власний театр**.

Цікавим явищем стала спроба створити декількома виставами єдину концептуальну лінію — наприклад, вистави «У. Б. Н.» (п'єса Г. Тельнюк «Український буржуазний націоналіст»), «Державна зрада» (п'єса Рея Лапіки), «Оргія» (за твором Лесі Українки), які порушували проблематику конформізму і націоналізму (у Національному театрі ім. М. Заньковецької у Львові).

Тенденцію синтетизму в українському сучасному театрі відбиває діяльність Центру сучасного мистецтва В. Троїцького, спрямована на поєднання мистецтв і створення нової художньої цілісності на основі фольклору. У 2002 р. В. Троїцьким разом із фольклорною групою «Древо» здійснено постановку так званої фопери (фольклорної, фантазмагоричної, феєричної опери) «Кам'яне коло», з ансамблем автентичної української пісні «Божичи» — виставу «У пошуках втраченого часу». Іншим «вектором» синтетизму в театрі стало поєднання найновітніших мистецьких технік і знахідок. Узимку 2003 р. у Центрі разом з альтернативними візуальними студіями і «Польським інститутом» відбувся фестиваль музичних перформансів і звукоінсталяцій «Новий звук».

В останні роки виникло декілька нових театральних колективів — антреприза «Срібний острів» (художній керівник Л. Лимар), ляльковий театр «Перетворення» (художній керівник В. Завальнюк), Запорізький муніципальний театр — лабораторія «ВІ» (художній керівник В. Попов). З 1998 р. працює Київський Експериментальний театр, який демонструє прагнення втілити різні системи акторської гри. У 2000 р. офіційно створено Новий драматичний театр на Печерську (режисер і директор О. Крижанівський).

Тенденції пошуку нової театральної мови, нових репертуарних орієнтирів і водночас спирання на вітчизняне класичне надбання характеризують стан театру юного глядача, театру мініатюр тощо.

Надзвичайно складним є становище **українського кінематографа** 90-х рр. ХХ ст. — початку ХХІ ст., що детерміновано відсутністю матеріальної і технічної бази, комерціалізацією, спрямованістю на розважальність, на жанри мелодрами, трилера, бойовика, комедії, що в цілому притаманно світовому кінематографу. Український же кінематограф, який від часів О. Довженка, С. Параджанова має власні, високопоетичні традиції, важко «вписується» в цей змістовний і жанровий діапазон. Окрім цього, на початку 90-х рр. ХХ ст. було практично зруйновано систему кінопрокату — кінотеатри або повністю орієнтували свою репертуарну політику на «голлівудську» продукцію (переважно не вищого гатунку), або загалом припиняли свою роботу.

Певним відродженням стає межа ХХ–ХХІ ст. Досить символічно, що **формування нового вітчизняного кінематографа відбувається на ґрунті одвічної для національного мистецтва історичної теми, осягнення подій, які за різних причин не знайшли раніше художнього відтворення**. Своєрідним «передбаченням» цієї тематики стала

стрічка Олега Янчука за сценарієм А. Дімарова про Голодомор 1933 р. У 2000 р. на Національній кіностудії ім. О. Довженка О. Янчук зняв героїчну драму «Нескорений» (присвячену життю Р. Шухевича). Історична тематика втілена також у фільмах Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу» (вийшов у прокат у 2002 р.), В. Савельєва «Тасмания Чингісхана», М. Мащенко «Богдан-Зіновій Хмельницький» (показаний на міжнародному кінофестивалі «Кіно-Ялта — 2003»). У 2004 р. відбулася прем'єра фільму «Мамаї» О. Саніна (робота над яким тривала понад 17 років). Не залишилася поза увагою і **проблема втрати духовних цінностей у сучасному суспільстві** («Аве, Марія», автор сценарію та режисер Людмила Єфименко, «Мийники автомобілів» В. Тихого).

Успішною є діяльність українських митців у сфері **короткометражних і документальних фільмів**. На міжнародному кінофестивалі «Берлінале-2000» у програмі «Панорама» з успіхом демонструвався фільм К. Муратової «Лист до Америки». На «Берлінале-2001» Т. Томенко отримав І премію за короткометражний фільм «Тир». Шевченківською премією у 2002 р. було відзначено документальний фільм А. Микульського і Л. Череватенка «Я камінь з Божої праці». «Золоту пальмову гілку» на фестивалі у Каннах у 2005 р. отримав І. Стрембицький за 10-хвилинний документальний фільм «Подорожні». Виходом із бюджетної кризи стало створення малобюджетних фільмів, зокрема фільму І. Парфьонова «Коли боги заснули» (2006 р., інтерпретація «Холстомера» Л. Толстого). Першим повнометражним українським художнім фільмом, який потрапив у загальнонаціональний прокат, стала дебютна стрічка «Помаранчеве небо» режисера О. Кириєнка (музика гуртів «Океан Ельзи», «Тартак», «Luk»).

Поступове відновлення вітчизняної анімації засвідчив успіх нечисленних анімаційних українських фільмів, створених на початку 2000-х рр. На ХХХІ Міжнародному кінофестивалі «Молодість» було відзначено фільм «Світла особистість», автор сценарію та режисер О. Педан (історія «кохання» електролампочки й вимикача). Приз «Срібний ведмідь» на Берлінському фестивалі 2003 р. здобув анімаційний фільм С. Коваля «Ішов трамвай № 9». Нагальну потребу всебічної підтримки кінематографа для дітей відбив І Міжнародний дитячий кінофестиваль «Кіномагія», який об'єднав конкурси поетичних текстів, пісень, сценаріїв, малюнків, світлин на тему «Моє місто».

У **музичному мистецтві** на початку 90-х рр. відбуваються значні зміни. Наявним став його поділ на шар «академічний», що спирається

на сталі традиції, та «масовий», орієнтований на поп- і рок-культуру. П'ятий республіканський фестиваль сучасної української пісні 1991 р. продемонстрував, що творчість його переможців І. Карабиця, О. Осадчого, Г. Татарченка, П. Дворського, О. Семенова співзвучна новітнім тенденціям і відбиває їх на гідному художньому рівні. З цієї точки зору показовою також була діяльність груп «Табула раса», «Плач Єремії», «Мертвий півень», «Океан Ельзи», «Грін Грей» та ін.

У вокально-симфонічній музиці початку 90-х рр. виявився потяг до тематики збереження духовного, культурного досвіду людства та звернення до релігійної сфери. Це продемонстрували твори «Українська меса» Ю. Захожого-Катренка (на євангельські тексти та поезії С. Реп'яха), «Стабат Матер» І. Щербакова, «Панахида» М. Скорика, «Господи, Боже наш» В. Рунчака (на текст із Євангелія), кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» В. Камінського (на слова І. Калинця), мініатюрний реквієм «Сім сльозин» В. Зубицького (на слова Б. Олійника), «Піснеспіви» В. Полевої, «У блакитно-золотавих тонах» Ю. Іщенка, «Палімпсести» Ю. Ланюка (на релігійні тексти та вірші В. Стуса), «Літургія Іоанна Золотоустого» Л. Дичко, твори В. Степурка, Є. Станковича на духовні тексти. Ця тематика не втратила актуальності і в останні роки — в ораторії «Іду. Накликую. Взиваю», «Літургії Іоанна Золотоустого» В. Камінського, концерті «Господи, Владико наш» і творі «Нехай прийде царство Твоє» Є. Станковича.

Зберігають свою значущість для музичного мистецтва фольклорні засади. Вони знайшли новаторське втілення в сценічній кантаті В. Зубицького «Ярмарок», в ораторії О. Яковчука «Скіфська пектораль», у кантаті Л. Шукайло «Пори року», хоровому циклі «Пори року» М. Скорика.

Дух експериментаторства відрізняє камерну інструментальну музику 90-х рр., виявившись у творчості В. Губи, В. Сильвестрова, В. Рунчака, Я. Губанова, Я. Лапинського. Одним із пошукових напрямів у камерній музиці стало протиставлення живого та механічного звучання, насичення його фонічними ефектами у творах М. Ковалінаса, Ю. Ланюка, В. Рунчака. Іншим було спрямування на втілення ідеї «діалогу сучасності з традицією» — у творах М. Денисенко, О. Щетинського, І. Небесного. Тенденції елітарності, інтелектуалізації відбили такі автори, як С. Зажитько, М. Денисенко, О. Козаренко.

