Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник для педагогів

Київ
«МП Леся»
2014

УДК 18.7.01
ББК 87.7я7
Б95

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
(протокол № 8 від 27 березня 2014 року)

Рецензенти:
Н.Г. Мозгова доктор філософських наук, професор кафедри філософії Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова
Т.К. Гуменюк доктор філософських наук, професор, проректор з навчальної роботи Національної музичної Академії України імені П.І.Чайковського
В.А. Рижко доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії Київського національного університету будівництва і архітектури

Б95 **Естетика: навчальний посібник для педагогів** / за ред. Т.І.Андрущенко. - К.: «МП Леся», 2014. - 613 с.

Авторський колектив: доктор філософських наук, професор **Андрущенко Т.І.**, кандидат філософських наук, доцент **Грицаєнко П.М.**, кандидат філософських наук, професор **Дорога А.Є.**, кандидат філософських наук, доцент **Коннов О.Ф.**, кандидат педагогічних наук, доцент **Лобанчук О.А.**, кандидат філософських наук, доцент **Овчаренко І.В.**, кандидат філософських наук, доцент **Покотило К.М.**, кандидат філософських наук, доцент **Савранська Н.О.**, кандидат філософських наук, старший викладач **Скрипнікова С.В.**, кандидат філософських наук, доцент **Шарипін А.В.**, старший викладач **Шульга Т.Ю.,** доктор філософських наук, професор **Юхимик Ю.В.**

Навчальний посібник орієнтований на формування естетичної культури студентів педагогічних вишів. Видання всебічно знайомить студентів з естетичним досвідом людства: поряд з оглядом естетичних теорій минулого висвітлюються сучасні ідеї естетичного виховання, значна увага приділяється семіології, типології та морфології мистецтва, визначаються закономірності і види художньої творчості. Шляхи вдосконалення естетичної культури розглядаються невід'ємно від педагогічної проблематики, що допомагає покращити викладацьку роботу та підвищити загальний рівень педагогічної майстерності. Кожний розділ доповнений хрестоматійним матеріалом та ілюстраціями.

Для бакалаврів, магістрів, аспірантів, викладачів гуманітарних дисциплін та всіх тих, хто бажає підвищити рівень естетичної культури.

ISBN 966-8126-73-4

ЗМІСТ

Передмова 5
Розділ 1. Теорія естетики 7
1.1. Предмет та завдання естетики 9
1.2. Естетична свідомість 26
1.3. Естетичні категорії 69
1.4. Становлення європейської естетичної думки 95
1.5. Естетичні теорії XVII-XIX ст. 161
1.6. Естетичні теорії XX-XXI ст. 215
1.7. Українська естетика 253

Розділ 2. Естетика як філософія мистецтва 291
2.1. Мистецтво як естетичний феномен 293
2.2. Художній образ 341
2.3. Форма і зміст 348
2.4. Знак, символ 365
2.5. Художній стиль 389
2.6. Іронія, гра 402
2.7. Асоціація, метафора, алегорія 427
2.8. Морфологія мистецтва 438
2.9. Історична типологія мистецтва 458
2.10. Мистецька практика XX-XXI ст. 467

Розділ 3. Педагогіка як естетична сфера діяльності 491
3.1. Естетика педагога 493
3.2. Естетичне виховання у країнах світу 513
3.3. Естетичне виховання в Україні 541
3.4. Етикет у навчальному закладі 579

ПЕРЕДМОВА

На думку Михайла Петровича Драгоманова, правдивий талант ніколи надовго не запалиться до вузьких цілей та ідей, але йде за широкою, загальною, психологічною, соціальною, мистецькою або науковою задачею, а оригінальність особиста та національна сама відіб'ється в матеріалі його праці і в характері її виконання. Минуло вже понад півтора століття, як ця ідея вперше пролунала зі сторінок літературно-публіцистичних праць відомого теоретика і практика освітянської справи. Але сьогодні вона сповнюється іншим змістом, відкриваючи освітянську браму до нового шляху гуманізації вищої освіти. Адже з естетичним світосприйняттям, поза яким немислимий ані талант, ані здатність обирати найкраще, сполучені практично всі моральні чесноти — гідність й особиста свобода, творча самореалізація й самостійне мислення. До того ж дух академічної свободи дослідницького університету завжди ґрунтувався й, відповідно, буде ґрунтуватися на неустанному прагненні до досконалості.

Гуманізація вищої освіти в першій чверті XXI століття, розкриття й розвиток здібностей, віра в людину й повага до неї, — на практиці виявляються неповними за відсутності механізмів формування і вдосконалення естетичної культури студенства. Є неповними тоді, коли освітянський процес вищої школи позбавлений вогню драгоманівського «запалення», через природу якого здібності дитини й мають шанс виявитись, і згодом — реалізуватись. Отже, саме естетичний досвід відчуття прекрасного покликаний, пригадуючи заповітну притчу, не закопати «талан» студента в землю, не розміняти його, а зберегти й всіляко примножити. Адже в університетському житті, як й у повсякденності, той, хто зміг роздивитися людську красу й красу світу, того не зможе затьмарити будь-що дурне: він відчуває себе в гармонії зі світом і з самим собою. Минуле століття, ознаменоване у світовому співтоваристві численними гуманістичними маніфестами й деклараціями, лише в черговий раз підтвердило цю неминущу істину, яка оновленим паростком пробилася на ґрунті європейського романтизму. Саме так, у відносинах з іншим, має виникати відчуття блага. Але одна справа декларувати естетичну складову гуманізації вищої освіти, й зовсім інша — зробити її усталеною нормою в потужному дослідницькому університеті. Натомість, поступово, на порозі планетарного гуманізму, в часи утворення нових інноваційних співтовариств, модернізація освіти — це вже не тільки її гуманістичне спрямування, а й

відтворення нового типу мислення, у якому естетичним й етичним програмам надається першорядне значення.

З огляду на проблеми вищої школи й нові виклики сучасності, авторський колектив кафедри етики та естетики НПУ імені М.П.Драгоманова підготував навчальний посібник з естетики, який пропонується, насамперед, студентам і викладачам педагогічних вишів. Мета посібника спрямована на розвиток особистості студента, а завданням є створення умов для цього розвитку шляхом естетичних переживань й оцінок мистецького досвіду людства. Адже вміння сприймати дійсність відповідно до класичних канонів краси — це саме те, чого частенько бракує підростаючому поколінню за умов естетичного плюралізму постмодерну. Структура підручника ретельно підібрана таким чином, щоб створити можливість дискурсивного діалогу між викладачем та студентом, учителем та учнем. Матеріал побудований за схемою «трикутника знань»: освіта — дослідження — інновації. Спочатку дається короткий оглядовий тематичний матеріал, надалі — вибірковий хрестоматійний матеріал для самостійного дослідження, і відповідно — підсумковий контроль, спрямований на відновлення знань учня, орієнтацію його на власний пошук й інноваційне рішення проблеми.

Посібник складається з трьох розділів, написаних у співавторстві. Перший розділ «Теорія естетики» пропедевтичний, присвячений знайомству з теоретичною естетикою. Огляд її проблематики й історичної динаміки розподілений за такими підрозділами: предмет та завдання естетики, естетична свідомість (А.Є.Дорога), естетичні категорії, естетичні теорії XVII-XVIII століть (Ю.В.Юхимик), становлення європейської естетичної думки (І.В.Овчаренко), естетичні теорії XX-XXI століть (К.М.Покотило), українська естетика (Н.О.Савранська). Другий розділ «Естетика як філософія мистецтва» презентує естетику саме як філософську дисципліну. Аналізуються естетичний феномен мистецтва та естетична сутність стилю (О.Ф.Коннов), розкривається зміст спеціальних мов мистецтва — метафори та алегорії (П.М.Грицаєнко). Увага зосереджується на елементарних мистецьких знаках, їх історичній трансформації, на правилах утворення алфавіту мови мистецтва. Висвітлюються теми художнього образу, форми й змісту (Т.І.Андрущенко, А.В.Шарипін), знака й символу, іронії й гри (О.А.Лобанчук, П.М.Грицаєнко). Свідомо акцентується увага на складних питаннях морфології мистецтва (П.М.Грицаєнко), його історичної типології (О.Ф.Коннов), і на завершення робиться стислий огляд мистецьких практик XX-XXI ст. (К.М.Покотило). У третьому й останньому розділі розкриваються механізми формування естетичної культури в педагогічних вишах, розділ представлений такими підрозділами: естетика педагога (І.В.Овчаренко), естетичне виховання в країнах світу (Т.Ю.Шульга), естетичне виховання в Україні (С.В.Скрипнікова), і етикет (П.М.Грицаєнко). Зміст посібника відображає сучасний стан естетики як науки, враховуються аспекти її практичного застосування у педагогічному процесі вищих навчальних закладів.

1

ТЕОРІЯ ЕСТЕТИКИ

Ніка Самофракійська, II ст. до н.е.

ПРЕДМЕТ ТА ЗАВДАННЯ ЕСТЕТИКИ

Своєрідність розвитку естетики як науки полягає в тому, що на час появи терміна "естетика", запровадженого в науковий обіг німецьким філософом О. Баумгартеном у середині XVIII ст., естетична думка налічувала як мінімум дві з половиною тисячі років.

Уже в I тисячолітті до нашої ери в Давньому Китаї, Індії, Греції філософи звернули увагу на виникнення безпосередньо-емоційного ставлення людини до багатьох явищ дійсності. Виявлялось це ставлення у яскравих переживаннях (захоплення, відраза, сміх, гнів) та істотно відрізнялось від наукового пізнання, що передбачало теоретичне осягнення дійсності. Помітили давні мислителі відмінність цих реакцій і від переживань, викликаних буденними життєвими турботами. Вищевказані переживання несли ніби "очищення" від буденності. Відзначивши, що твори мистецтва викликають у людини найсильніші емоційні переживання, філософи пояснили це концентрованим втіленням у мистецтві почуттєво-емоційного ставлення до дійсності.

Ці спостереження засвідчили наявність естетичних знань. А самі ці знання стали результатом тривалого розвитку людства від суто утилітарного ставлення до предметів і явищ дійсності (за принципом "корисне чи шкідливе", "хороше чи погане") через поступове формування здатності переживати й якісно оцінювати до набуття різноманітних форм естетичного досвіду.

Залучення сучасних методів і технологій до ретельного вивчення величезної кількості пам'яток культури та мистецтва дає підстави стверджувати зародження естетичної свідомості та естетичної діяльності уже в епоху верхнього палеоліту (35-10 тис. рр. до н. е.).

Подальший розвиток цих процесів створив основи для формування специфічних уявлень, осмислення і систематизація яких впродовж тривалого пізнавального процесу призвели до утворення спеціальної філософської науки про розмаїття почуттєво-емоційної взаємодії людини зі світом. Важливо усвідомлювати при цьому не випадковість, а соціально обумовлену потребу звернення до особливої форми відображення, світовідчуття і світорозуміння — первісного мистецтва.

Отже, естетичні знання – невід'ємна частина естетичного досвіду людства. Їх накопичення і розвиток простежуються впродовж всіх культурно-історичних періодів всесвітньої історії. Як точно зауважує відомий російський

естетик М.С.Каган, вже на самому ранньому ступені суспільної свідомості, коли вона мала ще не теоретичний, а образно-міфологічний характер, в колі осмислюваних нею проблем ми виявляємо пошуки відповідей, які згодом будуть названі естетичними: що є краса і звідки вона в світі? Як людина набула здатності до різних способів відтворення предметів оточуючого світу і самої себе – до тієї дивовижної діяльності, що пізніше буде названа художньою творчістю? Чим пояснити очевидний взаємозв'язок між цими двома явищами – красою та мистецтвом?

Наведемо докази давньої історії естетичної думки, спираючись на спеціальні трактати і фрагменти наукових творів, що збереглись у країнах Стародавнього Сходу.

Періоду глибокої давнини сягає зародження естетичних поглядів Китаю. Історично першим періодом розвитку китайської естетичної думки вважається етап з VI ст. до н. е. – по III ст. н. е., коли естетика ще не виділилась у самостійну галузь знання. Та основні філософські поняття, що пізніше увійшли до понятійного апарату китайської естетики, були вже сформульовані. Крім того, основні філософські категорії мали універсальний характер і успішно застосовувались до аналізу естетичних явищ.

Нагадаємо, що давня філософія Китаю не була однорідною. Панування в ній двох основних філософських шкіл – даосизму та конфуціанства – виявилось і у двох тенденціях естетичного спрямування.

Даосизм (від "дао" – шлях) розроблявся Лао-цзи та його наступниками. Центральною частиною цієї філософської течії є вчення про світ. І вирішення всіх проблем даосизм починає з проблеми виникнення світу. Дао як загальний природний закон світу речей сприяє перетворенню небуття в буття. Дао – джерело руху і розподілу. Всеосяжний образ, що не тільки породжує, а й впорядковує світ.

Естетичний смисл мало поняття цзижань – один з атрибутів дао як основного закону буття. Це поняття відображало найвищі якості творця й творіння: невимушеність і спонтанність художньої діяльності, природність і органічність художньої форми.

Естетична концепція даосизму сповідувала необхідність натяку і недомовленості в мистецтві, втілення вічності як миті, простору як безмежності, опосередкованих зв'язків як глибинних асоціацій між поезією та живописом. Творчість постає одкровенням і натхненням, а вплив справжнього мистецтва – приголомшливим. Технічна віртуозність вважається засобом вираження істини в мистецтві.

Проблема співвідношення ідеального і матеріального, зовнішнього і внутрішнього вирішується даосистами при розробці естетичних категорій, серед яких головне місце посідає категорія гармонії. За Лао-Цзи, гармонія – це мир і злагода, єдність протилежностей, покликана пом'якшувати і при-

мирювати. Без гармонії не народився б ані Всесвіт, ані предмети і речі, що в ньому знаходяться.

Подальшу розробку цієї категорії здійснив **Чжуанцзи**. Філософ уявляв гармонію основою космосу, що встановлює злагоду всіх елементів єдиного цілого: співзвучність голосів "інь" і "ян", чотирьох пір року, узгодженість м'якого і твердого.

Недаремно метафоричні образи і філософські притчі Чжуанцзи увійшли до китайської естетичної літератури. Всесвіт він уподібнював музичному інструменту (по типу сопілки), кожний лад якого звучить особливо, а разом вони утворюють узгоджену мелодію. Але злагодженість ця осягається розумом, а не почуттями.

Історична обмеженість знань не дала змоги доасистам виявити органічний перехід від почуттів до розуму.

На відміну від даосистів, **Конфуцій**, тобто Учитель Кун (Кун-цзи; 551-479 рр. до н. е.), його учні та послідовники особливо не переймались загальними уявленнями про світ. Вони досліджували і визначали суспільну ієрархію, представлену у вигляді піраміди. На верхівці соціальної ієрархії знаходився цар, пізніше імператор; далі розташовувались "благородні мужі" – реальні управителі народом і державою під мудрим керівництвом царя. Основу піраміди складає народ всіх верств і видів занять, що реалізує ідеї правлячої верхівки.

Учитель Кун першим в китайській історії проголосив особисту моральну відповідальність і моральний ідеал як гармонію різних інтересів. Глибоко шануючи традиційні обряди, сутністю ритуалу Конфуцій почав вважати норму внутрішньої самооцінки людини.

У проповіді Конфуція вже вирізнялись певні естетичні ідеї. Поділ на верстви відбувався за морально-естетичними ознаками. Цар і "благородні мужі" – втілення ідеалу прекрасного і доброго. Крім того, відповідні моральним нормам форми поведінки мали в очах конфуціанців естетичну цінність. А усвідомлення неперервності своїх моральних зусиль надавало "радості" (ле) конфуціанському мужу. Моральне самовдосконалення виховувало гармонію духу, до якої призводить і мистецтво.

Як бачимо, естетичні погляди Конфуція тісно переплітаються з педагогічними ідеями. На його думку, виховання треба починати з поезії, а закріплювати знання людини – послідовним вивченням правил "лі" (за китайською традицією це доброчесність, знання елементарних норм етикету). Завершуючи освіту, слід звертатися до музики, яка несе в собі найвище естетичне навантаження, тяжіє до духовного.

До речі, не тільки Конфуцій, а й інший відомий мислитель Китаю **Сюнь-цзи** (бл. 313-215 рр. до н. е.) вважав, що обрядова музика відкриває шлях до досконалості не лише всім людям, а й навіть тим, хто є "освіченим",

“культурним”. Обрядова музика довершує їх культурний рівень, допомагає осягнути ідеал.

Дослідники звертають увагу на істотну відмінність процесу становлення китайської культури від культур інших народів. Мається на увазі відмінність характеру осмислення саме естетичних явищ. Якщо в інших народів поступове усвідомлення почуттєво-емоційних процесів випливало із взаємодії з природою і набагато пізніше підключались суспільні процеси, то в Китаї осмислення почуттєвості базувалось на вивченні закономірностей розвитку та взаємодії природи, суспільства і людини. Аналіз збережених джерел дає підстави науковцям стверджувати природно-соціальний характер становлення естетичної свідомості давніх китайців.

В обох розглянутих нами філософських школах здійснювався природно-соціальний синтез: у даосизмі – з акцентом на природній досконалості і красі, а в конфуціанстві – на соціальних аспектах процесу вдосконалення та краси людських вчинків і справ. При цьому природа визнається китайцями досконалістю. А людина і людство, взаємодіючи з природою, потребують вдосконалення і повинні самовдосконалюватись.

Таким чином, проблема вдосконалення людини і людства стала головною у китайській філософії. Давньокитайські філософи вийшли на проблему сходження досконалості до прекрасного, а процесу вдосконалення – до процесу творення прекрасного.

У давнину зародилась також індійська естетична традиція. Її особливості – визнання емоційного начала головним змістом мистецтва і розробка психологічних аспектів естетичного сприйняття. Вчення про емоції як формоутворюючий принцип художньої творчості бере свій початок у давньоіндійській науці про театр. Уже в I ст. н. е. був відомий **перший естетичний трактат Індії “Натья-Шастра”**. В цьому трактаті емоційні стани діючих осіб, породжені сюжетними ситуаціями, є визначальними для всієї поведінки актора (хода, міміка, жести). Характер відображуваного почуття диктує також вибір музичного супроводу вистави, гриму і частково костюма. Емоція, таким чином, виявляється началом, яке організовує не тільки дії актора, але й форму вистави в цілому.

Індійська наука про театр створила особливу систему аналізу душевних станів людини (“бхава”). Система містила, з одного боку, причини, що призводять до виникнення цих станів (так звані “збудники” – “вібхава”), а з іншого – зовнішні прояви (“анубхава”) в інтонаціях, рухах, жестах.

Крім того, була створена складна класифікація бхав із восьми груп. Кожна група, що включала одну головну емоцію і декілька близьких до неї другорядних станів, розглядалась як єдина емоційна категорія. Всі ці категорії позначались терміном “раса” (смак), який пізніше у значенні художньої емоції набув статусу естетичного поняття і поширився в індійському

мистецтвознавстві. Наприклад, у теорії музики поняття "раса" використовувалось для характеристики ступенів ладу і мелодичних моделей, в теорії образотворчих мистецтв – при описі змісту живописних і скульптурних зображень.

Життєві емоції лежать в основі естетичного переживання, тобто бхава може викликати до життя раса, а стан раса – це вихід у наднидивідуальний стан. Естетичне переживання обумовлюється емоційним станом попередніх поколінь і вплітається у складний ланцюг перевтілень живих істот. Так діє закон карма. Переживання раса можна довести до містичного екстазу, а через нього досягти етичної досконалості.

Отже, індійська філософсько-естетична думка наголошує на єдності естетичного й етичного аспектів. Ця єдність обумовлює можливість дхвани – проникнення в інший, прихований зміст художнього твору. Естетичне переживання пов'язувалось з раціональним осмисленням процесу художньої творчості, осмисленням конкретного мистецького твору.

І хоч збереглися фрагменти наукових творів естетичного спрямування, написаних у країнах Стародавнього Сходу, справжня історія естетики починається в Стародавній Греції. Саме греки залишили людству у спадок такі глибокі, цікаві, сміливі думки, що у всі наступні часи вчені звертаються до створеного ними, іноді беруть за взірець, іноді за основу, часом варіюють думки на новий лад.