На початку 90-х рр. зберігає своє визначальне значення концептуальний жанр симфонії, до якого зверталися Н. Самохвалова, А. Загайкевич, В. Рунчак, І. Щербаков. Плідного розвитку симфонічний жанр

набув у творчості Л. Колодуба — П'ята симфонія, присвячена жертвам Голодомору та репресій 1930-х рр., Шоста симфонія, присвячена видатному композитору ХХ ст. А. Шенбергу; Е. Станковича — Камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики», Восьма симфонія «Мов бризки піни з гір», Дев'ята симфонія; В. Золотухіна — Четверта симфонія «Іспанська балада».

Опера завжди була однією зі значущих складових у жанровій палітрі вітчизняної музики. Наприкінці ХХ ст. вона орієнтована на пошуки нової драматургії, тематики, сфери образності. Це відбилося в опері «Портрет Доріана Грея», міні-опері «Між двох огнів» К. Цепколенко (з нетрадиційними сполученнями інструментів і вокальними ефектами), у камерній опері «Час покаяння» О. Козаренка. Художніми подіями кінця ХХ ст. стали опера «Поет» Л. Колодуба, опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя», присвячені образу Кобзаря, опера-ораторія М. Скорика «Мойсей». Розвивається й своєрідне відгалуження жанру — дитяча опера — у творчості М. Стецюна, О. Костіна.

Оновлення *балетного театру* було пов'язано і з «осучасненням» музичної мови, і з «новою мовою» танцю, новою хореографічною пластикою. Це відбилося у балетах Е. Станковича «Майська ніч» (своєрідній балетній ліричній комедії), «Ніч перед Різдвом», «Вікінги», «Ольга», у балеті-інсталяції О. Козаренка «Дон Жуан з Коломиї», балеті «Гагаку» В. Полевої (специфічному діалозі європейської та японської культур). Зразки жанрового поєднання було створено, зокрема, В. Губаренком — у симфоніях-балетах «Зелені святки» та «Liebestod», симфонії «De profundis» (на вірші Т. Шевченка).

Музичне мистецтво кінця ХХ ст. — початку ХХІ ст. перебуває в досить специфічному становищі. Академічна музика позбавлена уваги засобів масової інформації, відомості щодо неї містяться у професійній періодиці (за дуже невеликими винятками). Разом з тим у культурному просторі України наявним є *активний фестивальний рух*. «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти», «Музика українського зарубіжжя» — мистецькі заходи, спрямовані на презентацію нових творчих досягнень вітчизняних митців. Яскравою тематичною єдністю вирізняється фестиваль «Київ-Музик-Фест», заснований у 1990 р. У 1991 р. його темою стала трагедія Голодомору, 1992 р. — трагедія Чорнобиля, 1993 р. — національна проблематика, фестиваль 1994 р. було присвячено Б. Лятошинському. Особливостями фестивалю «Два дні і дві ночі» (проводиться з 1995 р. в Одесі) є експериментальний характер, своєрідність музикування, що містить у собі ритуалізацію,

театралізацію, нетрадиційні манери співу, застосування технічних засобів, зокрема комп'ютерних технологій. Цей фестиваль стимулював створення міжнародної громадської організації «Асоціація “Нова Музика”», нових музичних колективів — «Фрески», «Проект-7», відкриття програми Одеського центру сучасного мистецтва Сороса «Новий факел», який представляє нові технології в мистецтві — синтетичну фотографію, комп'ютерну графіку, відеороліки, відеоінсталяції, аудіоінсталяції.

Потяг до нового осягнення та відтворення одвічних духовних цінностей відрізняє фестивалі «Золотоверхий Київ», фестивалі на честь видатних українських митців — М. Березовського, С. Крушельницької, масштабні мистецькі акції «Харківські асамблеї» та «С. В. Рахманінов та українська культура».

Неоднозначна ситуація складається в *українській літературі. Наочною у ній є наявність різних потужних мистецьких поколінь, відмінних за духовними, ціннісними орієнтаціями*. Старше покоління вітчизняного письменства — В. Яворівський, Л. Костенко, І. Драч, Д. Павличко, А. Дімаров, П. Загребельний, Ю. Мушкетик, М. Вінграновський та інші — звертається до одвічно актуальної для українського мистецтва тематики значущості духовних цінностей, до історичної, моральної тематики, тематики Голодомору. Потяг до творчого експерименту, максимального оновлення образної палітри, мови демонструють твори літераторів нового покоління — В. Герасим'юка, Ю. Андруховича, С. Процюка, Ю. Гудзя, В. Неборака, Ю. Покальчука, С. Жадана, І. Карпи, І. Роздобудько, Л. Дереша та ін.

Українська література 90-х рр. ХХ ст., відбиваючи *активний пошук суспільством нових духовних настанов, звертається до тем та образів, що раніше перебували на периферії творчої уваги*. Ідеться не тільки про так звані заборонені теми, відсутність яких у мистецтві СРСР пояснювалася ідеологічними заборонами, зокрема теми Голодомору, трагічного історичного шляху українського народу. Поезія «молодих» — Р. Скиби, О. Галети, Л. Мельник, О. Чекмишева — сповнена туги та відчаю, невір'я, фаталістичних нот самотності та смутку, скорботи за втратою духовних опор, єдності людини та природи. Твори молодшого покоління яскраво закарбували специфічну ситуацію розриву з традицією, пошуку власних — часто неоднозначних — шляхів самовираження, розчарування в дійсності та осягнення пронизливої самотності людини. Виходом із цієї духовної кризи часто ставало звернення до теми одвічного, невпинного духовного пошуку людини

за умов втрати сенсу буття, що відбилася у творах І. Андрусяка, С. Процюка, І. Римарука, Г. Цимбалука, Ю. Гудзя, М. Рябчука.

Намагання сформуванню нову призму бачення світу нерідко призводило літераторів до нівелювання меж етичного та естетичного начал, до творіння «на грані фолу». Зазначимо, що у творчості Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Покальчука багато в чому це було покликано потягом до епатажу, експериментування та водночас — прагненням максимально відверто (на грані фізіологічного опису) розкрити раніше майже табуовану тему особистого життя.

Показовим для української літератури межі ХХ–ХХІ ст. є **активне оновлення мови, яке набуває різних форм**. З одного боку — це насичення творів новими прийомами колажу, монтажу, фрагментування. З другого — це нівелювання національних меж (зокрема, у творчості І. Малковича, Ю. Андруховича, С. Жадана). Разом із тим простір власне літературної мови «розсувається», сповнюючись жаргонізмами, сленгом (у творах О. Забужко, Ю. Покальчука, Ю. Андруховича, С. Жадана, В. Діброви, Л. Подерв'янського та ін.).

Завдяки діяльності творчої групи «Бу-Ба-Бу» (бурлеск — балаган — буфонада), до якої увійшли Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець, а також так званої «Київської іронічної школи», яку склали В. Діброва, Б. Жолдак, Л. Подерв'янський, поширення набули ігрові форми існування літератури. Карнавали, видовища, маскаради перетворили самі основи існування літератури — поетичні шоу перетворили письменника на актора та виконавця, літературне слово поставало як театралізований, безпосередній діалог літератора та слухача.

Жанрова палітра української літератури на межі ХХ–ХХІ ст. увібрала в себе нові для неї любовний жіночий роман (О. Забужко, Є. Кононенко), фентезі (М. і С. Дяченки, Г. Пагутяк), детектив (А. Курков), молодіжний роман і повість (С. Пиркало), трилер (Ю. Андрухович, Л. Дереш). Специфічним явищем у вітчизняній літературі стала так звана «жіноча література», представлена творчістю М. Савки, С. Андрухович, Є. Кононенко, О. Забужко, М. Кияновської та багатьох інших.

Характерним для вітчизняного письменства на межі ХХ–ХХІ ст. є також і активізація уваги до дитячої літератури — у творчості М. Савки, І. Андрусяка, І. Роздобудько, Р. Скиби, І. Малковича, І. Калининця та ін.

Вітчизняне **образотворче мистецтво** межі ХХ–ХХІ ст. демонструє дивовижне розмаїття стилів і жанрів, багато в чому обумовлене різноспрямованістю творчих пошуків. Традиційні, академічні традиції

певним чином продовжують представники старшого покоління — В. Сидоренко, А. Чебикін, В. Гольба, В. Сингаївський, В. Шаламов, В. Одреховський, С. Якубович та ін. Відповіддю на вимоги часу водночас із реалістичними орієнтаціями в їх творчості стає й звернення до символічної художньої мови, що притаманно й творчості молодшого покоління українського живопису. Така символічна призма бачення світу вирізняє мистецьке світобачення О. Анда, який відбиває творчі пошуки так званого «асоціативного символізму», Ю. Чаришнікова, А. Шаповала, певним чином С. Лисицина, С. Пояркова. Нерідким є плідне поєднання в єдину художню цілісність різних призм художнього світобачення, як, наприклад, у творчості В. Куликова, В. Гонтарова, Р. Петрука тощо.

Потужним напрямом у цій плюралістичній панорамі є *тенденція певного відродження традицій сакрального живопису*. Вона виявляється у творчості Т. Недошовенко (працювала над розписами Михайлівського Золотоверхого монастиря), Л. Бабляк, С. Баяндина (відновлював фрески Михайлівського Золотоверхого собору та Успенського собору Києво-Печерської лаври), Н. Бондаренко, Т. Гавриленко (на замовлення Троїцько-Сергіївської лаври виконала дві серії робіт, присвячених історії та сучасності церкви), М. Химича, Т. Ктитаревої (яка звертається до рідкісної техніки мініатюри, що сягає своїми витокami Володимирської школи іконопису).

Одвічно значущими для вітчизняного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва були *фольклорні джерела*, які визначають своєрідність художнього світу Є. Богач, Н. Саєнко, В. Сингаївського, А. Антонюка. Концентрованим вираженням фольклорних традицій стало примітивістське спрямування у творчості К. Білокур, М. Приймаченко, М. Тимченко, Л. Миронової. З ним деякою мірою перегукується й так зване «райське мистецтво» — Paradise art. Роботи фундаментора цього специфічного ракурсу світосприйняття та відтворення світу Є. Лещенка відрізняються особливою яскравістю, насиченістю та чистотою кольору, безпосереднім поєднанням кольорових площин, відсутністю світлотіні, площинністю.

Показовим для сучасного українського образотворчого мистецтва є *потяг до творчої універсальності*, прагнення митця закарбувати своє бачення світу не тільки в множинності жанрів, а й у живописних, графічних, скульптурних формах. Така універсальність властива творчості С. Лисицина, С. Пояркова, П. Антипа, С. Баяндина, Б. Бойка, В. Виноградова, П. Вишняка та ін.

Напруженими є пошуки і в мистецтві скульптури. Інтелектуальним лідером, ідеологом сучасного вітчизняного мистецтва визнаний скульптор, графік, філософ О. Пінчук. Світового визнання набула й творчість М. Шкарапути — автора вітражів у посольстві Угорщини в Києві, його проект Українського культурного центру в Парижі посів I місце на конкурсі ЮНЕСКО. Учасником багатьох симпозіумів садово-паркової пластики є Г. Кудлаєнко. Традиції вітчизняного дерев'яного різьблення плідно продовжує В. Петрів — автор проекту «Різьблене містечко — Дендропарк» у Всеукраїнському центрі народної культури.

Значущим є внесок у вітчизняне образотворче мистецтво представників харківської школи — В. Ковтуна, В. Сидоренка, В. Семіноженка, В. Гонтарова, О. Шила, В. Грицаненка, О. Безрука, М. Базиля, В. Антонюка, Н. Вербук, М. Попова, О. Поступного, М. Брозголя та багатьох інших. Великий вплив на творче життя митців Харкова мала міжнародна виставка, присвячена 150-річчю з дня народження І. Ю. Рєпіна (1994 р.), а також заснування міжнародного благодійного фонду імені великого художника.

Межа ХХ–ХХІ ст. позначена не тільки активним сприйняттям новітніх тенденцій світового живопису, активним опануванням досвіду, накопиченого світовим мистецтвом, використанням новітніх технологій, у тому числі комп'ютерних, інсталяцій, колажу, техніки графіті. Зворотній бік опанування світового досвіду нерідко виявляється в сучасному живописі, графіці, скульптурі, у комерціалізованому «плеканні» знижених художніх смаків і кітчю. Однак у найкращих своїх зразках українське образотворче мистецтво стає повноправним учасником культурного полілогу межі епох завдяки презентації творчості вітчизняних майстрів у США, Німеччині, Франції, Італії, активізації виставкової діяльності в Україні.

Питання для самоконтролю

1. Філософські розвідки початку ХХ ст. як теоретичні засади естетики модернізму.
2. Особливості мистецтва модернізму.
3. Розмаїття мистецьких пошуків модернізму.
4. Постмодернізм у мистецтві.
5. Характеристика мистецтва України межі ХХ–ХХІ ст.

§ 1. Характеристика естетичної культури

У системі культури, духовно-ціннісні компоненти якої визнаються особливо значущими в умовах сучасного життя, виокремлюють таку її складову, як естетична культура. Існуючі на сьогодні визначення культури дозволяють сформулювати й сутність естетичної культури: *естетична культура — процес і результат людської діяльності, спрямованої на формування та піднесення духовних потреб суспільства, групи людей, націй, народів, окремої людини в створенні, розповсюдженні, споживанні, обміні, збереженні цінностей, які закарбовують емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний досвід людства, зокрема загальнолюдський ідеал краси.*

Виходячи з цього, неважко виявити *структуру естетичної культури*. Вона об'єднує такі органічно поєднані складові:

– людина, котра є носієм естетичної свідомості і здатна здійснювати специфічний вид суто людської діяльності — естетичну діяльність;

– результати естетичної діяльності людини, людства — естетичні цінності, що присутні в природному, суспільному середовищі та притаманні безпосередньо самій людині і людству.

Таким чином, *естетична культура створюється, формується завдяки естетичній діяльності людини, групи людей, народу, нації, суспільства, які водночас виступають її об'єктом.*

Цінності естетичної культури існують у двох формах — предметній та особистісній. Предметна форма — естетична діяльність у всьому багатстві її форм та її наочно виявлені результати. Особистісна форма естетичної культури невід'ємна від людини і людства, пов'язана з їхніми здібностями, потребами, смаками, ідеалами, почуттями, оцінками тощо, які в подальшому реалізуються в естетичній діяльності. Цією формою обумовлюються зміст, спрямованість, широта естетичної діяльності й у зв'язку з цим сенс та характер предметної форми естетичної культури. Навколишня дійсність, створена людьми, більшою або меншою мірою втілює притаманні людству уявлення про прекрасне, відповідає його естетичному ідеалу. У свою чергу, саме

опанування предметної форми, іншими словами, її розпредметнення, забезпечує зміни якостей особистісної форми. Таким чином, розвиток естетичної культури пов'язаний із процесом розпредметнення й опредметнення, тобто з переходом предметної форми в особистісну й навпаки.

Естетична культура може бути виявлена як у матеріальній, так і духовній сферах життя. Саме тому вона забезпечує одухотворення результатів матеріальної і духовної діяльності, втілення в них естетичних ідеалів, уподобань, уявлень про досконале, прекрасне, насичене красою життя.

Носіями естетичної культури, її суб'єктами в будь-який час виступають: людство в цілому, суспільство, група людей, людина. Тому можна говорити про існування естетичної культури людства, суспільства, соціальної групи, народу, нації та окремої людини.

Естетична культура людства обумовлена станом його емоційно-почуттєвого світу, спрямованістю цього світу на побудову життя за законами міри, гармонії та краси. Водночас вона визначає ті емоційно-почуттєві орієнтири людства, які є зразковими, пануючими.

У кожному суспільстві мета перетворення світу за законами гармонії, міри, краси реалізується по-різному. Для цього створюються різні умови, визначаються різні ідеали та стандарти здійснення естетичної діяльності, її спрямованості, складаються різні співвідношення між естетичною діяльністю зі створення та споживання естетичних цінностей.

Загальні суспільні естетичні настанови й цінності зі своїми особливостями та у своїх умовах створюють, засвоюють та реалізують соціальні групи. Вони різняться характером естетичної діяльності, змістом визначальних для них естетичних цінностей, рівнем опанування загальнолюдських естетичних ідеалів.

Національна свосвідність естетичної культури пов'язана з відмінностями ментальності нації та виявляється в естетичних смаках, ідеалах того чи іншого народу, у тих уявленнях про прекрасне, що йому притаманні.

У системі естетичної культури значне місце посідає естетична культура особистості. Вона розкривається через естетичні почуття і прагнення, смаки та ідеали, судження та оцінки, потреби в естетичній діяльності.