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

Перші спроби використати почуття як основу для осмислення певних естетичних явищ пов'язані з піфагорійцями – філософською школою, заснованою **Піфагором** у VI ст. до н. е. Піфагор ототожнював поняття гармонія, досконаліть, краса, а основою гармонії вважав число. Гармонію чисел піфагорійці знаходили навіть у розташуванні планет. Серед видів мистецтва вищим носієм гармонії проголошувалась музика. При цьому підкреслювалась чуттєва природа цього мистецтва та зв'язок його зі слуховою здатністю людини.

У контексті аналізу предмета естетики заслуговує на увагу погляд **Алкмеона**, видатного лікаря і натурфілософа першої половини V ст. до н. е. Вважається, що Алкмеон був першим вченим Греції, який розмежував мис-

лення і відчуття та стверджував, що сприймання – це складний процес руху від почуттєвих нервів до органів чуття і далі – до мозку.

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

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

Наголошуючи на ролі почуттів у становленні предмета естетики, не слід забувати, що вже з V ст. до н. е. на зміну почуттєво-споглядальному підходові до дійсності, пануванню космологізму (сприймання космосу як втілення гармонії, доцільності, краси) приходить дедалі помітніше загострення інтересу до самої людини, яка здатна пізнавати й освоювати навколишній світ. А отже, виникає потреба виробляти й осмислювати загальні поняття, систематизовувати пізнане. Водночас то був складний і суперечливий період у соціально-політичному житті Греції: війни з Персією, боротьба аристократії з демократичними тенденціями, конфлікти між полісами. І цілком природно, що життя вимагало осмислення тих культурно-соціальних зламів, які трансформували грецьку філософію у принципово нову площину. Можливо, саме це дало поштовх для народження плеяди яскравих мислителів. Серед них особливе місце належить **Сократу** (470–399 рр. до н. е.).

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

Беручи за основу принцип доцільності, Сократ намагався розкрити співвідношення між етичним і естетичним, прекрасним і корисним. Філософ оперував поняттям "калокагатія" – поєднання старогрецьких слів прекрасний і добрий (досконалий). Слід підкреслити, що це одне з найголовніших понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього і внутрішнього, тобто умову краси індивіда. Термін "калокагатія" по-різному трактувався в конкретні періоди соціально-історичного розвитку античного суспільства.

Піфагорійці розуміли калокагатію як зовнішню поведінку людини, яка водночас визначає і її внутрішні якості. Геродот пов'язував калокагатію з релігійними ритуалами, мораллю жерців. Платон вважав, що принцип калокагатії більше стосується професії воїнів, поняття військової честі і моралі. Та згодом греки дедалі більше почали трансформувати калокагатію у сферу освіти, вихованості людини. Власне, відтоді й почалося по-справжньому філософське осмислення цього поняття.

У подальші історичні періоди принцип калокагатії був забутий, а етика й естетика все більше роз'єднувалися, і кожна з них обирала свій власний шлях розвитку. Проблема зв'язку цих наук перемістилася у сферу мистецтва, і найбільш типовим аспектом дослідження взаємодії етики й естетики стала проблема "мистецтво і мораль".

З ім'ям Сократа пов'язана постановка проблеми співвідношення красивого і корисного, а також спроба якомога повніше визначити ідеал.

Естетичні погляди Сократа дістали творче продовження у філософській концепції видатного представника античної філософії **Платона** (427–347 рр. до н. е.). Його естетична спадщина пов'язана з дослідженням природи сприйняття прекрасного, джерел талановитості, проблем естетичного виховання. Особливу увагу філософ приділяв вивченню мистецтва. Це пояснюється, зокрема, тим, що мистецтво відігравало особливу роль у житті Афін V-IV ст. до н. е. Афінська демократія здобула право на безкоштовне відвідування театру, всенародною повагою користувалася творчість поетів і музикантів. Продовжуючи традицію Сократа, Платон пов'язував вплив мистецтва з процесом формування морального світу людини: воно виховує як позитивні, так і негативні якості. Філософ розширив естетичну проблематику. В його теоретичних діалогах присутні думки про відносність краси, про шляхи досягнення абсолютно прекрасного. І хоч абсолютно прекрасне існує у вигляді ідеї, зате сама можливість руху від простого до складного в становленні прекрасного відкривала шляхи до майбутніх теоретичних досягнень в галузі естетичного.

Вершиною античної естетики справедливо вважається теоретична спадщина **Арістотеля** (384–322 рр. до н. е). І справді, його праці "Поетика", "Риторика", "Політика", "Метафізика", "Етика" висвітлюють широке коло естетичних проблем.

Естетичне пізнання і мистецтво мислитель розглядає як відображення світової гармонії. Арістотель вперше дав розгорнуту структуру естетичних категорій, запропонував власне розуміння прекрасного, трагічного, комічного. Серед значних теоретичних досягнень філософа – обґрунтування основного принципу творчої діяльності митця мімезису (наслідування). Арістотель вважав, що мімезис притаманний людині з дитинства. Саме здатністю до наслідування людина відрізняється від тварин.

Через наслідування людина набуває перших знань, навичок. Результати наслідування викликають захоплення, почуття задоволення, адже в них присутнє впізнавання.

Поняття мімезису пізніше було трансформоване у розробку пізнавальної й емоційної функцій мистецтва, адже, на думку Арістотеля, наслідування не лише стимулює пізнання, але й породжує почуття задоволення, активізує уяву. Саме цю властивість мімезису було використано як своєрідний зв'язок для введення образно-символічної концепції у середні віки.

Естетичні погляди Арістотеля пов'язані не тільки з етичною проблематикою, як це було у його попередників, а й з педагогікою, елементами психології, мистецтвознавством (мається на увазі розгляд мистецтва за новими координатами – родами і жанрами).

Видова специфіка мистецтва теж є наслідком можливостей мімезису з використанням надзвичайно широкого арсеналу засобів – звуку, фарби, слова, відчуття форми. Якщо теорія творчості Платона наголошувала на містичних, позареальних стимулах обдарованості, то твір Арістотеля "Поетика" закликав до узагальнення художнього досвіду, його передачі іншим у процесі виховання, освіти.

Значне місце в теоретичній спадщині Арістотеля займає процес розробки нових естетичних понять, а також подальше теоретичне обґрунтування вже наявних. Стосується це не лише мімезису, а й калокагатії, катарсису. Калокогатію Арістотель інтерпретував як гармонію зовнішнього і внутрішнього. При цьому під внутрішнім філософ розумів мудрість, яка, на його думку, приводить людину до глибокого усвідомлення єдності краси і добра, естетичного і морального, тобто до гармонії, що має стати нормою існування людини. Якщо ж людина не здатна сягнути такої викінченості, то вона повинна принаймні хоч через самовдосконалення тяжіти до цього.

Зауважимо, що добре окреслену сутність принципу калокагатії давньогрецьке мистецтво намагалося втілювати в життя своїми творчими набутками. Носіями саме гармонійного, високого морально-етичного існування і діяння виступають герої Фідія, Поліклета, Софокла.

Крім того, Арістотель залучає до аналізу естетичних проблем такі поняття, як канон – система норм і правил у розвитку мистецтва, гедонізм (насолода) – наголошення на чуттєво-емоційній природі мистецтва, алегорія – образне іномовлення, міра, пропорція, асоціація тощо. Саме погляди Арістотеля можуть слугувати прикладом динамічних процесів не лише у збагаченні проблематики науки, а й у виробленні власного категоріально-понятійного апарату, спираючись на який естетика і змогла у подальші періоди набути самостійності як наука.

Спираючись на надбання естетики античності, зокрема на основні ідеї неоплатонізму **Плотіна** і **Прокла**, набула рис самобутності й оригінальності

візантійська естетична школа. Розквіт візантійської естетики пов'язаний з IV-VI ст. Естетична проблематика послідовно розроблялася **Григорієм Нисським**, **Іоаном Златоустом**, **Псевдо-Діонісієм Ареопагітом**. Зазначимо, що їх цікавили не лише проблеми краси і прекрасного – вже традиційні для естетики того часу, а й проблеми образу, символу, смислу та значення слова. Теоретики Середньовіччя серйозну увагу приділяли аналізу ролі кольору, звуку в процесі творення та сприйняття художніх цінностей.

Визначивши Бога як джерело краси, візантійці почали розробляти ідею універсуму – системи образів, символів, знаків, які зв'язують людину з Богом. Наголос при цьому робився передусім на почуттєвій природі людини, яка повинна мати високий рівень розвитку культури сприймання кольору, звуку, відчуття форми предмета. На думку Псевдо-Діонісія Ареопагіта, передача вищого знання (від Бога до людини) відбувається через світлодари – чуттєві символи, певні зображення, музичні звуки, мелодії, кольорові сполучення. Саме вони формують мистецький твір, і окремим особистостям властиве "бачення", тобто вміння дешифрувати світлові імпульси. Краса ж як причина гармонійності всього існуючого в світі абсолютно трансцендентна.

Особливе місце в естетиці Візантії займала розробка естетико-мистецтвознавчих функцій ікони та правил зображення Бога. Для вирішення цієї проблеми розроблялися такі поняття, як канон, умовність, лаконізм, декоративність, а щодо розуміння предмета естетики, то дедалі видиміше починав переважати мистецтвознавчий аспект.

Доречно нагадати, що пізніше саме естетика Візантії стала основою середньовічної естетики й активно впливала на художню культуру Європи, Київської Русі, Грузії, Вірменії.

Поняття "середньовіччя" охоплює досить тривалий і строкатий історичний період: від кінця V до початку XVI століття, а на півночі Європи – до середини XVII століття.

Становленню середньовіччя передував розкол римського світу після заснування імператором Константином у 324 р. міста Константинополя – так званого Нового Риму. У 330 р. Константинополь стає резиденцією імператора, й відтоді Захід і Схід (Візантія) почали розвиватися різними шляхами.

Саме в цей складний період формується уявлення про творчий потенціал нової релігії – християнства, про консолідуючу роль нового Бога – Христа. Поступово християнство стає основним світоглядом середньовічної Європи. Усе середньовіччя характеризується входженням естетичного всередину основних обговорюваних – філософських або теологічних – питань. Щоправда, в період середньовіччя естетичні погляди відображали релігійні уявлення про Бога як про єдине втілення та джерело краси. Та це спрямування не

завадило цьому історичному періоду стати помітною віхою у становленні естетичної науки.

Гідне місце в історії естетики посідають твори одного з перших теоретиків Середньовіччя, християнського теолога, церковного діяча та філософа **Аврелія Августина (Блаженного)** (354-430), домініканського монаха, філософа і богослова **Томи Аквінського** (1225 або 1226-1274), пізньоримського філософа, теолога і поета **Боеція** (бл. 480-524), філософа ірландського походження **Еріугена** (бл. 810 – після 877).

Мислителі Середньовіччя зосередили увагу на таких складних естетичних проблемах, як своєрідність краси, природа прекрасного, співвідношення чуттєвого й духовного в мистецтві, аналізі таких специфічних художніх прийомів, як алегорія і символ.

Естетика наступної епохи – Відродження – зумовлена розвитком товарного виробництва, торгівлі, розквітом міської культури на межі XIV-XV ст. Епоха Відродження починається в Італії, а пізніше охоплює більшість країн Європи. У цей період виникає професійне мистецтво, відбувається остаточний розрив мистецтва і ремесла, повністю визначається поняття "ремесло" – це шлях до професіоналізму. В умовах Відродження формується зв'язок "ремесло-професіоналізм-творчість", вияв якого досить чітко простежується у науковій діяльності та художній творчості.

В епоху Відродження на перше місце була висунута людина-творець, майже рівня за своєю творчою потенцією самому Богові. А оскільки будь-яка (і не лише естетична) творчість вимагала створення певних канонів і принципів оцінки, то й авторитет естетичної термінології значно підвищився, і вона повернулася до складу філософського знання.

Особливий інтерес у цьому аспекті викликають роботи **Леона Баттіста Альберті** (1404-1472) – науковця, теоретика мистецтва італійського Відродження, теоретичні розробки **Леонардо да Вінчі** (1452-1519) – італійського митця, інженера, архітектора, філософа і теоретика мистецтва, природодослідника, який утілив у собі універсальний геній епохи Відродження, **Мікеланджело Буонарроті** (1475-1564) – видатного італійського скульптора, живописця, поета, представника Високого і Пізнього Відродження, **Альберта Дюрера** (1471-1528) – німецького живописця, теоретика мистецтва, найвідомішого представника німецького Відродження.

Глибокий інтерес до найскладніших проблем естетики, зокрема, проблеми прекрасного, естетичного ідеалу, природи художньої творчості дав можливість мислителям цієї дивовижної доби сформувати ідеал непересічної особистості, яка прагне досконалості через реалізацію творчих можливостей. Людина нової доби здатна до саморозвитку, самовдосконалення, найвищої за своїм інтелектуальним та емоційним потенціалом активності.

Завершує тривалий період розвитку естетики в межах філософської науки естетика класицизму. Найважливіші ознаки естетики класицизму – це існування глибокого зв'язку між філософією та естетикою, за якого філософія – раціоналізм **Рене Декарта** (1596-1650) – виступає теоретичним підґрунтям естетичної проблематики. Розвиток естетики відбувався на тлі високого рівня європейського мистецтва XVII – початку XVIII ст., зокрема літератури, театру, музики.

Особливе місце в історії естетичної науки посідає перша половина XVIII ст. Значний масив знань про почуттєво-емоційне ставлення людини до дійсності та історичні здобутки осмислення теорії мистецтва, природи художньої творчості засвідчили неможливість їх подальшого розвитку в межах філософської науки і традиційних мистецтвознавчих уявлень. Назріла нагальна потреба виділення цих знань у самостійну науку.

Вперше термін "естетика" (від грец. αισθητικός – чуттєвий, відчуваючий) застосував німецький філософ і теоретик мистецтва **Олександр Готліб Баумгартен** (1714-1762) для позначення нового розділу філософії. У 1750 році вийшла його праця "Естетика, призначена для лекцій". Його уявлення про предмет науки обмежувались у ній сферою чуттєвого пізнання. В полі зору автора знаходилися лише два явища – краса, яка ототожнювалась ним з "досконалістю чуттєвого пізнання", та мистецтво як найвище його вираження. О. Баумгартен увів у філософію розділ "теорія чуттєвого сприйняття" і запропонував його назвати терміном "естетика".

О. Баумгартен як філософ обстоював дві форми пізнання – естетику і логіку. Перша пов'язана з "нижчим", тобто чуттєвим пізнанням, а друга – з вищим, тобто інтелектуальним. Логіка вивчає судження розуму і веде до пізнання істини. Естетика ж пов'язана із судженням смаку і пізнає прекрасне. Поняття прекрасного широко використовується О. Баумгартеном, однак предмет естетики він не визначив через ідею прекрасного (тенденція виявилася пізніше, зокрема в позиціях Г. В. Ф. Гегеля та М. Г. Чернишевського). Баумгартен визначив предмет естетики через поняття досконале. Досконале вже було об'єктом теоретичного інтересу в естетиці минулого.

І все ж, як справедливо зауважує видатна вітчизняна дослідниця Л. Т. Левчук, треба віддати належне Баумгартену за відродження в теоретичному обігові такого цікавого поняття, як досконале. "Більше того, він поділив естетику на два рівні – теоретичну і практичну. Перша мала займатися проблемою краси, специфікою чуттєвого сприймання дійсності, а друга безпосередньо пов'язувалася з проблемами розвитку мистецтва. В концепції Баумгартена, таким чином, відбувся поділ предмета науки на дві частини: одна тяжіє до філософського знання, а друга – до мистецтвознавства. Ця тенденція закріпилася настільки, що існує й понині, змушуючи нас сьогодні ставити питання про двопредметність естетичної науки. А це, у свою чергу,

є свідченням як теоретичної, так і структурної складності предмета естетики" [3, с.17].

Отже, введення Баумгартеном терміна "естетика", а після того і фіксація певної галузі наукових знань, спиралося на значний історико-теоретичний досвід і закріплювало за наукою естетикою її предмет – закономірності чуттєвого пізнання і художньої творчості.

Подальшим важливим етапом у розробці предмета естетики став період розвитку німецької класичної філософії. Безпосередній інтерес до широкого кола естетичних проблем виявили Кант, Фіхте, Шеллінг, Гегель.

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

Йоганн Готліб Фіхте (1762-1814) у розумінні естетики тяжів до ідеї зведення предмета цієї науки до теорії мистецтва. Розглядаючи специфіку мистецтва порівняно з наукою і мораллю, він вважав, що саме мистецтво сприяє становленню цілісної людини. Ця думка стимулювала інтерес Фіхте до проблеми художньої геніальності.

Особливої ж уваги заслуговує філософсько-естетична позиція **Фрідріха Вільгельма Йозефа Шеллінга** (1775-1854), у творах якого аргументується думка про художню творчість та естетичне споглядання як вищі ступені розвитку абсолюту.

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

Визнання естетичної властивості за одним лише мистецтвом позбавляло естетичну свідомість її синтезуючої функції, відокремлювало естетику від інших видів діяльності, від соціального життя взагалі, перетворювало мистецтво на самоціль. Істина, з цього погляду, стосувалася світу, а краса – людської творчості або ж краси природи, взятої поза суспільством.

Гегелівську ідею зв'язку естетики і прекрасного розвинув у своїх теоре-

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

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

У теоретичних працях "Економічно-філософські рукописи 1844 року" та "Німецька ідеологія" К. Маркс, досліджуючи процес становлення людини як соціального суб'єкта, значну увагу приділив аналізові механізму формування її особистісного ставлення до дійсності. При цьому звертає на себе увагу та роль, яка відводиться створеному предметному світові як "реальній" природі людини, де відбувається її життєдіяльність. К. Маркс вказував на нерозривний взаємозв'язок створеного трудовою діяльністю предметного світу й особливих характеристик самої людини. Перетворюючи природу відповідно до своїх потреб, людина змінює і себе, в ході практики "напрацьовує" такі здібності, таке ставлення до навколишнього світу, які дають змогу їй творити "за законами краси". Матеріально-духовний світ, в якому живе і діє людина, є відображенням її сутнісних сил. Водночас світ матеріальних і культурних цінностей, створених попередніми поколіннями, виступає основою для діяльності наступних поколінь.

Людина, як відомо, є чуттєвою істотою і її взаємодія зі світом здійснюється передусім завдяки чуттєвому спілкуванню. Разом з тим слід підкреслити, що здатність до чуттєвого сприймання світу забезпечується не простим фактом наявності у людини почуттів, а формуванням такої здатності в самому акті чуттєвого споглядання, яка стимулює до розпредмечування суспільного смислу предмета чи явища. Такий розвиток в людині специфічного потенціалу чуттєвості Маркс визначав як перетворення людського почуття в так зване "теоретичне почуття". Людина в своєму індивідуальному розвиткові, поведінці, діяльності спирається, по суті, на досвід попередніх поколінь, закріплений у формах культури. Маркс виділяє соціальну, практичну природу людського чуттєвого ставлення до дійсності і вважає, що створення п'яти зовнішніх почуттів – це робота всієї попередньої історії. У межах марксистської філософської концепції наука естетика визначається як така, що вивчає природу, функції, загальні закони і закономірності естетичної діяльності людини та суспільства. Таке визначення естетики не

виключає з предмета науки мистецтво, адже воно є специфічною формою естетичної діяльності.

Тому закони природи й закони краси не можуть відділятися один від одного. Людина тут уже не самодостатня для мистецтва: вона закономірно звертається і до зовнішнього світу – причому не тільки до природи, а й до суспільства. Наука також не є самодостатньою для пізнання світу. Той, кому природа починає відкривати свої таємниці, відчуває нестримне прагнення до її найбільш гідного тлумачення й засобами мистецтва. Найбільшого поширення цей погляд набув у культурі XIX-XX ст., зокрема в естетиці критичного реалізму.

Оформлення естетики в самостійну наукову дисципліну стало закономірним наслідком розвитку пізнавального процесу, збагачення та диференціації знань. Комплекс наукових знань про людину довів, що здатність до естетичного переживання та естетичної оцінки – набуток тривалої еволюції становлення людини як суспільної істоти в процесі активного освоєння нею навколишньої дійсності, пристосування до своїх нужд природних сил, умов і факторів соціальної взаємодії та їх поступового олюднення. Проявившись найбільш яскраво у мистецтві, ця здатність стала в історії людства одним з наймогутніших та унікальних засобів збереження духовного досвіду.