Естетична культура на всіх рівнях виявляється через вміння відчувати, створювати, поширювати естетичні цінності. Вона сприяє

становленню єдності людини з оточуючим світом, природним і соціальним, її єдності із самою собою. Саме естетична культура забезпечує реалізацію творчих начал людини в різноманітних видах її діяльності, починаючи від побутової й закінчуючи професійною.

Дослідники проблем естетичної культури висловлюють думку про те, що *в процесі формування і розвитку естетичної культури особистості можна виокремити певні етапи*. Перший, так званий передестетичний, етап вони пов'язують з дитинством до 3-х років, коли формуються основні психічні механізми естетичного відображення й виникають першоеlementи естетичного світу дитини. Другий, власне естетичний, етап, що починається приблизно з 3-х років і продовжується до 7-річного віку, характеризується пануванням у житті дітей синкретичної художньо-ігрової діяльності. Її центром є людина, котра сприймається ними складніше, аніж у попередньому віці. У цей час остаточно формуються глибинні елементи індивідуальної естетичної культури, що в подальшому лише змінюються, розвиваються. Третім етапом формування естетичної культури зазвичай вважають перехід дитини до навчання в загальноосвітній школі, де переважає пізнавальна діяльність і формування естетичної свідомості здійснюється на теоретичному рівні. На четвертому етапі даного процесу, коли відбувається перехід до юності, перевага надається ціннісно-орієнтаційній діяльності, здійснюється активний пошук сенсу та змісту життя, самостійно визначаються ідеали. Саме в цей час інтенсивно формуються естетична свідомість і самосвідомість людини. На останньому, п'ятому, етапі людина переходить до здійснення головним чином практично-перетворюючої діяльності, що так чи інакше, більшою чи меншою мірою пронизує всі види її праці і соціального буття. Це сприяє формуванню особистості, яку відрізняє цілісність і динамізм. На цьому етапі особистість здатна виявити себе і як творець естетичних цінностей, і як їх хранитель та розповсюджувач, і як вихователь себе та інших. Вона може гармонійно поєднувати в собі й споглядання прекрасного, і його створення.

Еволюція естетичної культури підпорядкована тим закономірностями, що визначають еволюцію культури в цілому. Згідно з цими закономірностями зміст і спрямованість культури залежать від:

- природно-географічних умов, у яких проходить її становлення;
- соціальних умов, у яких вона еволюціонує й функціонує;
- ментальності, що характеризує тих, хто стоїть у її витоків;
- спадкоємності — тих естетичних цінностей і надбань, які були набуті попередніми поколіннями та створені сучасниками.

Визначені закономірності еволюції естетичної культури виступають фундаментом формування тих особливостей, які відрізняють культури різних суспільств, народів і націй, соціальних груп, характеризують культуру окремих індивідів. Завдяки ним естетична свідомість і естетична діяльність набувають специфічного забарвлення, яке розкривається через своєрідність естетичного ідеалу, через історичну зміну естетичних уявлень, через неоднорідність естетичної оцінки дійсності представниками різних епох, типів культури, соціальних верств і т. д.

Разом із тим важливо пам'ятати, що естетична культура, як і культура в цілому, є явищем, яке має деякий абсолютний, загальнолюдський зміст. Він обумовлений тим, що її суб'єктом виступає у першу чергу людство, людський рід. Її ідеалом завжди було і є олюднення навколишньої дійсності та людини, їхнє вдосконалення на основі міри, гармонії, симетрії, ритму. *Різні підходи до змісту досконалого, прекрасного склали основу типологізацій естетичної культури відповідно до історичного, соціального, національного, релігійного, регіонального принципів тощо.*

Естетична культура виявляє себе й на рівні будь-якої професійної діяльності, у процесі якої людина прагне досягнути високих утилітарних результатів, у яких водночас втілюються її уявлення про досконале, прекрасне. Людина будь-якої професії завжди хоче втілити свій естетичний ідеал у результатах власної діяльності, які віддзеркалюють її внутрішній світ, її життєві принципи, спрямування.

Значну роль естетична культура відіграє і в професійній діяльності юриста. Передусім вона значною мірою сприяє гуманізації юридичної діяльності. Завдяки цьому в життя втілюється не тільки буква закону, а й враховуються особистісні якісні характеристики того, хто виступає суб'єктом та об'єктом цієї діяльності. Здатність юриста проникнути у внутрішній світ людини, розуміти мотиви її дій і поведінки стає основою для відмови від формальних висновків і рішень. Усе це можливо тільки при наявності у фахівців юридичної справи високого рівня емпатії, інтуїції, відповідної оцінки й самооцінки, почуття міри і такту — якостей, що формуються та вдосконалюються завдяки оволодінню естетичними цінностями й підвищенню рівня естетичної культури.

Більш того, розвиненість емоційно-почуттєвого світу фахівця-юриста, його глибина та масштабність сприяють й стимулюють творчий підхід до професійної діяльності, значно підвищують здатність розширювати межі професійного мислення. З огляду на це виконання

будь-якого завдання, будь-якої роботи видається неможливим поза прагненням гармонії, міри, симетрії, ритму. Єдність змісту і форми як у процесі професійної діяльності, так і в її результаті для юриста з розвиненим рівнем естетичної культури є органічною і природною.

Рівень естетичної культури знаходить відбиття в такому суттєвому компоненті трудової діяльності юриста, як мова. Володіння мовою, її багатство, образність, довершеність синтаксичних конструкцій і т. ін., віддзеркалюючи внутрішній світ людини, виступають базою для виконання таких мовних вимог юридичної практики, як чіткість визначень, конкретність висновків, композиційна ясність речень та ін. Грамотна мова, володіння її технікою, її змістовна досконалість тощо відточують професійну майстерність, виступають її яскравим проявом.

Естетична культура, у тому числі й представників юридичних професій, виразно розкривається в характері спілкування, яке обирає для себе людина. Для юриста вибір норм спілкування є особливо важливим, тому що завдяки йому складаються стосунки з колегами, а також з людьми, які включені в орбіту його професійної діяльності. Добір потрібних інтонацій, прийомів, інтуїція у виборі певних засобів зняття «тиску» та інше значно підвищують ефективність роботи і слідчого, і адвоката, і працівника прокуратури, і інших представників правоохоронних органів, усіх правників. Естетична культура є одним із суттєвих начал, які визначають поведінку фахівця юридичної справи, орієнтують його на оточення речами не тільки корисними, а й такими, що відповідають своїм зовнішнім виглядом уявленню про прекрасне.

Отже, *естетична культура сприяє гармонізації взаємин людини-фахівця з природним та соціальним середовищем, а головне, забезпечує гармонізацію спілкування з іншими людьми.*

§ 2. Художня культура

Естетична культура органічно пов'язана з художньою культурою, яку вважають її ядром і концентратом. Художня культура базується на художній діяльності на рівні створення, споживання, розповсюдження, обміну, збереження мистецьких творів і на мистецтві як одній із форм свідомості і специфічній формі пізнання світу. Її носієм виступають і суспільство, і соціальні групи, народи, нації, й окремі індивіди. Еволюція художньої культури підпорядкована тим самим закономірностям, які визначають еволюцію естетичної

культури. Її предметна й особистісна форми проявляють себе в багатстві та розмаїтті художніх творів, тих, що вже створені, й тих, що створюються, а також у системі художніх потреб, ідеалів, орієнтацій тощо художників (як професійних, так і самодіяльних) та споживачів (глядачів, читачів, узагалі публіки). Без цієї системи неможливе розпредметнення творів мистецтва і стимулювання створення нових художніх цінностей. Зважаючи на це в художній культурі важлива роль належить системі «художня потреба — художнє творення — художнє споживання» як основі цілісності художнього життя, його стабільності й усталеності. Ця система забезпечує формування та здійснення творчих задумів митців, що реалізуються в мистецьких творах, які актуалізуються залежно від потреби в них публіки за умов її налаштованості на спілкування з ними.

Художня культура прагне зменшення розриву між рівнями особистісних форм культури митця і споживачів мистецтва. Тільки у випадку їх зближення (а в ідеалі — збігу) можливе повне розпредметнення — освоєння художнього твору. Глибоке проникнення в задум художника можливе тільки в разі наявності у споживача багатства сформованих навичок спілкування з мистецтвом. Лише тривале спілкування з художніми цінностями, постійне повернення до них можуть сформувати сталі навички художнього сприйняття. Важливим при цьому є не тільки осягнення змісту твору мистецтва, а й розуміння мови художника, форми твору мистецтва, засобів художнього вислову. В органічному поєднанні зі змістом прийоми і засоби створення мистецького твору визначають його сенс. Тому здатність сприймати твір у його єдності та цілісності вважається одним із головних показників розвитку художньої культури.