Як бачимо, суспільній свідомості знадобились тисячоліття, щоб впритул підійти до осмислення естетичного ставлення людини до навколишнього світу, поставити питання про природу та сутність цього відношення в площину наукового розгляду.

Підсумовуючи вищесказане, можна визначити естетику таким чином: ***естетика*** *– філософська наука, що вивчає закономірності почуттєвого освоєння світу людиною, загальні закони розвитку мистецтва, художньої творчості та формування почуттєво-емоційної культури людини.*

У наступних розділах цього навчального видання будуть детальніше схарактеризовані основні етапи історії естетичної думки, проаналізовані основні естетичні категорії (прекрасне, потворне, трагічне, комічне, піднесене, низьке); буде з'ясовано природу походження та соціальні функції мистецтва, історичні закономірності художнього розвитку, розглянуто проблеми класифікації видів мистецтва, естетичну природу художнього твору. Особливий акцент буде зроблено на закономірностях формування естетичної культури особистості, формах та методах естетичного виховання учнівської молоді. Ми ж, завершуючи огляд становлення предмета естетики, коротко зупинимось на зв'язку естетики з іншими науковими дисциплінами та визначимо суспільно-історичну роль естетичного знання.

Проблема міжнаукових зв'язків має довгу і складну історію. Будучи генетично пов'язаною з філософією, як було показано вище, естетика зберігає з

нею тісний взаємозв'язок. В аналізі естетичних явищ з необхідністю застосовуються закони і категорії філософії. Естетичні дослідження не можливі без залучення таких понять, як матеріальне та ідеальне, сутність і явище, зміст і форма, причина і наслідок, можливе і дійсне, час і простір та ін. Крім того, взаємозв'язок естетики і філософії полягав у тому, що теоретичні принципи і науковий метод естетики залежать від світоглядних позицій, методології конкретного філософа або певного філософського напряму.

Цікаву історію мають відношення естетичного та етичного знання. Спочатку в умовах античності сформувався термін "**калокагатія**", змістовне насичення якого вже значно пізніше виявило творчі можливості взаємодії естетичного й етичного. Своєрідним аспектом взаємодії естетики й етики є аналіз структури естетичного почуття, яке формується на органічній єдності так званих зовнішніх і внутрішніх почуттів людини. Формування зовнішніх почуттів – зору, слуху, дотику – це результат тривалої біологічної еволюції світу. Внутрішні почуття (любов, ненависть, дружба, колективізм) – це почуття морально-етичні, що є свідченням певного рівня олюдненості і культури. Естетичне почуття, об'єднуючи зовнішні і внутрішні почуття, має морально-етичне навантаження.

Особливу роль етика відіграє при аналізі художньої діяльності, мистецтва як складової частини предмета естетики. Кожна конкретна естетична ідея виступає певною мірою узагальненням розвитку мистецтва, естетичної діяльності взагалі та у конкретну історичну епоху зокрема. З урахуванням цього доцільно ставити і розглядати питання професійної етики митця, його моральної відповідальності за наслідки власної творчості.

Значне морально-етичне навантаження несе в собі і проблема професійної освіти митця. Адже майбутні митці формуються в конкретних творчих майстернях, творчих лабораторіях відомих митців. Кожен учень, приймаючи чи спростовуючи художні принципи вчителя, несе в собі передусім його творчу модель. Етика взаємин "вчитель-учень" потребує вивчення, розробки і вироблення своєрідного "кодексу честі".

Сучасна естетична наука тісно співпрацює з психологією. Теоретичні інтереси цих дисциплін збігаються у колі питань, що пов'язані із з'ясуванням специфіки естетичного почуття, процесу творчості, становлення художньої обдарованості, талановитості, геніальності. Естетика і психологія перетинаються у вивченні специфіки сприймання художнього твору.

Серед проблем сучасного гуманітарного знання особливого значення набуває проблема співвідношення естетики і мистецтвознавства. Як система знань про окремі види мистецтва, мистецтвознавство поділяється на літературознавство, театрознавство, кінознавство тощо. Кожна з цих сфер знання має відносно самостійний характер та водночас входить як складова частина до загальної структури. Якщо коротко, то мистецтвознавство є

сукупністю трьох частин – історії мистецтва, теорії мистецтва і художньої критики. Естетика ж виступає як загальна теорія мистецтва, досліджуючи проблеми походження, природи, соціальних функцій мистецтва, видової специфіки мистецтв, психології художньої творчості, своєрідності сприйняття творів мистецтва. Саме естетика забезпечує галузі конкретного мистецтвознавства "теоретичним інструментарієм", виявляючи сутність та формулюючи поняття художнього образу, художнього методу, художнього стилю, діалектики змісту та форми художніх творів.

Як було показано вище, при дослідженні естетичних явищ більшість філософів звертали увагу на їх педагогічне спрямування. Не будучи наукою про норми, естетичне знання має певною мірою нормативний характер. Адже в арсеналі естетики є ціла система понять, що фіксують найістотніші сторони прояву естетичної практики та свідомості. Використання цих понять при аналізі процесу естетичного освоєння дійсності дає змогу глибше пізнавати і перетворювати її "за законами краси". Цим пояснюється потреба найтіснішого зв'язку естетики з педагогікою. Полем перетину теоретичних засад та практичних рекомендацій цих дисциплін є сфера естетичного виховання. Взаємодія естетики та педагогіки в цій сфері базується на залученні новітніх даних медицини (фізіології, психіатрії, нейрофізіології) та психології (зокрема, вікової). Естетику сміливо можна назвати філософією естетичного виховання. Адже саме ця галузь філософського знання формулює його цілі, завдання, форми та методи.

Доречно нагадати, що для естетики кінця XIX ст. найважливішою була думка про небезпеку розриву між істиною та красою. Загроза такого розриву між природознавчими науками, естетичними категоріями та естетичними нормами стала однією з гострих проблем усього XX ст., коли цивілізація як "обездуховлена" культура породжує побоювання можливості технічного самознищення людства. Тому гуманізація суспільного життя, повернення естетичного до структури суспільної свідомості як рівноправного синтезуючого елемента стало сьогодні однією з наполегливих вимог культури.

Щодо окремої людини – саме естетичні знання збагачують її світовідчуття, поглиблюють світорозуміння, формують естетичний смак, підвищують культуру сприйняття художніх цінностей, розвивають творчі здібності.

Виділившись в окрему галузь духовної культури, естетика, разом з тим, не втратила своєї синтезуючої функції, адже, як слушно зауважив Гегель, розум є мертвим без почуття і безсилим без волі. Поняття істини й добра є неповними без краси, а вона, у свою чергу, знаходить прояв там, де розум наближається до істини, а воля спрямована на добро. Інакше кажучи, естетична свідомість – це той духовний фундамент, який забезпечує духовну єдність і внутрішній взаємозв'язок різних проявів духовного життя людини й суспільства в цілому. Питання природи та структури естетичної свідомості будуть розглянуті в наступному розділі посібника.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Назвіть основні історичні етапи становлення предмета естетики.*
2. *Дайте визначення предмету естетичної науки.*
3. *Що вивчає естетика?*
4. *Розкрийте роль німецького просвітника О. Г. Баумгартена в історії естетичної думки.*
5. *З якими науками тісно співпрацює сучасна естетика?*
6. *Сформулюйте значення естетичних знань для людини і суспільства.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. *Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М., 1989.*
2. *Каган М. С. Эстетика как философская наука. – СПб, 1997.*
3. *Естетика : підручник для студ. гум. спец. вищ. навч. закладів / Л. Т. Левчук [та ін.] ; за заг. ред. Л. Т. Левчук ; М-во освіти і науки України. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К. : Вища шк., 2006. – 431 с. : іл.*
4. *Основи естетики: навчальний посібник для учнів 10-11 кл. серед. загальноосвіт. шк. / Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко. – Київ, 2006. – 271 с.*
5. *Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М., 2004.*
6. *Киященко Н. И. Эстетика – философская наука / Н. И. Киященко. – М., 2005.*
7. *Овсянников М. Ф. История эстетической мысли : учеб. пособие / М. Ф. Овсянников. – М. : "Высш. школа", 1978. – 351 с*

ЕСТЕТИЧНА СВІДОМІСТЬ

Естетична свідомість – одна з форм суспільної свідомості, що існує поруч з іншими – моральною, релігійною, правовою, науковою, політичною. Естетична свідомість є відображенням і оцінкою дійсності з позицій суспільного (у цьому випадку естетичного) ідеалу.

Естетична свідомість виступає родовим поняттям, що означає відкриту систему різноманітних взаємопроникаючих і взаємодоповнюючих видів (естетичне споглядання, сприйняття, почуття, смак, судження, оцінка, погляди, теорії, ідеал та ін.). І залучені до цієї системи з необхідністю позаестетичні форми духовності – істина, усвідомлення морального обов'язку, справедливість – можуть набувати естетичного значення.

Елементарний естетичний досвід з давнини притаманний людині, але спочатку він знаходив тільки конкретно-чуттєве вираження в зародкових формах давнього мистецтва, прикрашанні тіла, предметів побутового вжитку, зброї, в культових обрядах, танцях, ритмічній організації праці та ін. Нерозривною з цим досвідом була інтуїтивна естетична оцінка на основі ще слабо розвинутого почуття не тільки чуттєвого задоволення/незадоволення. На більш пізніх етапах культури – в давніх цивілізаціях Сходу і в античній Європі почалось осмислення окремих компонентів естетичного досвіду і, відповідно, естетичної свідомості, з'явилась спеціальна термінологія для їх означення (поняття "краса", "прекрасне", "гармонія", "піднесене"), що в подальшому склала основу категоріального апарату науки естетики.

Естетична свідомість є необхідним компонентом людської свідомості, людини як homo sapiens. Однак, з причини складної структури і виконуваних функцій вона довгий час не виходила на рівень філософського осмислення. Духовні процеси, що складають основу естетичної свідомості, значною мірою відбуваються у позасвідомих глибинах людської психіки, тому важко піддаються точному словесному вираженню і формалізації.

Естетична свідомість – продукт історичного розвитку суспільства, сформований на основі естетичної діяльності суспільного суб'єкта упродовж значного періоду часу. Існує вона також і як індивідуальна характеристика окремої людини. Оскільки естетична свідомість суспільства й особи формується на основі естетичної практики, то багатогранність естетичної практики суспільства чи особи породжує і відповідну багатогранність

естетичної свідомості. Певною мірою вона відтворює головні історичні чинники її формування.

На доказ цього твердження наведемо цікаві історичні приклади. При цьому свідомо обираємо для ілюстрації далекосхідний регіон. Адже знайомство з естетичними традиціями народів земної кулі є невід'ємною частиною сучасного руху світової культури, оскільки надає можливість зустрічі з альтернативними образами людини і пошуку єдності людської культури в її історичному розмаїтті. Насамперед звернемось до естетичної традиції Китаю – країни, де склались основи далекосхідної цивілізації, а потім простежимо історичну трансформацію зароджених у Китаї естетичних принципів на теренах Японії.

У давньосхідній культурі поняття "естетична свідомість" спеціально не виділялось. Естетична свідомість розвивалась у надрах культової свідомості. Східна культура у давнину була орієнтована на верховного творця матеріального всесвіту – Абсолюта чи Єдиного. Енергетика, яку ніс Єдиний, називалась Духом Життя. Завдяки цій енергії всесвіт і людина перебувають у стані гармонії. Будь-яке відхилення від цієї гармонії чи її порушення суворо карається оберненим кармічним ударом за "законом бумерангу". Дотримання ж гармонії слугує підтримкою життєздатності космосу і людини. Діяльність, направлена на гармонізацію, є культивуванням Духу Життя.

Естетична свідомість у давньосхідній культурі, як бачимо, цілком підпорядковувалась завданням культивування Духу Життя як об'єктивному і практичному процесу. Будь-яка естетична ініціатива є насамперед справа життя і тільки потім – свідомості та художньої творчості.

У давньокитайській культурі, націленій на свідоме формування художнього таланту, першість життєвого процесу стосовно естетичної свідомості художника породила практику побудови спеціального естетичного канону життя художника. Перед створенням художнього твору художнику пропонувалось творити себе, своє власне життя як своєрідний художній твір. У давньому Китаї естетичний канон життя художника одержав назву фен лю (Вітер і Потік). Правила і символіка цього канону вказували на необхідність жити в просторі, занурившись у життєвий потік. Канон передбачав відсутність будь-якої патетики, подолання хаосу, тваринних інстинктів, просвітлення людської натури, підпорядкування тілесної організації культурним настановам. Канон здійснював культивування Духу Життя як підготовку до реалізації художнього покликання. Міра життєвої підготовленості художника до майбутньої професійної місії визначалась спеціальним випробуванням.

Інакше відбувалось культивування духу життя в іншій східній традиції – культурі японського синтоїзму (від синто – шлях Богів). Синтоїзм перед-

бачав високе служіння богині Сонця – Аматерасу. Це служіння полягало в уподібненні божественному шляху творення Білого Світла й у такий спосіб відтворенні та примноженні світлоносності людини. Для самурая "жити на Білому світі" означало не тільки споживання і марнотратство енергії життєвих сил Світла, але й постійну співтворчість з цими силами. А це, у свою чергу, давало можливість підвищувати власну життєздатність, долати жах перед смертю й хаосом. Самурай щоразу доводив нездоланність сил світла в процесі гармонізації навколишнього світу і людини.

Але життєвими силами служіння Білому Світлу наділені не тільки самураї. Вість про Біле Світло тією чи іншою мірою може нести в світ кожний японець. Адже в Японії немає єдиного канонізованого священного тексту в письмовому вигляді. Молитви творяться імпровізовано у кожному конкретному випадку, що мобілізує творче начало самосвідомості. Тому сили Світла можуть виявлятися як у різноманітних соціокультурних ініціативах, так і в щирому індивідуальному зверненні людини до вищих ієрархій Світла. Будучи надбанням японського етносу, естетика Білого Світла має безперечний загальнолюдський зміст і зустрічається в різних історичних типах культури.

Особливого розвитку естетична свідомість, заснована на принципі подібності, набула у християнському світогляді. Християнству притаманне таке співвідношення Божественної та людської міри, у якому людське мислилось як іскра Божа, що дана людині для підтримки її людських якостей. Божественна міра поставала перед людиною як ідеал, вищий ступінь досконалості, зосередження гармонії та краси. Ступінь божественного осягався людиною у міру її людських сил через богоуподібнення. З іншого боку, Бог являв свої божественні якості в людській мірі. В цьому сенсі виявлялось його людиноуподібнення. Ідеал краси, таким чином, виступав співмірним з людськими силами і можливостями.

Розглянуті традиції формування естетичної свідомості дають підстави вважати цю теоретичну абстракцію особливим духовним утворенням, що характеризує естетичне ставлення людини або суспільства до дійсності. З метою усвідомлення сутності естетичної свідомості з необхідністю переходимо до розгляду особливостей естетичного ставлення.

Для з'ясування своєрідності естетичної свідомості слід зрозуміти особливості об'єкта і суб'єкта естетичної взаємодії, усвідомити характер естетичного ставлення. Адже у будь-якому виді діяльності, матеріальної чи духовної, обов'язкові суб'єкт, об'єкт і результат (продукт) діяльності. У матеріальній діяльності відбувається так зване "опредмечування", тобто обернення діючої здатності суб'єкта у перетворений цією діяльністю предмет, продукт виробництва. При цьому відбувається відчуження об'єктивованих результатів.

А в духовній діяльності освоєння дійсності виражається у формі "роз-

предмечування", коли відбувається не тільки духовна асиміляція змісту предмета, але й включення людського оціночного ставлення. У духовній діяльності результат не відчужується, а належить суб'єкту, визначається станом його свідомості. Саме у цьому полягає головна умова свободи людського духу.

Естетичне за своєю природою не є ні сама об'єктивна дійсність, ні чисті "сутнісні сили" людини, а ідеальний продукт суб'єктно-об'єктних відношень. Естетичне є продуктом духовної діяльності, що виникає в індивідуальному сприйнятті.

Слід наголосити, що індивідуальний характер буття естетичного враховує його соціально визначений зміст, адже індивід – це не абстрактна протилежність суспільству, а особистісно своєрідний носій соціального досвіду, системи цінностей та оцінок. Крім того, індивідуальне естетичне може набути загальнолюдської значущості шляхом мовної, знакової, образної об'єктивації в мистецтві, дизайні і т.п.

За пізнавальною природою естетичне аналогічне істині, але відрізняється по суті. Якщо істина є знанням раціональним, то естетичне – не стільки знання, скільки емоційне переживання сприйняття об'єкта. Підкреслимо, що психічним еквівалентом естетичного є переживання.

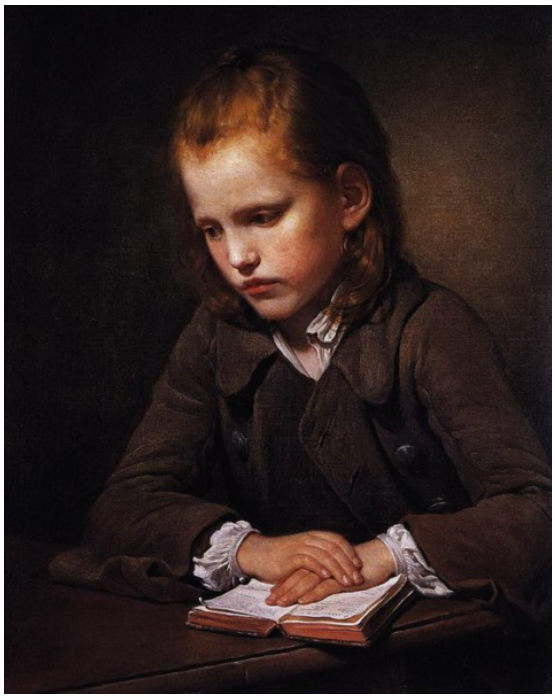
Переживання завжди емоційні, але не зводяться до емоцій. Афекти, емоції, пристрасті являють собою душевні стани, але не містять в собі власних причин. Переживання ж не є чимось чисто суб'єктивно-емоційним, оскільки завжди є переживанням чогось. Крім того, його індивідуально-особистісний аспект означає не випадіння з об'єктивного плану, а включення переживання в певний об'єктивний план, співвіднесений з особистістю як реальним суб'єктом. Тобто переживання завжди виступає результатом суб'єктно-об'єктних відносин.

За визначенням видатного психолога С. Л. Рубінштейна, переживання – це утворення складне за своїм складом; воно завжди тією чи іншою мірою включає єдність двох протилежних компонентів – знання і відношення, інтелектуального і афективного [11, с.264].

Але естетичне як переживання не обов'язково базується на інтелектуальному знанні. Його причиною може бути інтуїтивне, безсвідоме, але завжди з приводу чогось. Своєрідним об'єктом переживання може бути внутрішній світ людини. Подібно до того, як в ліриці чи музиці об'єктом стає сам суб'єкт.

Своєрідний характер естетичного переживання пояснюється особливостями об'єкту естетичного відношення і співвіднесенням об'єкта з естетичними смаками, поглядами, ідеалами людини, означуваними як "естетична свідомість".

Об'єктом відображення естетичної свідомості є "світ людини" (Маркс),



Хлопчик з підручником
(Жан-Батіст Грьоз, XVIII ст.)

тобто природна і соціальна дійсність, уже освоєна соціально-культурним досвідом людства. Цю дійсність індивід переводить в естетичний план, по-новому організовуючи й оцінюючи з погляду повноти її життєвих проявів і суб'єктивної значимості. Естетична свідомість як форма суспільної свідомості об'єктивується в ціннісних відношеннях. Але реалізуються ці відношення, збагачуючись одночасно новими значеннями, тільки через свідомість конкретних індивідів і поза індивідуальною свідомістю існувати не можуть.

Зупинимось на характеристиці основних особливостей об'єкта естетичного ставлення. Естетичному сприйняттю і оцінці підлягає тільки одиничний, конкретний, індивідуально-неповторний об'єкт. Адже не буває краси взагалі. Красивим може бути вчинок, пейзаж, жест, прекрасною – конкретна людина, ідея, картина. Об'єктивна реальність складається не з абстракцій, а з конкретних предметів, явищ, відношень, процесів. І тільки вони здатні викликати естетичні переживання. Отже, носієм естетичної цінності є реальне об'єктивне буття.