Цю думку образно втілює твердження: ***мистецтво дає людині стільки, скільки вона здатна взяти***. Тому сприйняття художнього твору є творчим процесом, який залежить як від досвіду спілкування з мистецтвом, так і від життєвого досвіду, моральних, естетичних, релігійних та інших цінностей людини, яка його засвоює, розпредметнює.

У той же час мистецькі твори є результатом опредметнення особистісної форми художньої культури митців. Це вимагає від них певного рівня художньої культури, а у зв'язку з цим засвоєння багатств світового мистецтва, розпредметнення надбань світової культури взагалі. Створення світу мистецтва невід'ємне від таланту, майстерності художника, змістовності його думки. Тому *художня культура суспіль-*

ства залежить як від рівня художньої культури споживачів мистецтва, так і, що є дуже важливим, від рівня художньої культури його творців. Так само художня культура залежить і від того, які мистецькі твори в суспільстві розповсюджуються, пропонуються публіці, а також від того, наскільки є вільним доступ публіки до тих творів, які видаються їй найбільш близькими.

Поєднання художньої активності митців і споживачів художніх творів обумовлює підвищення художніх потреб суспільства, сприяє підвищенню рівня художньої культури. Усвідомлення високого соціального призначення мистецтва на рівні суспільства та особистості сприяє орієнтації не тільки на його споживання, а й на творення. У зв'язку з цим перед суспільством завжди стоїть завдання розвитку професійної гілки художньої діяльності, а також поширення самодіяльної художньої творчості. Рівень розвитку художньої діяльності засвідчує стан художньої свідомості суспільства та можливості вдосконалення його художнього життя. У процесі художньої діяльності, особливо в її творчому прояві, змінюються сутнісні сили людини, її чуттєвий та інтелектуальний світ стає багатшим, досконалішим. Прагненню самовдосконалення багато в чому сприяє процес художньої діяльності, у ході якого формуються смаки й ідеали, здібності і потреби, моральні пріоритети, поширюються міжособистісні зв'язки, компенсуються затрати, що обумовлені обмеженістю ролей, які виконуються людиною в умовах розподілу праці та спеціалізації.

■ § 3. Естетичне виховання

Формування й художньої, й естетичної культури передбачає здійснення цілеспрямованого процесу виховання та самовиховання. У цьому цілісному процесі важко відокремити естетичне виховання від морального, трудового, політичного тощо. Але умовно ми можемо говорити про самостійність естетичного виховання, тому що воно має власну мету, засоби, методи, а також соціальні інститути, діяльність яких спрямована на його здійснення.

Головна мета естетичного виховання — формування такого рівня естетичної свідомості людини, який забезпечить творче здійснення естетичної діяльності в усіх її різновидах. Разом з іншими напрямками виховання естетичне спрямоване на формування універсальної особистості, яку відрізняє творче ставлення до ді-

яльності, гармонія з природою, іншими людьми, високий моральний потенціал.

Форми естетичного виховання різноманітні. Вони передбачають його здійснення шляхом проведення масової, групової та індивідуальної роботи. Зазвичай процес естетичного виховання невід'ємний від трудової діяльності. Він неможливий поза спілкуванням із природою, з естетичними цінностями суспільства. Естетичне виховання здійснюється також і в особистісному спілкуванні в різних сферах буття (побуті, виробництві, відпочинку тощо), обумовлюється естетичною освітою, орієнтується на допомогу художнього виховання. Воно будується на таких принципах, як комплексність, багатство форм, диференційований підхід до різних груп населення, науковість, послідовність та систематичність, гуманістична спрямованість.

Важлива роль в естетичному вихованні приділяється *методам виховання*. Серед них найбільш ефективними вважаються: метод переконання, виправлення, заохочення й покарання — методи, що використовуються в процесі виховання взагалі. Специфіка естетичного виховання полягає в тому, що воно потребує системності та цілеспрямованості. Його відмінність і в тому, що воно передбачає не тільки формування у людини здатності споглядання дійсності, а й вирішує завдання залучення її до процесу естетичного перетворення навколишнього світу на основі засвоєння загальнолюдських естетичних цінностей. Ураховуючи це, *основними методами естетичного виховання вважаються метод переконання (зараження), залучення до естетичної діяльності, організації виховної естетичної ситуації, стимулювання.*

Головними засобами переконання є власний приклад, слово, твори мистецтва. Залучення до естетичної діяльності орієнтує вихованців не тільки на те, щоб розширити обсяг споживання естетичних цінностей, а й на те, щоб виступати їх творцем у різних сферах життя. Метод залучення до естетичної діяльності тільки тоді забезпечить досягнення ефективних результатів, коли буде органічно поєднаним з іншими методами виховання, коли в результаті педагогічного процесу у вихованців буде сформована настанова на естетичну діяльність як на особистісну та водночас суспільно значущу. Метод організації виховної естетичної ситуації полягає в тому, щоб створити умови, обставини, які б максимально сприяли естетичному розвитку людини. Прийоми цього методу можуть бути такими: завдання для самостійного виконання, постановка естетичних проблем і їхнє розв'язання тощо. Результативність цих провідних, головних методів естетичного вихо-

вання зросте, якщо водночас з ними буде використовуватися метод стимулювання. Зазвичай говорять про моральне і матеріальне стимулювання, однак естетичне виховання головним чином пов'язують з моральним стимулюванням.

Говорячи про естетичне виховання, потрібно звернути увагу на те, що воно передбачає диференційований підхід до тих, хто є його об'єктом. Це означає, що в процесі естетичного виховання слід орієнтуватися на індивідуальний підхід до вихованця, урахуваючи його вік, професію, соціальне становище, освіту, індивідуально-психологічні особливості тощо.

Надзвичайно важливим у процесі естетичного виховання є самовиховання, самовдосконалення. Завдяки самовихованню здійснюється формування і вдосконалення естетичних здібностей, узагалі естетичної свідомості, поширюється поле естетичної діяльності людини, її налаштування на створення нових естетичних цінностей в усіх сферах життєдіяльності. Самовдосконалення дозволяє людині усвідомлено і цілеспрямовано прагнути досягнення такого рівня естетичного розвитку, коли її естетичний світ буде наповнений естетичними цінностями загальнолюдського звучання. Актуальність і важливість виховання й самовиховання вимагає їхнього здійснювання постійно, протягом всього життя людини.

Завдяки мистецтву людина не тільки розвиває естетичні здібності, а й відкриває необмежені можливості їхнього вдосконалення. *Естетичне виховання неможливе без звернення до мистецтва.* Постійне спілкування з мистецькими творами, як вже підкреслювалося, сприяє формуванню універсальної людини, залучає її до творчої співпраці з художником, поширює межі її естетичного самовиявлення, формує та розширює естетичні горизонти.

Суспільство зацікавлене у створенні умов для здійснення естетичного виховання та його ефективності. Тому воно передбачає наявність та ефективну роботу певної системи, яка впроваджує в життя завдання, що стоять перед цим напрямом виховання.

Фундамент естетичного виховання закладає родина. Саме ті естетичні цінності, які панують у родині, ті естетичні ідеали, які вона сповідує, виступають тією основою, яка формує головні психічні механізми естетичного відображення світу. Естетичні смаки, що відрізняють членів родини, і насамперед батьків, визначають сутність тих глибинних начал, які в подальшому характеризуватимуть особистісну форму естетичної культури людини.

Разом із родиною значну роль у процесі естетичного виховання відіграє **система освіти**. Дитячий садок, загальноосвітня школа, спеціальні навчальні заклади всіх рівнів не тільки забезпечують формування естетичної свідомості на побутовому і теоретичному рівнях, а й залучають дітей до естетичної, а також художньої діяльності завдяки спілкуванню з природою, творами мистецтва, участі в їх створенні.

Розповсюдження серед усіх верств населення естетичних і художніх цінностей є одним із головних завдань **системи масової комунікації** (радіо, телебачення, преса і т. ін.). Відкриваючи споживачам світ естетичних і художніх досягнень людства, засоби масової комунікації надають їм можливість безпосереднього спілкування з митцями, допомагають вдосконалювати свої ідеали, поширювати судження, теоретичні позиції тощо.