Висхідним моментом естетичного ставлення слід назвати сприйняття ціннісно-значимої форми об'єкта. Реальні конкретні об'єкти постають перед людиною у таких зовнішніх проявах, як розмір, колір, пропорційність, симетрія, ритм. Ці прояви онтологічно пов'язані з фізичними, хімічними, біологічними, соціальними явищами і процесами. Об'єктивні властивості та закономірності матеріального світу визначають зовнішні прояви предметів, що становлять витоки, начала естетичного. Саме начала, оскільки зовнішні прояви предметів не завжди можуть визначити зміст естетичного.

Об'єкт естетичного ставлення починається із зовнішньої форми, але не зводиться до неї. В естетичному ставленні форма береться у єдності зі змістом як змістовна форма. Якості останньої виявляються у ставленні до людини. В процесі освоєння людиною світу розкриваються такі об'єктивні властивості предметів і явищ, як їх значимість у житті людини і суспільства. І саме ці властивості об'єктивно визначають зміст їх естетичної оцінки.

Значимість об'єктів естетичного ставлення, за словами Гегеля, вільна від "грубої практичної потреби". Об'єкти естетичного ставлення є предметами захоплення, здивування, милування, презирства, осміяння, тобто предме-

тами духовного ставлення.

Естетичне ставлення до дійсності виникає тільки за умови, коли в чуттєвому сприйнятті відображається конкретний предмет чи процес у всій складності притаманних їм стосунків між сутністю і явищем, змістом і формою, кількісною та якісною визначеністю.

Переживання людиною свого естетичного ставлення до дійсності концентрується в естетичному почутті. Саме олюднена почуттєвість становить фундаментальну основу естетичної свідомості. То ж перейдемо до розгляду структури естетичної свідомості.

Маленький лежебока
(Жан-Батіст Грьоз, XVIII ст.)

Людині властиво переживати численні та різноманітні за характером, структурою, психологічним механізмом протікання почуття. Одні з них ідентичні тваринним, мають психофізіологічну природу, забезпечують пристосування живих істот до навколишнього середовища і є результатом тривалої біологічної еволюції (голод, холод, страх тощо). Інші вважаються суто людськими, одухотвореними, визначаються суспільними і культурними чинниками, є результатом соціальної історії людства (любов, ненависть, дружба, відданість, патріотизм). Естетичне почуття є своєрідним синтезом психофізіологічних і духовних станів людини, одним із найскладніших видів духовного переживання.

Здатність активно сприймати навколишній світ у формах розвиненої чуттєвості в людині не закладена природою. Природа формує лише анатомо-фізіологічні передумови естетичного сприйняття у вигляді системи органів для зовнішнього зв'язку зі світом – зір, слух, дотик, смак, нюх.

Відповідно до різноманітних форм діяльності та спілкування розвиваються у людини музично чутливе вухо, сприйнятливе до краси око, тобто почуття-здібності до людської насолоди світом. Естетичне почуття як почуття духовне з'являється за умов відносної свободи людини від практичних потреб і розвивається під впливом різноманітних форм практичної діяльності, в яких людина стверджує себе як вільна істота, здатна творити поза матеріальними потребами.

Естетичне почуття у знятому вигляді представляє весь духовний світ людини, її індивідуальність і соціальний досвід. Досвід призводить до суто людської здатності відбору, відбір формує вміння якісно оцінювати. Дореч-

но нагадати з цього приводу думки відомого філософа Е. Ільєнкова: "Власна форма (фізіологічна форма) органів сприймання людини подібна до "форми воску" саме в тому відношенні, що в ній структурно-фізіологічно не "закодована" заздалегідь (апріорі) жодна з форм їхнього діяльного функціонування. Структурно вони пристосовані еволюцією саме до того, аби сприймати форму будь-якого предмета, погоджувати свою діяльність з будь-якою предметною формою. "Форми споглядання", як і "форми мислення", – пише він далі, – ні в якому разі не наслідуються фізіологічно, тобто разом з анатомією органів мислення і сприйняття. Вони щоразу відтворюються в індивідуумі шляхом вправ цих органів і наслідуються особливим шляхом – через форми тих предметів, які створені людиною для людини, через форми й організацію предметно-людського світу. Культура, створена працею людини, є матеріальним носієм форм мислення і форм споглядання, через що вони передаються від одного покоління до другого [5, с.6-7].

За слушним зауваженням **В. І. Панченко**, форми естетичного світосприймання, що панують у суспільстві, виступають стосовно окремого індивіда не у вигляді норм, які нав'язують певне ставлення людини до дійсності, – вони відіграють роль моделей, на основі яких людина будує власну систему світосприймання. Від того, який комплекс соціокультурних факторів найбільше вплине на індивідуальний розвиток особи, залежить якість індивідуального естетичного почуття. Ступінь його розвитку також індивідуальний і значною мірою залежить від зусиль самої особи, її здатності оволодіння багатством естетичної культури. Ступінь розвиненості естетичного почуття є водночас і мірою соціалізації особистості. Низький рівень його свідчить про низьку духовність людини, про нездатність її піднятися до справді суспільної форми будь-якого акту життєдіяльності. Бездуховність, ницість, грубий утилітаризм потреб і бажань особистості свідчать про нерозвиненість естетичного почуття [8, с. 52-53].

Особливий вплив на розвиток естетичного почуття здійснює мистецтво. Саме художньо-мистецькі надбання розвивають здатність чуттєво сприймати світ олюднено, тобто у формах культурно-розвиненого споглядання.

Стійкість і соціальна значимість естетичного почуття закріплюються в естетичній потребі, яка, сформувавшись, знаходить вихід у різноманітних видах діяльності і ставленні людини до дійсності.

Із розглянутого вище розуміння естетичного з необхідністю випливає, що для виявлення естетичної цінності, суб'єкт повинен володіти певною специфічною здатністю. Це добре розуміли мислителі з найдавніших часів, однак адекватне термінологічне закріплення ця здатність одержала тільки в середині XVII століття, коли для її означення була обрана категорія смаку. До цього поняття смаку вживалось тільки як означення одного з п'яти зовнішніх почуттів, локалізованих у ротовій порожнині. Аналогічно тому,

як смакові рецептори здатні розрізняти солодке, гірке, кисле, солоне, поняття смаку було перенесене у сферу естетичного досвіду і поширене на здатність виявляти прекрасне і високу художність, відрізняти їх від потворного та низькопробного.

У власне естетичному сенсі "високого смаку" термін "смак" (gusto) вперше вжив іспанський мислитель **Бальтасар Грасіан** ("Кишеньковий оракул", 1646), визначивши так одну із здібностей людського пізнання, орієнтовану на осягнення прекрасного в житті та мистецтві. Від нього цей термін запозичили видатні філософи Франції, Італії, Німеччини, Англії. У XVIII столітті смак став критерієм духовно-художнього аристократизму, довкола його смислу велись численні дискусії, про нього складались трактати, проблема смаку посіла місце однієї з найважливіших в естетиці.

Естетичний смак – це форма естетичної свідомості, що об'єднує в собі естетичне почуття та естетичний ідеал. У ньому знаходить відображення зв'язок людини з природою і соціальним світом. Саме цим пояснюється наявність розмаїтих національних традицій формування естетичної свідомості. Наприклад, у японській естетиці, що спирається на давні традиції, існують чотири основні поняття для визначення сутності краси: сабі, вабі, сібуй, юген. Вони ж є ознакою доброго естетичного смаку.

Сабі означає природну красу, породжену часовим існуванням будь-якого об'єкта. Як постійно підкреслює у своїх роботах В. Овчинников, японці вбачають особливу чарівність у слідах віку. Їх приваблює потемнілий колір старого дерева, покритий мохом камінь чи навіть обшарпаність краю картини як доказ багатьох дотиків людських рук.

Вабі відображає відсутність вичурності, чарівність буденності, красу простоти. З цим поняттям пов'язана також практичність та утилітарна значущість предметів.

У понятті **сібуй** поєднані краса простоти і краса природності, відсутність штучності. Це не краса взагалі, а краса, притаманна призначенню конкретного предмета і матеріалу, з якого він вироблений. За такого підходу зі смаком виготовлена та чашка, з якої зручно і приємно пити чай. Крім того, вона обов'язково повинна зберігати первородну чарівність глини, що побувала в руках майстра.

Четверте поняття – **юген** – більш пізнього походження, його зміст пов'язаний з буддизмом. Юген уособлює майстерність натяку чи підтексту, "чарівність недомовленого" і пов'язане з концепцією незавершеності як загальною тенденцією розвитку культур Індії, Китаю, Японії.

Сутність естетичного смаку полягає в гармонійній єдності судження і переживання, їх своєрідному синтезі. Він не може нести в собі елементи тільки раціонального чи виключно емоційного. Смак – це емоційно-раціональне освоєння світу, і в цьому сенсі естетичний смак – це здатність,

у якій виражена гармонія природно-соціальної сутності людини. З одного боку, естетичний смак полягає у здатності висловлювати судження про естетичні достоїнства матеріальних і духовних предметів та явищ. А з іншого – у вираженні переживання, завдяки чому реалізується суб'єктивне начало, індивідуальна неповторність особистості.

Слід розрізняти естетичний і художній смаки. Художній смак – це вміння аналізувати твори різних видів і жанрів мистецтва. Він формується в процесі сприйняття творів мистецтва і значною мірою залежить від художнього виховання (знання історії і теорії мистецтва, знайомство з літературно-художньою критикою, досвід перегляду телевізійних програм, що підвищують культуру художнього сприйняття).

Процес формування естетичного смаку достатньо складний і суперечливий. Нерідко трапляються його деформації, пов'язані з розірваністю емоційного та інтелектуального світу людини, гіпертрофії того чи іншого.

До деформацій естетичного смаку належать міщанські, споживацькі прагнення надмірної розкоші.

Ще більш небезпечними є прояви спотвореного смаку (з давнини відомі люди, яких греки називали сапрофітами), що виявляються у прагненні естетизувати насильство, жорстокість, збочення.

Варто звернути увагу на такий аспект деформації смаку, як своєрідна інтелектуальна гра, підкреслене естетство, поверхова орієнтація на моду. Це свідчить про порушення єдності почуття та ідеалу, заміну природних почуттів штучною афектацією.

Поза сумнівом, співвідношення естетичного смаку з таким соціально-психологічним явищем, як мода, потребує детальнішого розгляду. Наголосимо саме на соціальній природі моди. Адже сфера її дії не обмежується одягом, а виявляється в галузях виробництва, науки, політики, ідеології, мистецтва та інших. Загалом мода характеризується як періодично виникаюча і повторювана часткова зміна зовнішніх форм культури, що відбувається під впливом багатьох соціальних факторів (економічних, соціально-психологічних, культурологічних, моральних та естетичних). Механізм утвердження і поширення моди спирається на фактори наслідування, навіювання, масового "психічного зараження". Отже, мода не є виключно естетичним явищем. Модне наслідування полягає, зокрема, у прагненні "здаватись не менш значимим ніж інші" (І. Кант). Розвинений смак передбачає не "сліпе" наслідування модних тенденцій, а їх творче застосування з урахуванням індивідуальних особливостей (фізичних, психологічних, соціокультурних).

Естетична свідомість ніколи повністю не пориває з буденною свідомістю (у людини може бути не розвинений, але добрий смак, стихійно сформований в процесі життєвого досвіду). Але від буденної, обмеженої практичним інтересом, естетична свідомість відрізняється незацікавленістю з меркан-

тильного погляду, широтою обсягу дійсності, здатністю цілісного, "завершеного" відображення світу.

Система естетичного та художнього виховання безпосередньо залежить від змісту і рівня розвитку естетичної теорії. Саме зазначені фактори впливають на формування теорії ідеалу людини і формулювання вимог до суспільства щодо створення можливостей реалізації такого ідеалу. У подальших розділах посібника будуть відтворені головні фази розвитку естетичної теорії, узагальнення естетичного досвіду людства на різних історичних етапах та виникнення нових форм взаємодії зі світом мистецтва й естетичної діяльності взагалі.

Ідеальне співвідношення цілісності, творчості, досконалості виявляється в особливому духовному утворенні, що формується в процесі різноманітних форм естетичної практики на основі продуктивної уяви – **естетичному ідеалі**.

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

Своє самостійне значення поняття ідеалу вперше здобуло в естетиці класицизму, де воно тісно пов'язане з вченням про наслідування. Естетика класицизму модернізувала античне вчення про наслідування таким чином, що наслідування природи було доповнене наслідуванням ідеалу. Особливої актуальності набуло це в умовах орієнтації мистецтва Європи на античне як на ідеал. **І. Кант** вважав, що ідеал має нормативний характер, стаючи нормою і зразком для наслідування: як ідея дає **правила**, а ідеал слугує у такому випадку **прообразом** для повного визначення своїх копій; і в нас нема іншого мірила для наших вчинків, окрім поведінки цієї божественної людини в нас, з якою ми порівнюємо себе і завдяки цьому виправляємось, ніколи, однак, не будучи в змозі зрівнятися з нею [6, с.502]. Разом з тим, на думку Канта, ідеал повинен бути в кожному випадку не тільки "загальним", а й "індивідуальним", тобто представлятися не через абстрактне поняття, а безпосередньо у формі чуттєвого зображення.

В естетиці **Г. В. Ф. Гегеля** поняття "ідеал" стає центральною естетичною категорією, за допомогою якої він визначає природу і зміст мистецтва як духовну діяльність. Ідея як художньо прекрасне не є ідеєю як такою, абсолютною ідеєю, як її має розуміти метафізична логіка, а ідеєю, що перейшла до розгортання у дійсності і вступила з нею в безпосередню єдність. І далі,

зрозуміла таким чином ідея як дійсність, що дістала відповідну своєму поняттю форму, є ідеал [4, с.79].

Отже, ідеал у Гегеля постає вираженням позитивного ставлення до дійсності, стверджуючим пафос творчості стосовно суттєвих, головних її тенденцій. Він фактично виступає оновлюючою силою історичного часу, втіленням значного конкретно-історичного смислу, що включає вищі громадянські, політичні, моральні інтереси суспільства.

Естетичний ідеал є активною, творчою формою відображення дійсності, здатною відкинути випадкове, несуттєве, відобразити сутність предмета, явища, процесу. Естетичний ідеал є діалектичною єдністю об'єктивної і суб'єктивної сторін дійсності. Об'єктивну сторону представляють реальні тенденції суспільного розвитку, а суб'єктивну – сукупність цілей, ідей передових суспільних сил, що фіксують перспективу розвитку, відображають інтереси і потреби прогресивного розвитку суспільства і людини.

Підсумовуючи розгляд естетичної свідомості, наголосимо, що естетична свідомість – це суб'єктивне відтворення об'єктивних предметів і явищ в їх універсальності, цілісності, доцільності, гармонії, співвіднесення їх з людськими потребами, з усім багатством духовних та фізичних сил особистості.

Саме естетична свідомість надає цілісності багатомірному сприйняттю світу людиною, вносить у це сприйняття водночас життєву переконливість, достовірність і одухотвореність, виявляючи особистісний смисл.

Володіючи високим ступенем узагальнення, естетична свідомість завжди виступає в конкретно-чуттєвій формі образу, що об'єднує уявлення про об'єкт, доповнені та перетворені уявою, його оцінку з позицій естетичного ідеалу і почуття високої духовної насолоди.

Естетична свідомість не тільки відображає суспільне буття, а й здійснює обернений вплив на його розвиток. Естетична свідомість здатна творити не тільки ціннісний образ світу, бажаного чи небажаного, але й образ-модель належного майбутнього. Цим самим естетична свідомість здатна формувати емоційно-вольову настанову індивідів на перетворення дійсності.

Але у всій повноті естетична свідомість може бути розкрита тільки в процесі аналізу категорій прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного, художнього образу. Розгляд названих понять є предметом наступних розділів.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. *Родовим чи видовим виступає поняття "естетична свідомість"?*
2. *Які ще, крім естетичної, форми суспільної свідомості вам відомі?*
3. *Наведіть докази наявності давнього естетичного досвіду людини.*
4. *Пригадайте історичні приклади традицій формування естетичної свідомості.*
5. *Чи є синонімічними поняття "емоція" та "переживання"? Відповідь аргументуйте.*
6. *Схарактеризуйте своєрідність об'єкта естетичного ставлення.*
7. *Назвіть основні елементи структури естетичної свідомості.*
8. *У чому полягає "олюдненість" естетичного почуття?*
9. *Наведіть приклади деформації естетичного смаку.*
10. *Визначте специфічні риси естетичного та художнього смаку.*
11. *Поясність поняття "естетичний ідеал".*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Тетяна. Феномен естетичного (філософсько-історичний аналіз) / Тетяна Андрущенко. – К., 2007.*
2. *Андрущенко Т. І. Проблема естетичного в культурі: матеріали до спецкурсу / Т. І. Андрущенко. – К., 2011.*
3. *Бычков В. В. Естетика / В. В. Бычков. – М., 2004.*
4. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. – М., 1971. – Т. 1.*
5. *Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии // Вопр. эстетики. – М., 1964. – Вып. 6*
6. *Кант И. Сочинения : в 6 т. – М., 1963. – Т. 3.*
7. *Левчук Л. Т. Основи естетики : навч. посібник / Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко. – К., 2000.*
8. *Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко. – К., 1997.*

9. *Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. – К., 2005.*
10. *Эстетика : словарь. – М., 1989.*
11. *Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание / С. Л. Рубинштейн. – М., 1957.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Яка національна естетична традиція містить поняття:
сабі, вабі, сібуй, юген?
а) англійська;
б) японська;
в) китайська.

*2.*Елементами якої структури є поняття: естетичний ідеал, естетичний смак, естетичне почуття?
а) процесу художньої творчості;
б) системи основних естетичних категорій;
в) естетичної свідомості.

3. Яке з понять допомагає збагнути природу естетичного смаку?
а) норма;
б) міра;
в) оцінка.

4. Яке з понять належить до форм деформації естетичного смаку?
а) буденна свідомість;
б) естетство;
в) меркантильність.

5.Які елементи естетичної свідомості поєднує в собі естетичний смак?
а) естетична теорія та естетичне почуття;
б) естетична потреба та естетичне почуття;
в) естетичне почуття та естетичний ідеал.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ «ЕСТЕТИЧНА СВІДОМІСТЬ»

У якості додатку до розділу «Естетична свідомість» читачеві пропонуються в перекладі російською мовою міркування щодо проблем естетичної свідомості видатних німецьких філософів Канта та Гегеля. Родоначальником німецької класичної філософії І.Кантом зроблено особливий внесок у розвиток теорії естетичного смаку. Він першим сформулював антиномії (суперечності) судження смаку і обстоював суспільно-індивідуальний характер естетичних смаків. А в естетиці Гегеля центральною категорією став естетичний ідеал. Ідеал у Гегеля постає вираженням позитивного ставлення до дійсності, стверджуючим пафос творчості стосовно головних її тенденцій. Залучення до процесу мислення корифеїв світової філософії сприятиме розширенню уявлення і поглибленню розуміння проблемного поля теми естетичної свідомості.

ІММАНУЇЛ КАНТ

(1724-1804)

Кант И. Сочинения. В 8-ми томах. Т.5. - М.: Чоро, 1994. - С. 69-74, 137-143

ОБ ИДЕАЛЕ КРАСОТЫ

Не может быть никакого объективного правила вкуса, которое определяло бы понятиями, что именно прекрасно. В самом деле, любое суждение из этого источника эстетическое, т. е. чувство субъекта, а не понятие об объекте служит его определяющим основанием. Искать такой принцип вкуса, который давал бы всеобщий критерий прекрасного посредством определенных понятий, — это тщетный труд, так как то, что ищут, невозможно и само по себе противоречиво. Всеобщая сообщаемость ощущения (того, что нравится или не нравится), а именно такая, которая имеет место без [посредства] понятия; единодушие, насколько возможно, во все времена у всех народов относительно этого чувства в представлении о тех или иных предметах есть эмпирический, хотя слабый и едва достаточный для предположения, критерий происхождения подтверждаемого столь многими примера-

ми вкуса от глубоко скрытой и общей для всех людей основы единодушия в суждении о формах, в которых им даются предметы.