Важливе місце в системі естетичного виховання належить **культурно-освітній роботі**. Клуби, бібліотеки, заклади мистецтва і т. д., які є її складовими, головну увагу зосереджують на тому, щоб створити умови і дати можливість широким верствам населення всіх вікових груп здійснювати естетичну і художню діяльність на різних рівнях — від споживання до створення нових цінностей. При цьому пріоритет надається поширенню участі населення в процесі художнього та естетичного творення.

Естетичне виховання, як відомо, залежить від того, який зміст у нього вкладений, а останній визначається пануючими в суспільстві естетичними теоріями. Водночас самі естетичні теорії як складова естетичної свідомості обумовлені певною культурною парадигмою. Таким чином, **культура є тією фундаментальною основою, яка визначає і сутність естетичної культури, і зміст та спрямованість естетичного виховання.**

Питання для самоконтролю

1. Сутність і структура естетичної культури.
2. Естетична культура особистості — характеристика та особливості формування.
3. Художня культура як складова духовного життя.
4. Особливості естетичного виховання.

Додаток до розділу 8

Однією з течій модернізму, що відбили суперечливість, неоднозначність і радикальність мистецьких шукань, став **фовізм** (від фр. — дикий) (1905–1907 рр. у Франції). Назву цьому об'єднанню митців-бунтарів дав критик Воксель, акцентуючи дух стихійності, архаїчної нестриманості емоцій, що буяв у картинах А. Матісса, А. Марке, Ж. Руо, Ж. Брака та ін. Самодостатність і самоцінність кольору та динаміки, екзальтованість, гранична емоційність, спонтанність вираження в статті А. Матісса «Нотатки про художника» (1908) були фактично визначені як естетичні засади групи. Це призвело, з одного боку, до відсутності єдиного теоретичного фундаменту в її представників, а з другого — до недовговічності її існування. Захоплення атмосферою первинної чистоти й нестриманості емоцій не обійшло й музичне мистецтво. Найяскравішим втіленням фовізму в музиці став балет І. Ф. Стравінського «Весна священна».

Найнапруженіші пошуки духовних опор у ситуації втрати ціннісних орієнтирів на початку ХХ ст. відбив **експресіонізм**. Концептуальні настанови цього песимістичного світовідчуття були обґрунтовані німецькою мистецькою групою «Міст» (1905) і представлені в альманасі «Синій вершник», який редагувався В. В. Кандинським. Виникаючи перш за все як опозиція академічним напрямам у живописі, експресіонізм далі вийшов за межі власне мистецького опору. Цей потужний художній напрям відтворив сам дух часу, сповнений тривоги, страху, відчуття безвихідності, беспорядності та есхатологічних очікувань людини за умов прийдешніх глобальних соціальних катаклізмів та водночас соціального протесту. Саме тому експресіонізм набув масштабності, охопивши образотворче мистецтво й архітектуру (у творчості Е. Кірхнера, Ф. Брейля, Е. Хеккеля, О. Мюллера, О. Дікса, Ж. Руо, М. Шагала, О. Кокошки, А. Гауді, Ле Корбюзьє та ін.), літературу

(у творчості Ф. Кафки, Л. Франка, Л. Андрєєва, Е. Толлера), музику (у творчості представників «нововіденської школи» А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, ранніх творах Б. Бартока, А. Онегера та ін.), кінематограф.

Герой творів експресіоністів — маленька людина, відчужена від соціуму, сповнена граничних, песимістичних емоцій, відчуття дисгармонійності буття, відірваності від світу, розриву зв'язків із ним, втрати зв'язку часу, простору, явищ у цьому світі. Така психологічно-емоційна атмосфера відтворилася в образотворчому мистецтві за допомогою підвищеної напруженості кольорів, їх загостреної контрастності, гротескного, деформованого відбиття облич і статур. У музиці експресіонізм виявився в загостренні гармоній, домінуванні дисонансів, формуванні нової манери співу, яка спиралася і на вокальне, і на розмовне начала, містила у собі як повноправні засоби виразності шепіт, крик, голосіння. Театральне мистецтво експресіонізму відзначалося надшвидкою зміною контрастуючих епізодів, порушенням природної логіки подій. Експресіоністський кінематограф відрізняла надмірна, екзальтована манера акторської гри, тяжіння до крупних планів, контрасту освітлення тощо.

Атмосфера опору, протистояння була притаманна й *дадаїзму* за визначенням його теоретика та фундатора Т. Тцара, — «умонастрою», сутність якого полягає в «дуроцах». Представники дадаїзму — Т. Тцара, Р. Хюльзенбек, Г. Арп, М. Ернст, Ф. Пікабіа, частково К. Швітерс — зверталися до бурлеску, пародії, глузування й навіть глуму. Вони організовували скандальні, епатажні виставки як своєрідний спосіб протесту проти всіх концепцій мистецтва та загалом його концептуальної сутності, проти загальнолюдських цінностей, що не врятували людство від соціальних конфліктів. Світоглядний нігілізм, руйнація традицій у будь-якому аспекті їх осягнення, відсутність єдиних естетичних і теоретичних настанов, орієнтація на принцип випадковості в літературі й живописі обумовили недовготривалість дадаїзму (1918–1922).

Якщо *фовізм* і *експресіонізм* декларували самоцінність емоції, то така течія, як *кубізм*, підносила самоцінність форми. У 1907 р. було представлено картину П. Пікассо «Авіньйонські дівичі», у 1909 р. — картину Ж. Брака «Ню», які закарбували появу цього мистецького напрямку. Ця новизна відбилася, за висловом критика Воксея, у «численності квадратиків», з яких склалися картини, та революційно-бунтарському заклику П. Сезанна відтворювати натуру за допомогою циліндра, кулі й конуса, тобто за допомогою геометричних фігур. Ку-

бізм специфічно відбивав нові культурні тенденції — спрямування людства до індустріалізації й урбанізації.

Час активного творчого буття кубізму дослідники традиційно поділяють на «сезаннівський» (1907–1909), «аналітичний» (1910–1912) і «синтетичний» (1913–1914.) етапи. На першому з них художники прагнули віднайти у звичних речах, предметах, людських фігурах геометричні основи. На другому дійсність була вже представлена як така, що цілком має геометричні форми, дійсність було деконструйовано заради її геометризації. Для досягнення цієї мети художники відмовлялися від перспективи і зверталися до двовимірності, «розбивали» натуру на безліч геометричних фігур у різних ракурсах бачення.

Нерідко кубісти використовували й революційні за новизною прийоми. Одним із показових для цих майстрів був принцип симультанності — поєднання різних точок зору на предмет (але парадоксально при цьому наслідуючи традиції середньовічного живопису). Специфічним також було відтворення кадрової техніки кінематографа — наявність у межах однієї картини декількох накладених кадрів — положення фігури в різних етапах руху (картина М. Дюшана «Оголений, що сходить по сходах»). У такий спосіб кубізм закарбовував виняткову значущість для нової ери людства самої сутності руху, динаміки буття, заперечення статичності.

Подальшим «розсуванням» меж власне образотворчого мистецтва стало введення до площини витвору живопису того, що раніше не було об'єктом уваги митців, — літер, цифр, слів, типографських знаків тощо. «Синтетичний» етап буття кубізму ознаменувався використанням неживописних матеріалів — вирізок із газет, афіш, рекламних буклетів, шматків одягу, додаванням піску та гравію до фарб. Таке неоднозначне розширення сфери художньої виразності продемонструвало проникнення безпосередньої реальності до художнього світу, поступове стирання межі між мистецтвом і дійсністю, відкриття нових пошукових обріїв мистецтва ХХ ст., яке в деяких із ракурсів художнього бачення світу в подальшому орієнтується саме на заміну мистецтва дійсністю — за допомогою перенесення елементів дійсності в художній простір і надання речам і предметам мистецького статусу.