Вот почему на некоторые произведения вкуса смотрят как на образцовые, но не так, будто бы вкус можно приобрести путем подражания другим. Ведь вкус должен быть личной способностью; однако тот, кто подражает образцу, обнаруживает, правда, умение, если это ему удается, но вкус он обнаруживает только в том случае, если он может судить о самом этом образце*. Но отсюда следует, что высший образец, прообраз вкуса есть только идея, которую каждый должен создать в себе самом и по которой он должен судить обо всем, что может быть объектом вкуса или служит примером суждения вкуса, и даже о вкусе всех остальных людей. Идея означает, собственно говоря, некое понятие разума, а идеал — представление о единичной сущности, адекватной какой-либо идее. Поэтому прообраз вкуса, который, правда, основывается на неопределенной идее разума о некоем максимуме, но может быть представлен не посредством понятий, а только в единичном изображении, лучше называть идеалом прекрасного, какой мы, хотя и не обладаем им, все же стремимся в себе создать. Но этот прообраз будет только идеалом воображения, и именно потому, что основывается не на понятиях, а на изображении; способность же изображения есть воображение. — Как же мы приходим к такому идеалу красоты? A priori или эмпирически? И еще: идеал какого вида красоты возможен?

Прежде всего надо заметить, что красота, для которой следует искать идеал, должна быть не неопределенной красотой, а красотой фиксированной — посредством понятия об объективной целесообразности, следовательно, должна принадлежать объекту не абсолютно чистого, а отчасти интеллектуализироваиного суждения вкуса. Это значит, что там, где в том или ином виде оснований суждения должен иметь место идеал, в основе должна лежать какая-нибудь идея разума согласно определенным понятиям, a priori определяющая ту цель, от которой зависит внутренняя возможность предмета. Нельзя мыслить идеал красивых цветов, красивой меблировки, красивого пейзажа. Но и о красоте, обусловленной определенными целями, как, например, о красивом жилом доме, о красивом дереве, о красивом саде и т. д., невозможно представить какой-либо идеал; вероятно, потому, что цели недостаточно определены и недостаточно фиксированы своим понятием; следовательно, целесообразность здесь почти так же свободна, как при неопределенной красоте. Только то, что имеет цель своего существования в себе самом, [а именно] человек, который разумом может сам определять себе свои цели или, где он должен заимствовать их из внешнего восприятия, все же в состоянии соединять их с существенными и всеобщими целями и затем также и эстетически судить о согласии с ними, — только человек, следовательно, может быть идеалом красоты, так же как среди всех предметов

в мире [только] человечество в его лице как мыслящее существо (Intelligenz) может быть идеалом совершенства.

Но для этого требуются две вещи: во-первых, эстетическая идея нормы (Normalidee) — единичное созерцание (воображения), которое представляет мерило суждения о человеке как предмете, принадлежащем к особому виду животных; во-вторых, идея разума, которая делает цели человечества, поскольку они не могут быть представлены чувственно, принципом суждения о той или иной фигуре, через которую эти цели раскрываются в явлении как ее действие. Идея нормы должна для фигуры особого вида животных заимствовать свои элементы из опыта; но величайшая целесообразность в конструировании фигуры, которая была бы годной в качестве всеобщего мерила эстетической оценки каждой особи этого вида, образ, который как бы преднамеренно положен в основу техники природы и которому адекватен только вид в целом, а не каждая особь в отдельности, — все же находятся только в идее того, кто высказывает суждение; однако эта идея со всеми своими пропорциями, как эстетическая идея, может быть изображена в виде образца вполне in concreto. Чтобы до некоторой степени сделать понятным, как это происходит (ибо кто в состоянии до конца выведать у природы ее тайны?), мы попытаемся дать психологическое объяснение.

Надо отметить, что воображение совершенно непостижимым для нас способом может не только вновь вызывать при случае знаки для понятий даже из далекого прошлого, но и воспроизводить образ и фигуру предмета из чрезвычайно большого числа предметов различного рода или же одного и того же рода; более того, в тех случаях, когда душа рассчитывает на сравнения, воображение умеет, по всей вероятности действительно, хотя и недостаточно для сознания, как бы накладывать один образ на другой и через конгруэнтность многих образов одного и того же рода получать нечто среднее, служащее общим мерилом для всех. Кто-то видел тысячу взрослых мужчин. Если он захочет судить об их нормальной величине, определяемой путем сравнения, то воображение (по моему мнению) накладывает огромное число образов (может быть, всю эту тысячу) друг на друга; и если мне будет позволено применить здесь аналогию с оптическим изображением, то в пространстве, где соединится большинство из них, и внутри тех очертаний, где часть наиболее густо покрашена, становится заметной средняя величина, которая и по высоте, и по ширине одинаково удалена от крайних границ самых больших и самых маленьких фигур. И это есть фигура красивого мужчины. (Можно было бы то же самое получить механически, если измерить всю эту тысячу, сложить высоту всех, а также ширину (и толщину) самое по себе и сумму разделить на тысячу. Но воображение делает это путем динамического эффекта, который возникает из многократного схватывания таких фигур органом внутреннего чувства.) Если же для этого

среднего мужчины таким же образом отыскивается средняя голова, а для нее — средний нос и т. д., то эта фигура лежит в основе идеи нормы красивого мужчины в той стране, где делается это сравнение; поэтому негр при этих эмпирических условиях необходимо должен иметь другую идею нормы красоты фигуры, чем белый, китаец — другую,, чем европеец. Так же обстояло бы дело с образцом красивой лошади или красивой собаки (той или иной породы). — Эта идея нормы выводится не из заимствованных из опыта пропорций как определенных правил; наоборот, только в соответствии с ней становятся возможными правила суждения. Она есть парящий между всеми отдельными многоразличными созерцаниями индивидов образ для всего рода, который природа установила в качестве прообраза для своих порождений в данном виде, но которого, по-видимому, полностью не достигла ни в одной особи. Эта идея вовсе не полный прообраз красоты в данном роде, а только форма, которая составляет непременное условие всякой красоты, стало быть, только правильность в изображении рода. Она, как называли знаменитого копьеносца Поликлита, есть правило (для этого же могла быть использована и корова Мирона 13 в своей породе). Именно поэтому она не может содержать в себе ничего специфически характерного; ведь иначе она не была бы идеей нормы для рода. Ее изображение нравится не своей красотой, а только потому, что оно не противоречит ни одному условию, при котором только и может быть прекрасной вещь этого рода. [Здесь] изображение только соответствует школьным правилам.

От идеи нормы прекрасного все же надо отличать еще идеал его, которого по уже указанным выше причинам можно ожидать только от человеческой фигуры. А в отношении ее идеал состоит в выражении нравственного, без которого предмет не мог бы нравиться всем, и притом в положительном смысле (а не только негативно — в соответствующем школьным правилам изображении). Видимое выражение нравственных идей, которые внутренне властвуют над человеком, может, правда, быть взято только из опыта, но для того, чтобы их связь со всем тем, что наш разум сочетает с нравственно добрым в идее высшей целесообразности, — душевную доброту, или чистоту, или твердость, или спокойствие и т. д. — сделать как бы видимой в телесном выражении (как действии внутреннего), необходимо соединение чистых идей разума с великой силой воображения у того, кто хочет лишь судить о них, и тем более у того, кто хочет их изображать. Правильность такого идеала красоты доказывается тем, что он не позволяет примешивать к удовольствию от своего объекта чувственное возбуждение и тем не менее дает возможность питать к нему большой интерес; а это в свою очередь доказывает, что суждения на основе такого мерила никогда не могут быть чисто эстетическими и что суждения, исходящие из идеала красоты, не могут быть просто суждениями вкуса.

Дефиниция прекрасного, выведенная из этого третьего момента

Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели

ОБ ЭМПИРИЧЕСКОМ ИНТЕРЕСЕ К ПРЕКРАСНОМУ

Выше уже было в достаточной мере доказано, что суждение вкуса, в котором нечто признается прекрасным, не должно иметь определяющим основанием какой-либо интерес. Но отсюда не следует, что, после того как оно уже дано как чистое эстетическое суждение, с ним нельзя связывать какой-нибудь интерес. Но эта связь всегда может быть только косвенной, т. е. вкус должно прежде всего представить себе связанным с чем-то другим, чтобы удовольствие от одной лишь рефлексии о предмете можно было связать с удовольствием от существования его (в чем и состоит всякий интерес). В самом деле, здесь, в эстетическом суждении, правильно то, что говорится в познавательном суждении (о вещах вообще): a posse ad esse non valet consequentia. Это другое может быть чем-то эмпирическим, а именно склонностью, которая свойственна человеческой природе, или чем-то интеллектуальным, например свойством воли иметь возможность a priori определяться разумом; то и другое содержит удовольствие от существования объекта и таким образом может дать основание для интереса к тому, что нравилось уже само по себе и безотносительно к какому-либо интересу.

Прекрасное вызывает эмпирический интерес только в обществе; и если признать, что тяготение к обществу естественно для человека, а способность и влечение к нему, т. е. общительность, считать потребностью человека как существа, предназначенного для общества, и, следовательно, признать необходимым свойством человечества (Humanität), — то вкус нельзя не рассматривать как способность судить о всем том, посредством чего можно сообщать каждому другому даже свое чувство, стало быть, как средство, способствующее тому, чего требует природная склонность каждого.

Человек, покинутый на пустынном острове, не стал бы для самого себя убирать свою хижину, наряжаться, собирать цветы и тем более сажать их, чтобы ими украшать себя; только в обществе ему приходит в голову быть не просто человеком, но и по-своему тонким человеком (начало цивилизации), ведь таковым считают того, кто склонен и умеет сообщать другим свое удовольствие и кого не удовлетворяет объект, если удовольствие от этого объекта он не может испытать в обществе вместе с другими. Каждый ждет и требует также внимания от всех к такого рода сообщению своих впечат-

лений, словно по какому-то первоначальному договору, подсказанному самим человечеством; и таким образом вначале, конечно, становится важным и связанным с большим интересом только то, что действует возбуждающе, например краски, чтобы раскрашивать себя (року у караибов и киноварь у ирокезов), или цветы, ракушки, красиво окрашенные перья птиц, а со временем и красивые формы (лодок, одежды и т. п.), которые не доставляют наслаждения т. е. удовольствия наслаждения, пока наконец цивилизация, достигшая высшей своей ступени, превращает это чуть ли не в главное дело утонченной склонности, и ощущения ценятся лишь постольку, поскольку они могут быть сообщены всем; и хотя удовольствие, которое каждый испытывает от такого предмета, лишь незначительно и само по себе не представляет большого интереса, однако идея о его всеобщей сообщаемое почти беспредельно увеличивает ценность этого удовольствия.

Но этот интерес, косвенным образом приписываемый прекрасному благодаря склонности к обществу, стало быть эмпирический интерес, здесь не имеет для нас никакого значения, так как мы должны иметь в виду только то, что может a priori иметь отношение к суждению вкуса, хотя бы только косвенно. В самом деле, если бы связанный с этим интерес должен был обнаруживаться и в этой форме, то вкус открывал бы переход нашей способности суждения от чувственного наслаждения к нравственному чувству; и это не только служило бы лучшему руководству вкусом в его целесообразной деятельности, но она, как таковая, была бы представлена как посредствующее звено в цепи человеческих априорных способностей, от которых необходимо зависит всякое законодательство. Во всяком случае об эмпирическом интересе к предметам вкуса и к самому вкусу можно сказать, что, так как вкус потворствует склонности, как бы утонченна она ни была, этот интерес охотно сливается со всеми склонностями и страстями, которые в обществе достигают своего наибольшего многообразия и наивысшей степени, и что интерес к прекрасному, если он основывается на этом, может составить только очень двусмысленный переход от приятного к доброму. Но мы имеем основание исследовать [вопрос о том], не может ли содействовать такому переходу вкус, если взять его в чистом виде.

ОБ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ ИНТЕРЕСЕ К ПРЕКРАСНОМУ

Те, кто, желая направить все виды человеческой деятельности, вызываемые внутренними природными задатками, на конечную цель человечества, а именно на морально доброе, считал признаком хорошего морального характера интерес к прекрасному вообще, имели при этом благие намерения. Но другие, ссылаясь на опыт, пе без основания возражали им, что виртуозы вкуса не только часто, но вообще как правило суетны, упрямы, предаются

пагубным страстям и, быть может, еще меньше, чем другие, могут притязать на исключительную преданность нравственным принципам; и поэтому кажется, что чувство прекрасного не только (как это на самом деле и есть) специфически отличается от морального чувства, но что и интерес, который может быть с ним связан, вряд ли можно соединить с моральным интересом, причем ни в коем случае не через внутреннее сродство.

Я охотно допускаю, что интерес к прекрасному в искусстве (а сюда я отношу и искусное применение красот природы для украшения, стало быть для суетности) вовсе не служит доказательством образа мыслей, приверженного к морально доброму или хотя бы только склонного к нему. Ио зато я утверждаю, что питать непосредственный интерес к красоте природы (а не только обладать вкусом, чтобы судить о ней) всегда есть признак доброй души и что, если этот интерес становится привычным, он свидетельствует по крайней мере о расположении души, благоприятном для морального чувства, если этот интерес охотно сочетается с созерцанием природы. Но здесь надо не забывать, что я имею в виду, собственно, прекрасные формы природы, а то, что действует возбуждающе и обычно так щедро соединяется с этими формами, я пока оставляю в стороне, так как интерес к нему хотя и непосредственный, однако все же эмпирический.

Тот, кто в одиночестве (и без намерения поделиться с другими своими впечатлениями) рассматривает прекрасную форму полевого цветка, птицы, насекомого и т. д., восхищаясь и любуясь ими и желая, чтобы природа вообще не была лишена их, хотя бы это было связано с ущербом для него, не говоря уже о какой-нибудь пользе, которую он мог бы извлечь из этого, обнаруживает непосредственный и притом интеллектуальный интерес к красоте природы, т. е. ему нравится не только форма продукта природы, но также само существование его, причем чувственные возбуждения не принимают в этом участия или же он не связывает с этим какую-либо цель.

Но примечательно здесь то, что, если обмануть такого любителя прекрасного, воткнув в землю искусственные цветы (которые можно сделать во всем похожими на настоящие) или посадив на ветках деревьев искусно вырезанных птиц, а затем он раскроет этот обман, непосредственный интерес, который он прежде проявлял к ним, сразу же исчезнет, хотя, быть может, появится другой, а именно тщеславный интерес — украсить этим свою комнату ради гостей. Что ту красоту создала природа, — эта мысль должна сопутствовать созерцанию и рефлексии; и единственно на этой мысли основывается проявляемый здесь непосредственный интерес. Иначе остается или одно лишь суждение вкуса без всякого интереса, или только суждение, связанное с опосредствованным, а именно относящимся к обществу интересом, который не может служить бесспорным признаком морально доброго образа мыслей.

Это преимущество красоты природы перед красотой [произведений] искусства — вызывать непосредственный интерес, хотя бы вторая даже превосходила первую по форме — согласуется с благородным и основательным образом мыслей всех людей, которые культивировали свое нравственное чувство. Если человек, у которого довольно вкуса, чтобы совершенно правильно и очень тонко судить о произведениях изящных искусств, охотно покидает комнату, где собраны красивые вещи, которые поддерживают тщеславие и всегда доставляют радость в обществе, и обращается к прекрасному в природе, дабы найти здесь как бы отраду для своей души в том строе мыслей, которого он никогда не может вполне развить в себе, — то на этот его выбор мы смотрим с уважением и предполагаем в нем благородную душу, на что не может притязать знаток искусства и любитель ради интереса, который он питает к своим предметам [искусства]. — В чем же заключается различие столь неодинаковой оценки двух [видов] объектов, которые в суждении одного лишь вкуса вряд ли могли бы оспаривать друг у друга свое превосходство?

Мы обладаем чисто эстетической способностью (ein Vermögen der bloss ästhetischen Urteilskraft) судить о формах без [посредства] понятий и в этом находить удовольствие, которое мы делаем правилом для каждого, причем это суждение не основывается на каком-либо интересе и не вызывает таковой. — С другой стороны, мы обладаем также интеллектуальной способностью суждения a priori определять удовольствие от одних лишь форм практических максим (поскольку последние сами собой пригодны в качестве всеобщего законодательства), и это удовольствие мы делаем законом для каждого, причем наше суждение не основывается на каком-либо интересе, однако вызывает такой интерес. Удовольствие или неудовольствие в первом суждении называется удовольствием или неудовольствием вкуса, а во втором — удовольствием или неудовольствием морального чувства.

Но так как разум заинтересован и в том, чтобы идеи (непосредственный интерес к которым он возбуждает в моральном чувстве) имели также объективную реальность, т. е. чтобы природа указывала по крайней мере на признак или намекала на наличие в себе некоторого основания предполагать закономерное соответствие ее продуктов с нашим независимым от всякого интереса удовольствием (которое мы a priori признаем законом для каждого, не имея возможности обосновать это доказательствами), — то разум должен питать интерес ко всему тому в природе, в чем проявляется подобное этому соответствие; следовательно, душа не может размышлять о красоте природы, не находя в этом для себя и интереса. Но этот интерес находится в родстве с моральным; и тот, кто питает интерес к прекрасному в природе, может проявлять его лишь постольку, поскольку он еще до этого прочно основал свой интерес на нравственно добром. Следовательно, есть

основание предполагать, что у того, кого непосредственно интересует красота природы, имеются по крайней мере задатки морально доброго образа мыслей.

Скажут: это толкование эстетических суждений как находящихся в родстве с моральным чувством выглядит слишком надуманным, чтобы его можно было считать верной разгадкой того шифрованного письма, посредством которого природа образно говорит с нами своими прекрасными формами. Но во-первых, этот непосредственный интерес к прекрасному в природе на самом деле не есть общее достояние, а свойствен только тем, у кого образ мыслей или уже достаточно развит для доброго, или особенно восприимчив для подобного развития; а затем аналогия между чистым суждением вкуса, которое дает почувствовать не зависящее от какого-либо интереса удовольствие и вместе с тем a priori представляет его как приличествующее человечеству вообще, и моральным суждением, которое делает то же самое, исходя из понятий, и без ясного, тонкого и преднамеренного размышления вызывает равномерный непосредственный интерес и к предмету суждения вкуса, и к предмету морального суждения, с той только разницей, что в первом случае этот интерес свободен, а во втором он основывается на объективных законах. К этому присоединяется еще восхищение природой, которая показывает себя в своих прекрасных продуктах как искусство, не только случайно, но как бы преднамеренно, в соответствии с закономерным устроением и как целесообразность без цели; так как мы нигде вовне не находим цели, мы, естественно, ищем ее в нас самих, а именно в том, что составляет конечную цель нашего бытия — в [нашем] моральном назначении (только в телеологии будет рассмотрен вопрос об основании возможности такой целесообразности природы).

Что удовольствие от изящных искусств в чистом суждении вкуса связано с непосредственным интересом не так, как удовольствие от прекрасной природы, также легко объяснить. В самом деле, изящные искусства суть или такое подражание прекрасной природе, которое доходит до иллюзии и в этом случае производит такое же действие, как красота природы (за которую его принимают), или же это искусство, явно преднамеренно рассчитанное на наше удовольствие, — но тогда удовольствие от такого произведения хотя и имело бы место непосредственно через вкус, но вызывало бы только косвенный интерес к причине, лежащей в основе, а именно к такому искусству, которое может интересовать только своей целью, но никогда само по себе. Быть может, скажут, что именно так и бывает в случае, когда объект природы интересует своей красотой лишь постольку, поскольку к ней присоединяется моральная идея; но непосредственно интересует не это, а свойство природы само по себе, [состоящее в том], что она пригодна для такого присоединения, которое, следовательно, присуще ей внутренне.