У контексті кубізму мистецтво звернулося до принципово нового типу взаємин із дійсністю — не зображення (на основі первинного для мистецтва принципу мімесису), а створення самостійної, художньої реальності, конструювання — за допомогою елементів дійсності — її нового виміру, нової, вищої реальності. Її неодмінною частиною від-

повідно до культурних реалій того часу ставав новий світ техніки, машин, новий «індустріальний» ракурс бачення світу. Саме тому на Першій футуристичній виставці «Трамвай В» (лютий 1915 р.) російські кубофутуристи (які об'єднали принципи кубістичного «розтину» реальності на геометричні складові та прогностичну спрямованість футуризму) оспівували цей новий — машинний, механістичний — час і простір буття людства. Певний алогізм — як засіб боротьби із перешкодами на шляху нового досягнення нового світу, боротьби із традиціоналізмом, міщанськими забобонами та сірістю — К. С. Малевич загалом охарактеризував як суто російську рису кубізму й кубофутуризму. Саме ця алогічність утворила концептуальний «місток» між російськими кубофутуристами й російською футуристичною літературною групою «Гілея», а також заклала фундамент естетики абсурду.

Надання формі нового статусу — самостійного сенсу образотворчого мистецтва, відмова від звернення до дійсності загалом, як і фактично повна відмова від такого змістовного навантаження, яке можна викласти на вербальному рівні, стали естетичним фундаментом **абстракціонізму**. Сформувавшись як самостійний художній напрям в 1912–1913 рр., абстракціонізм був значущою складовою художньої панорами протягом усієї першої половини ХХ ст.

У розвитку абстракціонізму виділяються два спрямування. Психологічне спрямування (представлене ранньою творчістю В. В. Кандинського, полотнами Ф. Купки) «звільняло» колір, надавало йому самоцінного статусу виразника глибоких істин буття, духовних пошуків людства, емоцій і почуттів. Інтелектуальний, або геометричний, абстракціонізм декларував необхідність створення нового художнього простору за допомогою сполучень різноманітних геометричних форм, комбінування площин. Це спрямування абстракціонізму було досить плюралістичним у своїх настановах. У Росії так званий «променізм» М. Ф. Ларіонова поєднував власне художнє та наукове досягнення світу, специфічно відтворюючи нові відкриття в галузі ядерної фізики, «безпредметна» творчість О. Розанової, В. Є. Татліна утворила естетичні основи конструктивізму. У Голландії творча група «Де Стейл» на чолі з П. Мондріаном і Т. ван Дуйсбургом декларувала простоту, конструктивність, ясність геометричних форм, які, на їх думку, відтворювали космічні закономірності.

Новим етапом у бутті абстрактного мистецтва став супрематизм К. Малевича. У розумінні російського митця супрематизм був вищим ступенем мистецтва в його пошуках вивільнення від позахудожнього,

від утилітарного й максимального відтворення чистого відчуття та емоції. Після Другої світової війни абстракціонізм набув розвитку у творчості Дж. Поллока, Де Кунінга та ін. Їх мистецькі експерименти поєднали настанови абстракціонізму та сюрреалізму й надали самоцінності саме акту, процесу творчої діяльності.

Абсолютизувавши значущість і безперечну цінність саме кольору й форми, абстракціонізм, з одного боку, значно обмежив коло виражальних засобів образотворчого мистецтва, а з другого — відкрив нові модуси художнього осягнення світу, став поштовхом до бурхливого розвитку дизайну, реклами, індустрії моди, винайдення нових прийомів і засобів виразності в кінематографі, театрі, телебаченні тощо.

Ще один ракурс мистецького бачення й осягнення дійсності відбився у *сюрреалізмі* (фр. «Surrealism» — надреалізм). Цей потужний художній напрям, який охопив фактично всі види мистецтва, був значною складовою панорами протягом 1920–1960-х рр. На відміну від багатьох мистецьких течій модернізму, які виникали як стихійний опір традиціям, сталості, нігілістичне заперечення культурного досвіду, сюрреалізм мав досить міцну та розроблену теоретичну програму. Її ґрунт склали ідеї інтуїтивізму, східних містичних вчень й особливо психоаналізу З. Фрейда, антираціональні й винятково суб'єктивні настанови, що наближували сюрреалізм до положень філософії Дж. Берклі, І. Канта, Ф. Ніцше, А. Бергсона, частково Г. В. Ф. Гегеля. Своїми попередниками сюрреалісти вважали романтиків Німеччини, поетів А. Рембо, Лотреамона, Г. Апполінера (який вперше й застосував цю назву).

Концептуальний фундамент сюрреалізму було розроблено А. Бретоном у книзі «Магнітні поля» (у співавт. із Ф. Супо) (1919) та в «Маніфесті сюрреалізму» (1924). А. Бретон оголосив безперечну значущість для мистецтва нових принципів творіння — «автоматичного письма» або «чистого психічного автоматизму» та запису сновидінь. Ці принципи відповідали таким засадам естетики сюрреалізму, як: необхідність звільнення від логіки, моралі, сталих традицій мислення, державності. Вони осягалися як чинники, що стискають й обмежують творчі можливості людини за умов цивілізації, невір'я у можливості наукового, логічного пізнання, абсолютизації випадковості, спонтанності, чудес. Митці бачать істину буття у сфері підсвідомого й несвідомого. Сновидіння, марення, галюцинації, дитячі спогади, містичні видіння закарбовуються і підносяться, з одного боку, як єдино можливі засоби осягнення світу, а з другого — як загалом єдина, істинна

реальність єдиного світу буття людини, як максимальне втілення гасла сюрреалістів — «кохання, краса, бунт».

У літературі сюрреалізм знайшов вираз у поетичній творчості П. Елюара, Л. Арагона, А. Арто, Ф. Супо, Ф. Гарсія Лорки. Цікавим відбиттям заперечення логічних настанов мислення було пародіювання тих літературних жанрів, що закарбовували саме логічний, колективний досвід людства, — промовок, словників, антологій.

Образотворче мистецтво сюрреалізму презентує творчість Х. Міро, М. Ернста, П. Клеє, С. Далі, Ф. Пікабії та ін. Окрім винайдення нових технік (колаж, фроттаж, граттаж і т. д.), художники зверталися й до революційних ракурсів бачення й відтворення світу. З одного боку — полотна сюрреалістів закарбовували ірреальні форми, які не мали аналогів у дійсності, з другого — речі, предмети, форми дійсності розбивалися на складові частини. Їх алогічне спонтанне поєднання було засобом створення нового, парадоксального світу, у якому заперечувалися поняття часу й простору.

Велику значущість мали естетичні настанови сюрреалізму для мистецтва художньої фотографії. Воно розглядалося саме як концентрат безпосередності, спонтанності. У сфері кінематографа сюрреалізм знайшов вираз у творчості Ж. Кокто, А. Мішо, Р. Поланського. І. Бергмана, А. Хічкока, Ж. Годара. Театр не був привабливим для даного художнього напрямку, але тенденції сюрреалістичного мислення відбилися у драмах А. Бретона, Ф. Супо, Ж. Грака, Л. Арагона та інших, в яких передбачалися шляхи розвитку театрального мистецтва, зокрема настанови хепенінгу.

Футуризм, як і сюрреалізм, спирався на ідеї Ф. Ніцше й А. Бергсона, на винятковий суб'єктивізм і заперечення значущості культурного досвіду, але шляхи такого заперечення були іншими. Традиціям і духовним цінностям футуристи протиставили поетику цивілізації, урбанізму, нової науки, техніки, війни, яка має очистити світ від старого. Вони оспівували молодість та все принципово нове, націоналізм, анархічно-бунтівну, руйнаційну спрямованість. Настанови футуризму були викладені в «Маніфесті футуризму» італійського поета Ф. Т. Марінетті (1909) і втілені в образотворчому мистецтві У. Боччоні, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссола, Дж. Северіні. В їх роботах на перший план виходило прагнення відтворити рух, енергію, швидкість, спираючись на досвід фовізму й кубізму. Цікавою є така риса естетики футуризму, як потяг до нівелювання меж мистецтва й дійсності за допомогою введення до площини художнього твору натурального звуку —

реальних шумів міста, шуму машин, техніки (що яскраво відбивається у назвах футуристичних картин Дж. Балла: «Швидкість автомобіля + світло + шум», «Форма кричить: “Віва Італія”» і т. д.). Таким чином, футуризм упритул наблизився до обґрунтування принципу синестезії — єдиного, всеосяжного, багатопочуттєвого сприйняття.