То, что действует возбуждающе в прекрасной природе и так часто встречается как бы слитым с прекрасной формой, относится к модификациям либо света (в соотношении красок), либо звука (в тонах). В самом деле, оно единственное ощущение, которое допускает не только чувственное восприятие (Sinnengefühl), но и рефлексию о форме этих модификаций [внешних] чувств, и таким образом природа как бы говорит через него нечто такое, что, как кажется, имеет более высокий смысл. Так, нам кажется, что белый цвет лилии располагает душу к идеям невинности и по порядку семи цветов от красного до фиолетового располагает: 1) к идее возвышенного, 2) смелости, 3) прямодушию, 4) приветливости, 5) скромности, 6) непоколебимости и 7) нежности. Пение птиц выражает радость и удовлетворенность своим существованием. По крайней мере мы так понимаем природу, все равно таковы ли на самом деле ее намерения или нет. Но этот интерес, который мы питаем к красоте, безусловно требует, чтобы это была красота природы, и он совершенно пропадает, как только мы замечаем, что введены в заблуждение и что это только искусство, и в таком случае даже вкус не может уже находить в нем ничего прекрасного, а глаз — ничего привлекательного. Что прославляется поэтами больше, чем пленительно прекрасное пение соловья в кустах тихим летним вечером, при нежном свете луны? Между тем можно привести такие примеры. В одной деревне, где нет соловьев, веселый хозяин вводил в заблуждение своих гостей, приехавших подышать свежим воздухом, к их величайшему удовольствию, тем, что прятал в кустах бойкого парня, который умел в точности подражать этому пению (со стеблем тростника или камыша во рту). Но как только узнали, что это обман, никто уже не смог долго слушать это пение, которое до этого находили таким прелестным; и так с любой другой певчей птицей. Красота эта должна быть природой или быть принятой за природу, чтобы мы могли питать к ней, как таковой, непосредственный интерес, и еще в большей степени, когда мы смеем требовать от других, чтобы они проявили к этому интерес; так действительно и бывает, когда мы считаем грубым и неблагородным образ мыслей тех, кто не обладает чувством прекрасной природы (ведь так мы называем способность питать интерес к ее созерцанию) и довольствуется наслаждением, получаемым только от чувственных ощущений за обеденным столом или за стойкой в трактире.

ГЕГЕЛЬ

Георг Вільгельм Фрідріх

(1770-1831)

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В четырех томах. Том 1. - М.: Искусство, 1968. - С.162-183

ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

В художественно прекрасном мы должны рассмотреть следующие три основные стороны:

Во-первых, идеал как таковой.

Во-вторых, определенность идеала как художественное произведение.

В-третьих, творческую субъективность художника.

А. Идеал как таковой

1. Прекрасная индивидуальность

Предыдущие рассуждения о художественном идеале позволяют нам совершенно формально высказать следующие соображения. Хотя истинное обладает существованием и истиной лишь в своем раскрытии во внешней реальности, оно в такой степени способно слить воедино внеположности этой последней и удерживать их в этом единстве, что в каждой части внешней реальности выступает эта душа, целое.

Поясним это на примере человеческой фигуры. Как мы уже видели, она представляет собой совокупность органов, на которые разделилось понятие. В каждом члене обнаруживается лишь та или другая особенная деятельность и частичная функция. Но если мы спросим себя, в каком именно органе проявляется вся душа как душа, то сразу ответим: в глазах. Душа концентрируется в глазах и не только видит посредством их, но также и видима в них. Подобно тому как на поверхности человеческого тела, в противоположность телу животного, -везде обнаруживается пульсирующее сердце, так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души.

Если Платон в известном дистихе к Астеру восклицает

На звезды смотришь ты, звезда моя. Хотел бы
Я небом быть, чтоб тысячами глаз глядеть, тобой любуясь! —

то искусство каждое свое творение делает тысячеглазым Аргусом, чтобы мы могли видеть в каждой точке этого творения внутреннюю душу и духовность. Оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем их протяжении и при всех условиях их проявления, и в этом глазе познается свободная душа в ее внутренней бесконечности.

а) Так как в художественном произведении не должно быть ничего не проникнутого душою, возникает вопрос, какова та душа, глазами которой должны стать все точки явления, точнее говоря, какого рода та душа, которая по своей природе оказывается способной достигнуть своего полного проявления в искусстве. Ведь мы говорим обычно о специфической душе металлов, камней, звезд, животных, разнообразных человеческих характеров и их проявлений.

Правда, по отношению к предметам природы, например камням и растениям, выражение «душа» в указанном выше значении можно употреблять лишь в переносном смысле. Душа природных предметов конечна и преходяща для самой себя, и ее следует называть скорее специфицированной природой, чем душой. Определенная индивидуальность таких предметов выступает полностью уже в их конечном существовании. Вследствие ее ограниченности ее возвышение в область бесконечной самостоятельности и свободы становится не чем иным, как видимостью. Правда, этой низшей сфере можно сообщить видимость бесконечности, но она всегда лишь вносится извне искусством, а не коренится в самих предметах.

Точно так же чувствующая душа в качестве природной жизненности представляет собой хотя и субъективную, но лишь внутреннюю индивидуальность, которая существует в реальности лишь в себе, а не знает самое себя как возвращение к себе и вследствие этого не является бесконечной внутри себя. Само ее содержание остается ограниченным, и ее проявление отчасти достигает лишь формальной жизненности, беспокойства, подвижности, вожделения, забот и страхов этой зависимой жизни, отчасти оказывается лишь проявлением конечной в самой себе внутренней жизни.

Только одушевление и жизнь духа представляет собой свободную бесконечность, которая в своем реальном существовании остается для самой себя чем-то внутренним и в своем проявлении возвращается к самой себе и находится у себя. Поэтому лишь духу дано наложить на свою внешность

печать собственной бесконечности и свободного возвращения к себе, хотя посредством этой внешности он и вступает в царство ограничений. Однако дух свободен и бесконечен только благодаря тому, что он действительно постигает свою всеобщность и возвышает до нее те цели, которые он полагает внутри себя. Если же он не постиг этой свободы, то согласно своему собственному понятию он способен существовать лишь как ограниченное содержание, захиревший характер, искалеченная и плоская душа.

При таком ничтожном в себе содержании само бесконечное проявление духа по-прежнему остается формальным, так как мы получаем тогда лишь абстрактную форму самосознательной духовности, содержание которой противоречит бесконечности свободного духа. Лишь благодаря подлинному и в себе субстанциальному содержанию ограниченное, изменчивое бытие получает самостоятельность и субстанциальность. В одном и том же существе реализуются здесь определенность и внутренняя устойчивость, отчетливо ограниченное и вместе с тем субстанциальное содержание, и благодаря этому такое внешнее бытие получает возможность в ограниченном характере своего содержания проявляться одновременно и как всеобщность и как душа, находящаяся у себя.

Одним словом, искусство призвано постигать и изображать внешнее бытие в его явлении как нечто истинное, то есть в его соответствии соразмерному самому себе, сущему в себе и для себя содержанию. Истинность искусства, следовательно, пе должна быть голой правильностью, чем ограничивается так называемое подражание природе. Внешний элемент искусства должен согласовываться с внутренним содержанием, которое согласуется в себе с собою и именно благодаря этому может обнаруживаться во внешнем элементе в качестве самого себя.

b) Возвращая к гармонии со своим истинным понятием все то, что в прочих формах существования было искажено случайными и внешними особенностями, искусство освобождает явление от не соответствующих этому истинному понятию черт и создает идеал лишь посредством такого очищения. Можно назвать это лестью искусства, подобно тому как говорят о портретистах, что они льстят своему оригиналу. Но даже портретист, который меньше всего имеет дело с художественным идеалом, должен льстить в этом смысле, то есть должен отбросить все внешние подробности в фигуре и выражении, в форме, цвете и чертах, устранить исключительно природную сторону нашего несовершенного существования — волоски, поры, царапины, пятнышки на коже и т. п. и должен постичь и передать рисуемую им натуру в ее всеобщем характере, в ее пребывающем духовном своеобразии. Одно дело передать лицо спокойно сидящего перед портретистом человека в тех поверхностных и внешних чертах, которые представляются именно в данный момент, и совершенно другое дело изобразить его истинные черты,

выражающие саму душу данного человека.

Ибо для идеала требуется, чтобы внешняя форма сама по себе соответствовала душе. Например, вошедшие в последнее время в моду так называемые живые картины целесообразно и удовлетворительно подражают знаменитым шедеврам искусства, правильно отображают второстепенные детали, драпировку и т. д., но для духовного выражения фигур они довольно часто пользуются обыденными лицами, π это портит действие этих картин. Напротив, у рафаэлевских мадонн формы лица, щек, глаз, носа, рта, взятые как формы вообще, уже соответствуют блаженной, радостной и вместе с тем благоговейной и смиренной материнской любви. Можно было бы сказать, что все матери способны к такому чувству, однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души.

c) В этом сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием, и состоит природа идеала в искусстве. Это сведение к внутреннему началу не доходит до всеобщего в абстрактной форме, не достигает своей крайней точки — мысли, а останавливается на полпути, ограничиваясь полным совпадением внутреннего и внешнего элемента.

Идеал представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как живая индивидуальность. Ибо индивидуальная субъективность, носящая внутри себя субстанциальное содержание и заставляющая его внешне проявляться в ней самой, занимает срединное положение. Субстанциальное содержание еще не может выступить здесь абстрактно в его всеобщности, само по себе, а остается замкнутым в индивидуальности и представляется сплетенным с определенным существованием, которое со своей стороны, освобожденное от конечной обусловленности, сливается в свободной гармонии с внутренней жизнью души.

Шиллер в стихотворении «Идеал и жизнь» говорит о «красоте безмолвного царства теней», противопоставляемого им действительности с ее страданиями и борьбой. Такое царство теней представляет собой идеал. Духи, появляющиеся в нем, умерли для непосредственного бытия, отрешились от скудных условий природного существования, освободились от уз, налагаемых зависимостью от внешних влияний и всех тех извращений и искажений, которые связаны с конечным характером явлений. Правда, идеал вступает в сферу чувственности и ее природных форм, но он одновременно возвращается к себе, включая в себя также и внешнюю стихию. Ибо все то, в чем внешнее явление нуждается для своего существования, возвращается искусством в ту сферу, где внешний элемент может стать выражением духовной свободы.

Лишь благодаря этому идеал смыкается во внешней стихии с самим со-

бою, свободно покоится в себе в чувственном блаженстве, радости и наслаждении собой. Музыка этого блаженства звучит на протяжении всего явления идеала, ибо, как бы далеко ни простирался внешний образ, душа идеала никогда не теряет в нем самой себя. Благодаря этому идеал истинно прекрасен, так как прекрасное существует лишь как целостное и субъектив- ное единство; субъект идеала должен преодолеть разорванность, свойственную другим индивидуальностям, их целям и стремлениям и предстать возвратившимся к самому себе, достигшим высшей целостности и самостоятельности.

α. Это радостное спокойствие и блаженство, самодовлениѳ в своей замкнутости и удовлетворенность мы можем рассматривать в качестве основной черты идеала. Идеальный художественный образ предстает перед нами как некий блаженный бог. Блаженные боги не принимают всерьез бедствий, гнева и заинтересованности конечными сферами и целями, и эта положительная сосредоточенность внутри себя и отрицание всего особенного сообщает им черту радостности и тихого спокойствия. В этом смысле верны слова Шиллера: «Жизнь серьезна, искусство радостно». Этот афоризм довольно часто вызывал педантический смех, так как искусство вообще и в особенности собственная поэзия Шиллера носят чрезвычайно серьезный характер. Идеальное искусство и в самом деле не лишено серьезности, но именно в этой серьезности его существенной чертой остается радостность внутри самого себя.

Эту силу индивидуальности, это торжество концентрированной внутри себя конкретной свободы мы познаем в блаженно-радостном покое образов античного искусства. И это происходит не только тогда, когда они изображают достигаемое без борьбы удовлетворение, но даже и в том случае, когда все существование субъеікта являет картину его глубокой разорванности внутри самого себя. Если, например, трагические герои побеждаются судьбой, то все же душа отступает в простое бытие-у-себя, говоря: да, это так! Субъект все еще остается верным самому себе: он отказывается от того, чего его лишают; ему не только не дают достигнуть преследуемых им целей, но он и сам отказывается от них и благодаря этому не теряет самого себя. Человек, потерпевший поражение от судьбы, может потерять свою жизнь, но не свободу. Эта внутренняя независимость и делает возможным для трагическото героя сохранять и проявлять безмятежную ясность даже в самом страдании.

β. В романтическом искусстве разорванность и диссонансы внутренней жизни идут еще дальше; в нем изображаемые противоречия углубляются и могут запечатлеваться в их разладе. Так, например, живопись в изображении страстей Христовых иногда показывает насмешку и отвратительное издевательское выражение на лицах мучающих Христа солдат. В этом воспроизведении разлада и раздвоения, особенно при изображении порочно-

сти, греховности и зла, исчезает светлая ясность, господствующая в идеале. И хотя разорванность в романтическом искусстве не всегда занимает столь прочное место, на смену ей часто приходит если и не безобразное, то по крайней мере нечто некрасивое.

Правда, в старой нидерландской живописи обнаруживается внутреннее душевное примирение, проявляющееся в свойственной ее произведениям непреклонной честности и верности самому себе, вере и непоколебимой уверенности, но эта твердость все же не поднимается до светлой ясности и удовлетворенности, господствующих в идеале. Страдание и боль в романтическом искусстве глубже задевают душу и субъективное внутреннее пере-живание, чем у древних, однако в этом искусстве может получить воплощение какая-то духовная нежность, радостность от покорности судьбе, блаженство в скорби и наслаждение в страдании, какое-то, пожалуй, сладострастное чувство в испытываемых муках. Даже в носящей серьезный характер итальянской религиозной музыке выражение жалобы проникнуто подобным наслаждением и преображением скорби. Романтическое искусство выражает это улыбкой сквозь слезы. Слеза указывает на скорбь, улыбка на светлую ясность, и улыбка в плаче означает внутреннее успокоение в испытываемых муках и страданиях.

Но улыбка не должна быть сентиментальной растроганностью, тщеславием данного лица и его кокетничаньем перед самим собой по поводу постигших его ничтожных неприятностей и испытываемых им при этом жалких чувств, а должна выявлять твердость и свободу прекрасной натуры вопреки всем испытываемым страданиям. Например, о Химене говорится в романсах о Сиде: «Как она была прекрасна в слезах». Несдержанность же человека безобразна и противна или смешна. Дети, например, при малейшей неприятности плачут и заставляют нас смеяться над этим, тогда как слезы на глазах серьезного, сдержанного человека, испытывающего глубокое чувство, производят совершенно другое впечатление — трогают нас.

Смех и плач могут отделиться друг от друга, и в этом абстрактном виде их иногда ложно использовали в качестве художественного мотива, как, например, в смеющемся хоре «Вольного стрелка» Вебера. Смех вообще представляет собой внезапный взрыв, но он не должен быть безудержным, чтобы не исчез идеал. Такой же абстрактный характер носит смех и в дуэте из «Оберона» Вебера, в котором нас может охватить опасение за горло и грудь певицы. Совершенно иначе действует на нас беспрерывный смех богов у Гомера, выражающий их блаженное спокойствие, а не абстрактную распущенность.

Точно так же в идеальном художественном произведении не должно быть плача как выражения безудержного горя. С такой абстрактной безутешностью мы встречаемся, например, в том же «Вольном стрелке» Вебера.

В музыке пение является радостью и удовольствием слушать себя подобно свободному пению жаворонка. Выкрикивание своей радости и печали еще не составляет музыки; даже в страдании сладостный тон жалобы должен проникать и просветлять испытываемую скорбь, и нам должно казаться, что стоит так страдать, чтобы выразить скорбь в этой жалобе. Такова сладостная мелодия, которая слышится во всяком искусстве.

γ. Исходя из этого можно в известном отношении найти оправдание и принципу современной иронии, оговорившись при этом, что в этой иронии часто отсутствует всякое истинное серьезное отношение, что она любит избирать своими героями преимущественно дурных людей и кончает голой тоской души по идеалу, вместо того чтобы действовать и осуществлять его. Так, например, одну из благороднейших душ, стоявших на этой точке зрения, Новалиса, она привела к отсутствию определенных интересов, к страху перед действительностью, взвинтила его до того, что он дошел, так сказать, до сухотки духа. Это — томление, которое не хочет унизиться до реальных действий и реального созидания, боясь замарать себя соприкосновением с конечностью, хотя оно и носит внутри себя чувство неудовлетворенности этой абстракцией.

Таким образом, в иронии содержится та абсолютная отрицательность, в которой субъект в своем уничтожении всех определенностей и односторонностеи соотносится с самим собою. Как мы уже указали на это выше при рассмотрении принципа иронии, уничтожение поражает не только нечто само по себе ничтожное и пустое, как это происходит в комическом, но в равной мере и все достойное и положительное. В качестве этого всестороннего искусства уничтожения и вследствие своего бесплодного томления ирония в сравнении с истинньш идеалом отличается внутренней антихудожественной беспочвенностью и неустойчивостью. Ибо идеал нуждается в субстанциальном в себе содержании, которое, воплощаясь в форме и образе внешнего материала, хотя и приобретает ограниченный характер, но заключает внутри себя эту ограниченность таким образом, что все только внешнее в нем отбрасывается и уничтожается. Лишь благодаря этому отрицанию непосредственно внешнего материала определенная форма и определенный образ идеала доставляют субстанциальному содержанию соответственное ему воплощение, благодаря которому оно становится предметом художественного созерцания и представления.

Отношение идеала к природе

Образная и внешняя сторона, которая столь же необходима идеалу, как и устойчивое внутри себя содержание, и способ их взаимопроникновения — весь этот круг вопросов приводит нас к рассмотрению отношения между

идеальным изображением, которое дает искусство, и природой. Ибо внешний элемент искусства и его формирование связаны с тем, что мы вообще называем природой. В этом отношении еще не решен старый, постоянно возобновляющийся спор о том, должно ли искусство в своих изображениях стремиться к внешнему сходству с явлениями природы, или оно должно возвеличивать и преображать их. Права природы и права прекрасного, идеал и верность природе — в этих неопределенных выражениях можно спорить без конца. Ибо художественное произведение, несомненно, должно быть естественным, но существует ведь и вульгарная, безобразная природа, которой оно не должно подражать, с другой стороны... и так продолжается этот бесконечный и бесплодный спор.

В новейшее время противоположность между идеалом и природой была выдвинута на нервый план и стала играть важную роль благодаря Винкельману. Как я уже коснулся этого выше, восторженное отношение к искусству пробудилось в Винкельмане под влиянием созерцания античных произведений с их идеальными формами, и он не успокоился до тех пор, пока не постиг причину их превосходства и не заставил мир вновь признать эти шедевры и изучать их. Но это признание породило погоню за идеальным изображением, в котором думали найти красоту, а на самом деле впали в безвкусицу, мертвенность и бесхарактерную поверхностность. Подобную бессодержательность идеала, оказавшуюся главным образом в живописи, и имеет в виду г. фон Румор в своей упомянутой выше полемике против идеи и идеала.

Это противоречие должна разрешить теория. Практический же интерес, полезность самого искусства мы можем и здесь оставить в стороне. Какие бы принципы мы ни внушали посредственности и представляющим ее талантам, она всегда останется тем, что она есть; будут ли они следовать ложной или самой лучшей теории, все равно они будут создавать лишь посредственные и слабые произведения. Кроме того, искусство вообще в живопись в особенности уже под другими влияниями отказались от этого стремления к так называемым идеалам и благодаря пробуждению интереса к старой итальянской и немецкой и к более поздней голландской живописи достигли, или по крайней мере сделали попытку достигнуть, более содержательных и жизненных форм и содержания.

Однако в искусстве надоели не только эти абстрактные идеалы, но и ходячая естественность. В театре, например, все устали от повседневных домашних историй и их естественного изображения. Нам надоели нелады отцов с женами, сыновьями и дочерьми, заботы, причиняемые им плохим жалованьем, недостатком средств к жизни, зависимостью от министров и интриг камердинеров и секретарей; надоели нам также дрязги женщин со служанками на кухне и со своими влюбленными чувствительными дочерь-

ми — в жилых комнатах. Все эти заботы и бедствия каждый находит в лучшем и более верном виде в своем собственном доме.

Говоря обычно о противоположности между идеалом и природой, преимущественно имеют в виду какое-то одно искусство, главным же образом живопись, сферой которой является наглядно особенное. Мы поставим вопрос об этой противоположности в следующей общей форме: должно ли искусство быть поэзией или прозой? Ибо подлинно поэтическое начало в искусстве есть то, что мы назвали идеалом.

Если бы речь шла только о названии «идеал», было бы легко отказаться от него. Но тогда возникает вопрос, что такое в искусстве поэзия и проза? Нужно сказать, что стремление непременно брать своим предметом нечто само по себе поэтичное может увести и уже уводило некоторые искусства на ложный путь, когда живопись, например, исходя из несомненной поэтичности содержания, пыталась изобразить то, что бесспорно является предметом поэзии, и притом лирической поэзии. На выставке текущего года (1828) представлено несколько картин художников, принадлежащих к одной и той же школе (так называемой дюссельдорфской). Сюжеты всех этих картин заимствованы из поэзии, и притом из той ее области, которая может быть изображена лишь как чувство. При более частом и внимательном созерцании этих картин мы почувствуем их приторность и банальность.

В противоположности между идеалом и природой заключены следующие всеобщие определения:

а) Даже с формальной стороны художественное произведение носит идеальный, духовный характер. Поэзия, как уже указывает ее название, есть нечто сделанное, произведенное человеком, то, что он воспринял, переработал в своем представлении, а затем посредством собственной деятельности выявил вовне.

а. Содержание при этом может быть для нас совершенно безразличным или может вызывать у нас лишь незначительный интерес в повседневной жизни вне художественного изображения. Например, голландская живопись сумела преобразить мимолетные видимости природы в их человеческом воспроизведении в тысячи и тысячи эффектов. В этих картинах нам показывают бархат, блеск металла, свет, коней, слуг, старух, крестьян, испускающих дым из своих коротеньких трубок, мгновенный блеск вина в прозрачных графинах, играющих в старые карты парней в грязных куртках,—такие и сотни других предметов, которые в повседневной жизни нас почти не интересуют, ибо даже в то время, когда мы играем в карты, пьем и болтаем о том и о сем, нас заполняют еще и совершенно другие интересы. В подобном содержании, предлагаемом нам искусством, нас заинтересовывает именно то, что эти предметы в их видимом проявлении порождены духом, превращающим внешний и чувственный характер всего материала в

нечто глубочайше внутреннее. Ибо вместо реальной шерсти, шелка, вместо действительных волос, стаканов, мяса и металла мы видим только краски, вместо полноты измерений, без которых не может обойтись природный предмет в своем явлении, мы видим лишь плоскость и все же получаем впечатление действительного предмета.

β. В сравнении с наличной прозаической реальностью эта произведенная духом видимость является чудом идеальности и, если угодно, насмешкой, иронией над внешним природным существованием. Сколько приготовлений природа и человек должны делать в повседневной жизни, сколь бесчисленными и разнообразнейшими средствами должны они пользоваться, чтобы произвести нечто подобное! Какое сопротивление оказывает здесь материал, например металл, когда его подвергают обработке! Представление же, из которого черпает искусство, есть податливый простой элемент, который легко и свободно берет из своего внутреннего мира все то, что природа и человек должны добывать с таким трудом в своем естественном существовании.

Изображаемые предметы и человек в повседневной жизни составляют ограниченное, отнюдь не неисчерпаемое богатство: благородные камни, золото, растения, животные и т. д. являются сами по себе таким ограниченным внешним бытием. Но в человеке как творящем художнике заключен целый мир содержания, которое он похитил у природы. В обширной области представления и созерцания он накопил такие огромные сокровища, что может просто и свободно тратить их, черпая из себя и не прибегая к посредству тех дальнейших условий и приготовлений, которые были бы необходимы действительности. Искусство в этой идеальности стоит посредине между чисто объективным, скудным и трудным существованием и чисто внутренним представлением. Оно доставляет нам сами предметы, но накладывает на них печать нашей внутренней жизни, оно не предназначает эти предметы для какого-либо практического употребления, а ограничивает интерес к ним абстракцией идеальной, духовной видимости, предполагающей чисто теоретическое созерцание.

γ. Посредством этой идеальности искусство возвышает предметы, которые помимо этого не обладают никакой ценностью. Несмотря на их незначительное содержание, искусство фиксирует их в их для-себя-бытии, делает их целью и направляет наш интерес на то, мимо чего мы равнодушно прошли бы в жизни. То же самое совершает искусство и в отношении времени, обнаруживая и здесь свой идеальный, духовный характер. Все преходящее в природе закрепляется искусством в нечто пребывающее. Быстро исчезающую улыбку, внезапно появившуюся хитрую шаловливую складку губ, взгляд, мимолетный луч света, черты духовной жизни человека, случаи, события, которые появляются и исчезают, существуют, а потом забывают-

ся,— все и вся отнимает искусство у мгновенного существования и в этом отношении также преодолевает природу.

Но в этой формальной идеальности искусства нас захватывает не столько само содержание, сколько удовлетворение, доставляемое духовным созиданием. Изображение должно казаться естественным, но поэтическим и идеальным в формальном смысле является здесь не природа как таковая, а само делание, уничтожение чувственной материальности и внешних условий. Нам доставляет удовольствие явление, производящее впечатление продукта природы, тогда как на самом деле оно является произведением духа. Предметы пленяют нас не потому, что они так естественны, а потому, что они так естественно сделаны.

b) Более глубокий интерес к художественным произведениям вызывается тем, что содержание изображено в них не только в тех формах, в которых оно является нам в своем непосредственном существовании. Будучи постигнуто духом, это содержание расширяется и открывается по-иному даже в пределах тех же самых форм. Все естественно существующее есть нечто абсолютно единичное с любой его стороны и в любой его точке. Представление же обладает в себе определением всеобщности, и все то, что восходит к нему, уже благодаря этому получает характер всеобщности в отличие от природной разрозненности.

Преимущество представления заключается в том, что оно более обширно по своему объему и способно схватывать, выделять и наглядно выявлять внутреннее начало. Правда, художественное произведение является не только всеобщим представлением, но и определенным воплощением последнего. Однако так как оно порождено духом и духовной стихией представления, то в нем, несмотря на его наглядную жизненность, должен обнаруживаться характер всеобщности. Это сообщает более высокую идеальность поэтическому произведению по сравнению с его формальной идеальностью, заключающейся просто в том факте, что оно сделано.

Задача художественного произведения состоит здесь в том, чтобы постигнуть предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным. В своих формах и способах выражения художник употребляет далеко не весь материал, найденный им во внешнем мире, а если употребляет его, то не потому, что он нашел его как нечто данное. Если он хочет создать подлинную поэзию, он схватывает лишь те черты, которые соответствуют понятию предмета. Когда же он принимают за образец природу и ее создания, вообще нечто существующее, он делает это не потому, что природа создала предметы его изображения такими, каковы они суть, а потому, что она создала их надлежащим образом, и это «надлежащее» есть для художника нечто более высокое, чем само существующее.

Изображая человеческое лицо, художник поступает не так» как поступают, например, при реставрировании старых картин, когда даже в тех местах, которые пишут заново, воспроизводят трещины лака и красок, покрывающие, словно сетью, другие, более старые части картины. Портретная живопись опускает морщины на коже, а тем более веснушки, прыщики, отдельные следы оспы, родимые пятна и т. д., и так называемая естественность знаменитого Деннера не может служить образцом для портретистов. Изображаемые на портрете мускулы и жилы не должны выступать с такой определенностью и подробностью, как в природе. Во всем этом очень мало или совсем нет духовного элемента, а выражение духовного начала является существенным в человеческом облике.

Поэтому я не могу всецело считать недостатком то обстоятельство, что у нас делают меньше обнаженных статуй, чем у античных народов. Ведь современный покрой нашей одежды не художествен и прозаичен по сравнению с более идеальным одеянием древних.

Обе формы одежды имеют общую цель покрывать тело. Но одежда, которую изображает античное искусство, является сама по себе более или менее бесформенной поверхностью и определяется лишь тем, что она должна как-то держаться на теле, например на плечах. В остальном она способпа принимать любые формы и свисает на человеке просто и свободно, сообразно присущей ей собственной тяжести, или определяется положением тела, осанкой и движением членов. Эта податливость, благодаря которой внешнее облачение служит лишь для измепчивого выражения духа, проявляющегося в теле, так что особая форма одеяния, образующиеся на нем складки, характер его ниспадания всецело определяются изнутри и лишь приспосабливаются к положению или движению тела в данный момент, — эта податливость и составляет идеальное начало в одежде.

В наших же современных костюмах вся материя заранее выкроена и сшита по формам членов тела так, что совершенно отсутствует или обнаруживается лишь в самой ничтожной степени собственное свободное ниспадание платья. Даже характер складок определяется швами, а покрой и способ ниспадания устанавливаются портным совершенно технически и ремесленно. Хотя строение членов тела и здесь регулирует, в общем, форму одежд, но в этом приспособлении к человеческому телу они представляют собой лишь обезьянничанье, плохое подражание его членам или их искажение в соответствии с условной модой или случайным капризом данного времени. Готовый фасон одежды всегда остается одним и тем же и не отражает положения и движения тела. Как бы мы ни двигали, например, руками и ногами, рукава пиджака и брюки останутся одними и теми же. В лучшем случае складки располагаются по-разному, но и здесь они ограничены неизменными швами, как это мы видим, например, на панталонах на статуе

Шарнгорста. Следовательно, наша одежда в качестве внешнего элемента недостаточно отделена от внутреннего, чтобы быть определяемой им. В ложном подражании форме, данной природой, она остается неизменной в своем раз навсегда сделанном покрое.

То, что мы сказали сейчас относительно формы человеческого тела и облекающей его одежды, касается также множества других внешних черт и потребностей человеческой жизни, которые сами по себе необходимы и общи всем людям, но не имеют отношения к существенным определениям и интересам, составляющим по своему содержанию всеобщее начало человеческого существования, как бы все эти физические условия — например, то, что человек ест, пьет, спит, одевается и т. д., — ни были внешне связаны с исходящими от духа действиями.

Правда, все эти моменты могут быть художественно изображены в поэзии, и мы признаем, например, за Гомером право на величайшую естественность в этом отношении. Однако и он, вопреки ενάργεια и отчетливости созерцания, должен был ограничиться лишь общим упоминанием о таких состояниях, и никому но придет в голову требовать, чтобы он перечислил и описал все подробности действительной жизни. При описании тела Ахилла он упоминает о его высоком лбе, красивом носе, длинных сильных ногах, не изображая подробно реальных деталей этих членов, положения каждой части, ее соотношения с другими, цвета и т. д., а ведь лишь такое описание было бы настоящим, естественным изображением тела Ахилла.

Кроме того, в поэзии способ выражения всегда дает общее представление в отличие от природной единичности. Поэт всегда дает вместо предмета лишь название, слово, в котором единичное становится всеобщим, так как слово произведено представлением и благодаря этому заключает в себе характер всеобщности. Можно сказать и так, что в представлении и в речи естественно употреблять название, слово в качестве бесконечного сокращения существующего в природе предмета. Но естественность этого рода прямо противоположна первой и устраняет ее. Здесь возникает вопрос, о какого рода естественности идет речь в разбираемом нами противопоставлении ее поэтическому началу, ибо «природа» вообще является пустым и неопределенным словом. Поэзия всегда будет выделять в своем изображении лишь энергичное, существенное, характерное, и эти существенные для выражения моменты носят идеальный, духовный характер, а не являются просто чем-то существующим в действительности. Если бы художник стал просто излагать реальные подробности какого-нибудь случая, какой-нибудь сцены и т. д., то он сделал бы изображение тусклым, безвкусным, утомительным и невыносимым.

По отношению к этой всеобщности различные искусства отличаются друг от друга. Одни искусства более идеальны, другие более стремятся к

внешней наглядности. Скульптура, например, абстрактнее в своих созданиях, чем живопись, а в области поэтического искусства эпическая поэзия, уступая во внешней жизненности поставленным на сцене драматическим произведениям, превосходит их в полноте и наглядности. Ибо эпический поэт дает нам конкретные образы созерцаемых им событий, драматург же должен удовлетворяться изображением внутренних мотивов поступков своих героев, их воздействия на волю и реакций на них внутренней душевной жизни.

c) Так как именно дух реализует в форме внешнего явления свой внутренний мир с его в себе и для себя интересным содержанием, то и в этом отношении возникает вопрос, каков смысл противоположности между идеалом и природой. Слово «природное» нельзя употреблять в этой сфере в его настоящем смысле, ибо в качестве внешнего облика духа природное существует не непосредственно, как, например, животная жизнь, природный ландшафт и т. д., а является выражением духовного и носит идеализированный характер, поскольку дух воплощает себя в теле.

Идеализирование и означает это включение в дух, образование и формирование со стороны духа. О мертвых говорят, что их лицо снова приняло то выражение, которое оно имело в детстве. Телесно запечатлевшееся выражение страстей, привычек и стремлений, характерное для всех их действий и желаний, исчезает, и возвращается неопределенность детских черт лица. В жизни же выражение лица и всей фигуры определяется внутренним миром. Например, разные народы, сословия π т. д. обнаруживают в своем внешнем облике различия своих духовных направлений и своей деятельности. Во всех этих отношениях внешнее как нечто проникнутое духом и порожденное им носит идеализированный характер в противоположность природе как таковой.

Лишь здесь вопрос о природном и идеальном впервые получает свой подлинный смысл. Ибо одни утверждают, что природные формы духовного начала в своем действительном, невоспроизведенном искусством явлении сами по себе столь совершенны и прекрасны, что не может быть иной, более высокой красоты, которая превосходила бы существующую и была бы для нее идеалом, так как искусство неспособно достигнуть даже того уровня красоты, который оно находит в природе. Другие же требуют, чтобы искусство самостоятельно находило иные, более идеальные формы и способы изображения, чем те, которые существуют в действительности. Fi этом отношении особенно важна упомянутая нами полемика г. фон Румора; если у других постоянно вертится на языке идеал и они презрительно и свысока говорят о природе, то г. фон Румор столь же презрительно говорит об идее и идеале.

Истина состоит в следующем. В духовном мире существует внешне и

внутренне ординарная природа, внешняя вульгарность которой объясняется ее внутренней вульгарностью. В своих действиях и внешнем проявлении она обнаруживает лишь стремления, продиктованные завистью, мелкой корыстью и чувственностью. Эту вульгарную натуру искусство может брать в качестве материала для своего изображения, и оно часто так и делало. Но, как мы уже сказали раньше, в этом случае существенно интересным остается лишь изображение как таковое, искусность в созидании, и тщетно было бы требовать от образованного человека, чтобы его привлекало целиком все художественное произведение, то есть также и его содержание, либо же художник должен сделать из этого материала нечто более глубокое и осмысленное.

Так называемая жанровая живопись не пренебрегала изображением таких предметов, и голландские живописцы довели до совершенства этот род искусства. Что привело голландцев к этому жанру? Какое содержание выражено в их небольших картинах, обладающих для нас величайшей притягательной силой? Не следует отбрасывать их в сторону и отвергать, приклеивая к ним этикетку «вульгарная натура». Рассмотрев ближе подлинный материал этих картин, мы убедимся, что он вовсе не так вульгарен, как обычно думают.

Голландцы черпали содержание своих изображений в самих себе, в собственной жизни того времени, и не следует упрекать их за то, что они воспроизвели с помощью искусства эту находившуюся перед их глазами действительность. То, что художники предлагают взору и мысли своих современников и чем они хотят заинтересовать их, должно быть взят из жизненного содержания этого времени, если они хотят, чтобы их произведения вполне заинтересовали современное им поколение. Чтобы знать, что вызывало тогда интерес голландцев, мы должны обратиться к их истории. Голландец сам создал большую часть почвы, на которой он живет, и вынужден непрерывно защищать и отстаивать ее от натиска моря. Горожане вместе с крестьянами благодаря своему мужеству, выдержке и храбрости свергли иго испанского господства при Филиппе II, сыне Карла V, этого могучего властелина мировой державы, и завоевали себе вместе с политической также и религиозную свободу, избрав религию свободы.

Эта гражданственность и этот дух предприимчивости как в малом, так и в великом, как в собственной стране, так и в далеких морях, это заботливо и аккуратно поддерживаемое красивое благосостояние, радостная гордость, внушаемая сознанием, что всем этим они обязаны собственной деятельности, — вот что составляет общее содержание их картин. Этот материал и содержание не носят вульгарного характера, и к ним нельзя подходить с тем спесивым чувством превосходства, для которого единственным критерием служит придворная жизнь и манеры высшего общества. Проникнутый та-

ким законным чувством национальной гордости, Рембрандт написал свою знаменитую картину «Ночная стража», находящуюся теперь в Амстердаме, Ван Дейк — многие из своих портретов, Вуверман — свои изображения кавалерийских сцен, и даже крестьянские попойки, веселые проделки и шутки суть также проявление этой национальной гордости.

В виде параллели укажем на то, что на художественной выставке текущего года также имеются хорошие жанровые картины, но по искусности изображения они далеко не могут сравниться с аналогичными картинами голландцев. По своему содержанию они также не могут возвыситься до свободы и радостности, пронизывающих картины голландцев. Перед нами, например, женщина, идущая в трактир, чтобы обрушиться с бранью на своего мужа. Здесь мы ничего не видим, кроме зрелища сварливых, злобных людей. В картинах же голландцев, изображающих трактиры, свадебные торжества и танцы, пиры и попойки, если дело и доходит до ссор и потасовок, то это происходит весело и забавно, жены и девушки также участвуют в общем веселье, и все и вся проникнуто чувством свободы и разгула. Эта законная внутренняя радостность в наслаждении, проникающая даже в жанровые изображения животных и проявляющаяся в этих изображениях как сытость и удовлетворенность, эта свежесть духовной свободы и живость в схватывании и изображении представляют собой высшую душу таких картин.

В сходном смысле превосходны картины Мурильо, изображающие юных нищих (находятся в Мюнхенской центральной картинной галерее). С внешней стороны предмет изображения носит здесь вульгарный характер. Мать ищет вшей в голове мальчугана, а он в это время спокойно жует кусок хлеба; на другой картине двое мальчишек, ободранные и нищие, едят дыни и виноград. Но в этой бедности и полунаготе сквозит изнутри и извне чувство здоровья и жизнерадостности, сквозит такая полнейшая беззаботность, которая не уступает душевному спокойствию дервиша. Это отсутствие забот о внешнем и отражающаяся в этом внешнем внутренняя свобода и есть то, чего требует понятие идеального.

В Париже находится рафаэлевский портрет мальчика, который, небрежно оперев голову о локоть, смотрит в свободную даль с таким блаженством и беззаботным удовлетворением, что просто нельзя оторваться от этого изображения духовного радостного здоровья. Подобное же удовлетворение доставляют нам мальчуганы Мурильо. Сразу видно, что у них нет никаких других интересов и целей, но не вследствие тупости: они спдят на корточках довольные и счастливые, как олимпийские боги. Они ничего не делают, ничего не говорят, но это цельные люди, не обнаруживающие никаких признаков смятения и беспокойства в душе.

Видя в этом задаток всех будущих способностей, мы проникаемся уверенностью, что из таких мальчуганов может выйти все самое лучшее. Это

совершенно иное представление, чем то, которое вызывает в нас вид сварлтгвой, раздражительной женщины в упомянутой выше картине, или крестьянина, закручивающего свой кнут, или вид почтальона, спящего на сене.

Подобные жанровые картины должны быть небольшого размера. Весь их чувственный вид должен говорить о том, что они являются чем-то незначительным, чем-то таким, что оставлено нами позади как в отношении изображаемого предмета, так и в отношении содержания. Для нас стало бы невыносимым видеть их в натуральной величине, как будто нечто подобное во всем своем объеме действительно может удовлетворять нас.

Только воспринимая таким образом изображение того, что обычно называют низкими, обыденными предметами, мы поймем, почему они могут стать содержанием художественных произведений.

Существуют и более высокие, более идеальные предметы для искусства, чем изображение такой радостности и мещанской деловитости в самих по себе незначительных и частных моментах. Ибо человек имеет более серьезные интересы и цели, источником которых является внутреннее раскрытие и углубление духа и в которых он необходимо остается в гармонии с собою. Высшим искусством будет то, которое ставит своей задачей изображение этого высшего содержания. Лишь в отношении этого искусства возникает вопрос, откуда же должны быть заимствованы формы для изображения такого порожденного духом содержания. Одни считают, что, подобно тому как художник носит сначала в самом себе те высокие идеи, которые воплощены в его созданиях, так же должен он образовать из самого себя и соответствующие этим идеям высшие формы, например образы греческих богов, Христа, апостолов, святых и т. д.