У Росії футуризм втілювався у творчості кубофутуристичної групи «Гілея», до якої входили О. Кручених, В. В. Маяковський, В. Хлебніков, брати Бурлюки, В. В. Каменський. Російський «варіант» футуризму в літературі ґрунтувався на принципово новому баченні літературного тексту. Він був сповнений змістовними парадоксами, новими принципами віршування, поєднанням ознак поезії і живопису (графічна поезія), «непоетичною» лексикою — побутовою, фольклорною, архаїчною, й особливо — новою безмежною словотворчістю, адже нові реалії буття потребували закарбування на вербальному рівні. Сутність цієї словотворчості полягала в не-розумі, за-розумі — будівництві нової мови, вільної від побутовості, за допомогою виявлення глибинного сенсу звуку та звукосполучень.

Російський футуризм не був принципово єдиним у своїх естетичних і стилістичних опорах. Футуристична спрямованість була притаманна багатьом творчим об'єднанням початку ХХ ст. — «Союзу молоді» (Петербург), «Ослиний хвіст» (Москва), представникам ОПОЯЗу і «Формальної школи».

Список литературы

1. Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики [Текст] / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 654 с.
2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986.
3. Бычков, В. В. Малая история византийской эстетики [Текст] / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 407 с.
4. Варганов, А. С. От фото до видео (образ в искусстве XX века) [Текст] / А. С. Варганов. – М. : Искусство, 1996. – 221 с.
5. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1986. – 344 с.
6. Гачев, Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа [Текст] / Г. Гачев. – М. : Искусство, 1972. – 200 с.
7. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968–1973. – Т. 1–4.
8. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств [Текст] / Н. А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1988. – Вып. 1–2.
9. Жильсон, Э. Живопись и реальность [Текст] / Э. Жильсон // Западноевропейская эстетика XX века. – М., 1992. – Вып. 1.
10. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 255 с.
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли [Текст]. – М., 1962–1970. – Т. 1–5.
12. Каган, М. С. Эстетика как философская наука [Текст] / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
13. Кант, И. Критика способности суждения [Текст] / И. Кант // Собр. соч. : в 6 т. – М., 1964. – Т. 5.
14. Козловски, П. Культура постмодерна [Текст] / П. Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
15. Кривцун, О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ [Текст] / О. А. Кривцун. – М. : Наука, 1992. – 299 с.
16. Кривцун, О. А. Эстетика [Текст] / О. А. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 1998. – 446 с.

17. Левчук, Л. Т. Эстетика [Текст] : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. Т. Панченко ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 2000. – 399 с.
18. Лихачев, Д. С. Очерки по философии художественного творчества [Текст] / Д. С. Лихачев. – СПб. : Рус.-Балт. информ. центр «Блиц», 1996. – 158 с.
19. Лосев, А. Ф. История античной эстетики [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Высш. шк., 1963. – 583 с.
20. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл Возрождения [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1998. – 750 с.
21. Лотман, Ю. М. Об искусстве [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб., 1998. – 702 с.
22. Макаров, А. Світло українського бароко [Текст] / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
23. Малахов, М. Я. Модернизм [Текст] / М. Я. Малахов. – М., 1986. – 150 с.
24. Манн, Ю. П. Русская философская эстетика [Текст] / Ю. П. Манн. – М. : Искусство, 1969. – 304 с.
25. Маньковская, Н. Б. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма [Текст] / Н. Б. Маньковская. – М., 1995.
26. Овсянников, М. Ф. История эстетической мысли [Текст] / М. Ф. Овсянников. – М. : Высш. шк., 1978.
27. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.
28. Сартр, Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм [Текст] / Ж. П. Сартр // Сумерки богов. – М., 1990.
29. Столович, Л. Н. Искусство и игра [Текст] / Л. Н. Столович. – М. : Знание, 1987. – 63 с.
30. Татаркевич, В. История шести понятий [Текст] / В. Татаркевич. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
31. Тэн, И. Философия искусства [Текст] / И. Тэн. – М., 1996. – 159 с.
32. Шеллинг, Ф. В. Й. Философия искусства [Текст] / Ф. В. Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
33. Шестаков, В. П. Очерки по истории эстетики [Текст] / В. П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.
34. Шестаков, В. П. Эстетические категории [Текст] / В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1983. – 358 с.
35. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр. – М., 1990. – Т. 1. – Вып. II.
36. Эстетика [Текст] / Е. В. Колесникова, В. А. Лозовой, Н. Г. Чибисова, А. В. Шило. – Сумы, 1999. – 302 с.
37. Яковлев, Е. Г. Эстетика [Текст] / Е. Г. Яковлев. – М. : Гардирики, 2003. – 464 с.

Зміст

Передмова	3
-----------------	---

Розділ 1. Естетика як наука

§ 1. Сутність і предмет естетики	5
§ 2. Структура естетичного знання	8
§ 3. Функції естетики та її місце в системі гуманітарних наук	10
Питання для самоконтролю	14

Розділ 2. Історія світової естетичної думки

§ 1. Естетичні уявлення в системі філософського знання часів Античності	15
§ 2. Естетична складова у європейській філософії доби Середньовіччя.....	19
§ 3. Естетична складова у європейській культурі епохи Відродження.....	23
§ 4. Становлення естетики як науки у добу Нового часу	26
§ 5. Естетичні теорії сучасності.....	40
Питання для самоконтролю	46

Розділ 3. Категорії естетики

§ 1. Система категорій і понять естетики	47
§ 2. Естетичне як метакатегорія естетики.....	50
§ 3. Гармонія та міра	52
§ 4. Прекрасне та потворне	56
§ 5. Піднесене й низьке.....	62
§ 6. Трагічне та комічне	66
Питання для самоконтролю	75

Розділ 4. Естетична свідомість і естетична діяльність

§ 1. Діалектика естетичної свідомості та естетичної діяльності.....	76
§ 2. Естетична свідомість	77
§ 3. Структура естетичної свідомості	79
§ 4. Естетична діяльність.....	87
§ 5. Естетична і художня діяльність	93
Питання для самоконтролю	94

Розділ 5. Морфологія мистецтва

§ 1. Історія дослідження проблеми морфології мистецтва	95
--	----

§ 2. Моделі морфології мистецтва.....	103
§ 3. Характеристика родо-жанрової диференціації основних видів мистецтва	107
§ 4. Синтез як особливість сучасного мистецтва.....	114
Питання для самоконтролю	116

Розділ 6. Мистецтво як об'єкт естетичного аналізу

§ 1. Історичний процес формування художньо-образного мислення	117
§ 2. Мистецтво як специфічне соціальне явище. Поліфункціональність мистецтва	120
§ 3. Художній образ — кардинальна категорія естетики.....	127
§ 4. Мистецтво як художній твір. Зміст і форма художнього твору	132
Питання для самоконтролю	136

Розділ 7. Типологія історичного буття мистецтва

§ 1. Категорії історичного буття мистецтва.....	137
§ 2. Першоджерела художнього осягнення світу в добу первісності.....	140
§ 3. Особливості середньовічного художнього бачення світу	149
§ 4. Мистецтво Відродження	155
§ 5. Мистецтво Нового часу	163
§ 6. Мистецтво реалізму	169
§ 7. Мистецтво романтизму.....	172
Питання для самоконтролю	176

Розділ 8. Естетичний аналіз мистецтва ХХ ст.

§ 1. Естетичні засади мистецтва модернізму.....	177
§ 2. Модернізм у мистецтві — нова парадигма світобачення.....	181
§ 3. Модернізм і постмодернізм. Порівняльний аналіз	185
§ 4. Реалізм як творчий метод у мистецтві ХХ ст. Вітчизняна форма реалізму ХХ ст. — соціалістичний реалізм	193
§ 5. Мистецька панорама України межі ХХ–ХХІ ст.	197
Питання для самоконтролю	209

Розділ 9. Естетична культура

§ 1. Характеристика естетичної культури.....	210
§ 2. Художня культура.....	214
§ 3. Естетичне виховання	216
Питання для самоконтролю	219

Додаток до розділу 8.....	220
---------------------------	-----

Список літератури.....	227
------------------------	-----

Навчальне видання

Естетика

Навчальний посібник

За редакцією Л. В. Анучиної та О. В. Уманець

Редактор-коректор *М. М. Поточняк*
Комп'ютерна верстка і дизайн *В. М. Зеленька*

Підписано до друку з оригінал-макета 22.10.2010.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Обл.-вид. арк. 13,1. Ум. друк. арк. 14,5. Вид. № 374.
Тираж 1000 прим.

Видавництво «Право» Національної академії правових наук України
Україна, 61002, Харків, вул. Чернишевська, 80

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції — серія ДК № 559 від 09.08.2001 р.

Виготовлено у друкарні ФОП Шевчун О. М.
(057) 719-49-13