Против этого утверждения больше всего ополчается г. фон Румор. Он признает отступлением от правильного пути то направление, в котором художники самовластно изобретали свои, отличные от природных формы, и выставляет в качестве образца для подражания шедевры итальянцев и нидерландцев. В этом отношении он порицает то, что «учение об искусстве старалось в последние шестьдесят лет доказать, будто единственная или, во всяком случае, главная цель искусства состоит в том, чтобы вносить улучшения в отдельные образования природы, созидать формы, не связанные с существующими, формы, которые подражают творениям природы, но делают их еще более прекрасными и должны как бы вознаградить смертный род людской за тот факт, что природа не сумела создать более прекрасных творений» («Итальянские исследования», том I, стр. 105). Поэтому он сове-тует художнику «отказаться от титанического намерепия возвеличить и преобразить форму природы, как бы иначе ни называлась в сочинениях об искусстве такая гордыня человеческого духа» (стр. 63).

Г-н фон Румор придерживается того убеждения, что даже для высших

духовных предметов уже имеются удовлетворительные внешние формы среди существующих, и он утверждает, что «художественное изображение даже там, где его предметом является такое духовное содержание, какое только можно себе представить, покоится не на произвольно установленных знаках, а на данной в природе значительности органических форм» (стр. 83). Здесь г. фон Румор имеет в виду главным образом выдвинутые Винкельманом идеальные формы древних. Изучение и систематизация этих форм являются бесконечной заслугой Винкельмана, хотя в деталях он вполне мог ошибаться. Например, г. фон Румор, по-видимому, полагает (стр. 115 в примечании), что удлинение нижней части живота, которое Винкельман считает признаком античного идеала формы («История искусства древности», кн. I, гл. 4, § 2), заимствовано у римских статуй.

В своей полемике против идеала г. фон Румор требует, чтобы художник всецело отдался изучению природных форм; лишь в них обнаруживается прекрасное в собственном смысле. Ибо, говорит он, «важнейшая красота покоится на той данной, коренящейся в природе, а не в человеческом произволе символике форм, благодаря которой они образуют определенные соединения признаков и знаков, так что при созерцании этих признаков мы отчасти вспоминаем определенные представления и понятия, отчасти же более определенно осознаем дремлющие в нас чувства» (стр. 144). Таким образом, «тайная черта духа, то, что обычно называют идеей», связывает «художника с родственными явлениями природы, в которых он постепенно все яснее и яснее узнает собственное желание и становится способным выразить «го (Посредством этих форм» (стр. 105).

Верно, что в идеальном искусстве не может быть речи о произвольно установленных знаках, и если подражание тем идеальным формам древних, о которых мы говорили выше, и забвение подлинных естественных форм привели к ложным и пустым абстракциям, то г. фон Румор прав, энергично выступая против такого результата.

В основном относительно этой противоположности между художественным идеалом и природой можно констатировать следующие положения.

Существующие в природе формы духовного содержания мы должны понимать как символические формы в том общем смысле, что они не обладают значимостью непосредственно сами по себе, а представляют собой явление внутреннего и духовного начала, которое они выражают. Благодаря этому они уже в своем действительном существовании, за пределами искусства, носят идеальный характер, в отличие от природы как таковой, которая не изображает собой ничего духовного. В искусстве же на его высшей ступени должно получить свое внешнее воплощение внутреннее содержание духа.

Это содержание находится в реальном человеческом духе и, как и внутренняя человеческая жизнь вообще, обладает своим наличным внешним

образом, в котором оно выражает себя. С этим мы не можем не согласиться, однако вопрос о том, существуют ли в наличной действительности такие красивые, выразительные образы и лица, которыми искусство могло бы непосредственно воспользоваться как портретом при изображении, например, Юпитера, его величия, спокойствия, мощи, Юноны, Венеры или Петра, Христа, Иоанна, Марии и т. д., — этот вопрос остается в научном отношении совершенно праздным. Можно спорить об этом, приводить доводы за и против, но вопрос остается совершенно эмпирическим, и даже в качестве эмпирического вопроса он неразрешим. Единственный способ решить его — это продемонстрировать реальные образцы, что едва ли можно сделать по отношению, например, к греческим богам и даже по отношению к настоящему времени, ибо один, скажем, видел совершенно красивые лица, а другой, в тысячу раз более умиый, не видел их.

Кроме того, красота форм еще не составляет идеала, так как идеал предполагает индивидуальность содержания, а вследствие этого и индивидуальность формы. Совершенно правильное по форме, красивое лицо может быть, например, холодным и невыразительным. Идеалы же греческих богов являются индивидами, которым в пределах общего типа свойственна также характерная определенность.

Жизненность идеала покоится как раз на том, что определенный, основной духовный смысл, который должен выявиться в изображении, целиком проникает собой все частные стороны внешнего явления: осанку, положение и движения тела, черты лица, форму членов тела и т. д., так что не остается ничего постороннего и не значащего, а все оказывается проникнутым этим смыслом. Например, те произведения греческой скульптуры, которые, как теперь доказано, принадлежат резцу Фидия, возвышают зрителя своей всепроникающей жизненностью. Идеал в них еще сохраняет свою строгость, он еще не стал привлекательным и грациозным, и каждая форма тесно связана здесь со всеобщим смыслом, который должен быть телесно воплощен в произведении. Эта высшая жизненность составляет отличительную черту великих художников.

Такой основной смысл мы должны назвать абстрактным в себе по сравнению с частным характером действительного мира явлений. В особенности это касается скульптуры и живописи, которые выделяют лишь один момент и не дают всестороннего изображения характера, как это сделал, например, Гомер в образе Ахилла, изобразив его, с одной стороны, суровым и жестоким, а с другой — мягким и дружелюбным и наделив его многими другими духовными качествами. Подобный смысл может найти себе выражение и в существующей действительности; например, почти нет лица, которое не было бы способно выражать благочестие, благоговейное преклонение, веселость и т. д. Однако помимо этого такие физиономии выражают еще и

Автопортрет з долонею, що прикриває очі від світла (Рейнольдс, сер Джошуа, 1754)

тысячи других душевных черт, совершенно не подходящих или не имеющих непосредственного отношения к тому основному смыслу, который должен быть выражен.

Поэтому портрет сразу же выдаст себя частными особенностями изображаемого. На старонемецких и нидерландских картинах нам часто встречаются изображения дарителя с его домочадцами, женой, сыновьями и дочерьми. Художник хотел изобразить их погруженными в благоговейное настроение, и благочестие действительно светится во всех чертах их лица. Но кроме этого мы узнаем в мужчинах храбрых воинов, людей, обуреваемых сильными чувствами, искушенных в деятельной жизни и страстях, а женщины предстают перед нами как полные жизни и сил супруги. Сравнив с ними Марию или стоящих рядом с ней святых и апостолов даже на таких картинах, которые славятся верностью изображенных в них лиц природе, мы увидим, что на этих лицах можно прочесть лишь одно выражение, и все формы, строение костей, мускулы, неподвижные и подвижные черты сконцентрированы на одном этом выражении. Эта подчиненность всех элементов произведения единой цели и составляет отличие изображения идеала в собственном смысле от портрета.

Могло бы показаться, что художнику достаточно отобрать лучшие формы из существующих и сопоставить их или, как это бывает, отыскать в коллекциях эстампов и гравюр лица, позы и т. д., чтобы найти для своего содержания подлинные формы. Однако этим собиранием и отбором дело художника отнюдь не кончается, но он должен творчески, как неразложимую целостность формировать в своем воображении наполняющее его содержание, обнаруживая при этом знание соответствующих форм, а также свое глубокое чутье и понимание.

ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ

Естетика, як і кожна наука, користується поняттями – логічними утвореннями, які фіксують важливі властивості явищ, що становлять предмет дослідження відповідної галузі наукового знання. Найбільш універсальні, фундаментальні поняття одержують статус категорій (від грец. kategoria – визначення, ознака). Естетика користується розгалуженою категоріально-понятійною системою, яка дає змогу глибоко і детально проаналізувати специфіку багатоманітних аспектів естетичного ставлення людини до світу. Естетична свідомість, мистецтво, художня творчість, гармонія, талант тощо – все це категорії естетики, які складають теоретичний фундамент естетики як важливої галузі філософського знання. Серед них першорядне місце займає система особливих за своєю універсальністю категорій, які виявляють специфічні основи чуттєво-духовного – власне естетичного – ставлення людини до світу. Ця система основних естетичних категорій об'єднує категорії "прекрасне" та "потворне", "трагічне" та "комічне", "піднесене" та "нице". Категорії застосовуються як специфічний апарат аналізу естетичного багатства дійсності та мистецтва. Аналіз естетичних категорій має суттєве значення для художньої критики, належної аргументованої оцінки певного явища, глибокого розуміння творчої діяльності митців тощо. На чолі системи представлена метакатегорія "естетичне".

КАТЕГОРІЯ «ЕСТЕТИЧНЕ»

Категорія "естетичне" – базова, основоположна категорія естетики. Вона не вказує на якусь окрему, конкретну естетичну якість явища, як це роблять, приміром, категорії "прекрасне", "потворне", "піднесене", "комічне" тощо, а фіксує загальну приналежність цього явища до сфери людських цінностей, пов'язаних із чуттєвим сприйманням форми. За допомогою цієї категорії визначається сама специфіка предмета естетики як сфери філософського знання та виражається сутнісна спорідненість та системна єдність усіх естетичних категорій. Таким чином "естетичне" виконує роль універсальної, всеохоплюючої метакатегорії естетики.

Естетичне – те, що, діючи своєю матеріально-формальною основою на наші відчуття (зір, слух, дотик, нюх, смак), здатне викликати в нас певні – позитивні чи негативні – духовно-непрактичні переживання з приводу

якості цієї форми, співвідношення її зі змістом, у ній вміщеним, та духовного значення цього формально-смислового синтезу для людської особистості. Естетичне є безумовним антиподом до духовно байдужого, не здатного викликати нашу чуттєву реакцію й отримати нашу духовну оцінку.

У площину естетичного знання "естетичне" увійшло у XVIII ст., а статус метакатегорії у системі визначальних естетико-філософських категорій набуло у XX ст. Однак і у попередній період проблематика естетичного обговорювалась опосередковано, у загальнофілософському контексті; при цьому саме поняття "естетичне" тривало заміщувалось "прекрасним" як найбільш очевидним і конкретно-зрозумілим варіантом загальноестетичного. По суті ж, аналітичне дослідження будь-якого естетичного поняття чи будь-якої іншої естетичної категорії завжди означало послідовне теоретичне просування шляхом дослідження і самої метакатегорії "естетичне".

Основні напрямки аналізу естетичного знаходимо вже в античній філософській традиції. Піфагор як на абсолютний еталон естетичного і, відповідно, джерело естетичного почуття вказував на незмінно-досконалий космос. Сократ віднаходив джерела естетичного ставлення у доцільності, максимальній відповідності форми предмета його цілі-призначенню. Арістотель у дослідженні специфіки естетичного ставлення звертається до мистецтва, яке здатне через художньо-чуттєву форму передати істинну суть явища; радість від осягнення цієї справжньої сутності явища через сприймання форми і творить емоційну основу естетичного ставлення. Однак вперше науково-аналітичний статус естетичному надав А. Баумгартен, визначивши його як здатність чуттєвого пізнання, яке досягає досконалості у мистецтві. Д. Дідро ввів у визначення естетичного важливий з погляду просвітницької ідеології суб'єктивний момент. Суттєвий внесок у дослідження проблеми естетичного зробив І. Кант, осмисливши його з позиції здатності судження смаку про об'єкт, причому судження, позбавленого будь-якої практичної зацікавленості і підтриманого певним духовно-емоційним станом задоволення чи, навпаки, незадоволення. Ідея І. Канта про естетичне як характеристику особистісного чуттєво-духовного, позбавленого будь-якого практичного інтересу ставлення до світу, була розвинута Ф. Шіллером. У його розумінні саме в естетичному ставленні до світу реалізується найвищий потенціал духовних та фізичних сил людини, лише у цьому естетичному контексті вона реалізує себе як вільна, цілісна, гармонійна особистість. На думку ж Г. В. Ф. Гегеля, природа естетичного зумовлена вищим началом – дією об'єктивного духа з притаманною йому здатністю споглядати абсолютну ідею в її чуттєво сприйнятній формі; таким чином стверджувався надприродний характер естетичного. Новітня естетика активно долучилася до аналізу метакатегорії, про що свідчить активне посилання на неї у працях Д. Лукача, Х. Г. Гадамера, Г. Маркузе, М. Дюфрена, Е. Сурьо, О. Ф. Лосєва

тощо. Значний доробок у філософському дослідженні матекатегорії належить українським естетикам А. Канарському, В. Мазепі, В. Шинкаруку, В. Іванову та іншим науковцям.

У новітній період однією з важливих причин поширення категорії "естетичне" стала відчутна девальвація категорії "прекрасне", яка у попередній класичній естетиці нерідко або ототожнювалась із самим предметом естетики ("естетика як філософія прекрасного"), або ж вживалась на позначення одного із найсуттєвіших та духовно найцінніших її аспектів. Панування у художньо-естетичній культурі ХХ ст. авангардних, модерністських, постмодерністських тенденцій, що у багатьох випадках представляли і стверджували брутальність, вульгарність, дисгармонійність, хаотичність тощо, піддало сумніву саму духовну вартість для людини феномена прекрасного. У середовищі дослідників викристалізувалась думка, що на зміну традиційній цінності прекрасного прийшли нові "шок"-цінності – "абсурдне, потворне, хворобливе, жорстоке, зле, непристойне, нице, мерзенне, огидне, відштовхуюче, вульгарне, жахливе, шокуюче" (збірник "Більш не витончені мистецтва", 1968), "новизна, інтенсивність, незвичність" (А. Гіанарас, 1974). Ситуація, що склалася, внесла корективи у співвідношення між елементами системи основних естетичних категорій, перенісши центр ваги у ній з категорії "прекрасне" на більш універсальну категорію "естетичне".

Будучи з ХХ ст. остаточно утвердженою у понятійно-категоріальному апараті естетики, категорія "естетичне" залишається до цього часу однією з найбільш дискутованих проблем естетики, прагнучи дати вичерпно-переконливі відповіді на запитання: у чому ж полягає сутність феномена естетичного переживання? які межі естетичної сфери? чи існують абсолютні естетичні цінності? – тощо. З допомогою цієї категорії позначається особливий духовно-матеріальний досвід людини, спрямований на освоєння зовнішньої щодо неї реальності, та уся гама суб'єкт-об'єктних відношень, що входять у цей досвід. Це неутилітарна, практично не заангажована, виключно чуттєво-духовна взаємодія суб'єкта (сприймаючої людини) та об'єкта (зовнішнього щодо неї предмета, явища, процесу), наслідком якої стає або духовна насолода (задоволення, катарсис, духовне блаженство тощо), або духовне неприйняття (відраза, розчарування, невдоволеність тощо). Естетичне виявляється у всіх сферах людського життя – у мистецтві, релігійних практиках, соціальній сфері, трудовій діяльності тощо. Усі інші визначальні категорії естетики: прекрасне, потворне, піднесене, нице, трагічне, комічне – виявляються конкретизованими модифікаціями метакатегорії "естетичне".

Таким чином, "естетичне" є засадничою категорію естетики, найбільш універсальною характеристикою всієї системи духовно-непрактичних відношень людини, яка конкретизується та пояснюється через інші важливі понятійно-категоріальні її елементи.

КАТЕГОРІЇ «ПРЕКРАСНЕ» І «ПОТВОРНЕ»

Прекрасне. Прекрасне – естетична категорія, яка характеризує явище з погляду досконалості, що володіє найвищою естетичною цінністю. Займаючи особливе місце в системі основних естетичних категорій та конкретизуючись у розгалуженій системі супутних понять (чудове, витончене, миле, чарівне, симпатичне, привабливе, розкішне тощо), прекрасне акцентує виключне значення для людини духовно позитивних явищ буття, надзвичайну їх важливість для гармонізації внутрішньої сутності людської особистості. Це підкреслює і та обставина, що достатньо тривалий час прекрасне виступало абсолютним і вичерпним еквівалентом естетичного взагалі, перетворюючи естетику на "філософію краси". При цьому всі інші (але не "прекрасні"!) естетичні явища взагалі позбавлялися статусу власне естетичних, а мистецтво трактувалося лише як площина "творення прекрасного". І навіть з часом, коли естетика визначила самостійне значення піднесеного, трагічного, комічного тощо, – і тоді проблема прекрасного не позбулася свого статусу центральної проблеми естетичної теорії.

Людина в усі часи намагалася розробити універсальні критерії прекрасного, дослідити невловиму суть цього феномена. Прекрасне визначалось як гармонія, симетрія, ритм, пропорційність, міра, доцільність тощо. Однак, здебільшого, ці ознаки стосувались лише зовнішньої форми явищ. Визначення ж внутрішньої, глибинної сутності, природи прекрасного незмінно залишалося проблемою усіх періодів розвитку естетичної думки. Історія естетики зафіксувала ряд найбільш характерних підходів до вирішення цієї проблеми.

1. Прекрасне – об'єктивна властивість самих речей. Подібний погляд був висловлений вже ранньою грецькою натурфілософією, де прекрасне трактувалось як досконала гармонія і краса світопорядку, втілюючись у понятті "космос". Подібний підхід до тлумачення прекрасного у тій чи іншій формі зберігається і в подальшому – приміром, в естетиці італійського Відродження, французького Просвітництва, для яких прекрасне є органічною властивістю самої природи – такою ж, як колір, об'єм, розмір тощо.

2. Дійсність є естетично нейтральною, джерело прекрасного знаходиться в людській душі. Будь-яке явище світу само по собі не містить жодної естетичної якості; воно набуває деякої естетичної характеристики, лише ставши об'єктом споглядання і чуттєво-духовного переживання з боку людини. Краса – це результат роботи естетичної свідомості сприймаючого суб'єкта, його індивідуального естетичного судження стосовно позитивної духовної цінності власне для нього сприйнятого явища.

3. Прекрасне – результат співвіднесення властивостей об'єктивної реальності з людиною як мірою краси, з її духовними потребами, ідеалами, уявленнями про досконале. У цьому випадку прекрасне тлумачиться як

найвища цінність, яка виражає об'єктивно-естетичне значення явищ, але яка освоюється через суб'єктивні естетичні оцінки, крізь призму смаків та ідеалів людей. Саме цей підхід є домінуючим в історії естетичної думки.

Об'єктивною основою краси є: а) формальна досконалість явища, яку забезпечують такі її характеристики, як гармонійність, пропорційність, симетричність, співрозмірність, ритмічність тощо; б) бездоганна відповідність між формою та ідеальним змістом, у ній втіленим; в) безумовна відповідність цілісності зміст-форма шкалі духовних цінностей особистості. Чуттєво-духовна реакція на прекрасне завжди позначена емоційним позитивом і є важливим гармонізуючим чинником духовного життя людини. Саме цей аспект і творить категорії "прекрасне" статус абсолютної духовної цінності людського буття, свідченням чого є вся історія культурного розвитку людства.

Естетична думка в усі періоди приділяла особливу увагу проблемі прекрасного, пов'язуючи її з системою суміжних понять, які допомагають розкрити її зміст – користь, доцільність, благо, відповідність, гармонія, пропорційність, міра тощо. Прекрасне як естетична категорія визначає предмет чи явище з погляду досконалості як такі, що, будучи втіленими у досконалій формі, виявляють вищу духовно-непрактичну цінність та максимально наближені до ідеального уявлення про подібний об'єкт.

В історії людської думки прекрасне усвідомлювалось поступово, через співвіднесення його з іншими визнаними людиною цінностями буття: утилітарними (корисність, доцільність), пізнавальними (істинність, справжність), етичними (благість, добро); прекрасним є те, що людиною визнається як: а) корисне, б) істинне, в) добре. У такому синкретичному контексті часто нівелювалася власне естетична самоцінність явища. Естетична складова як деяке оригінальне доповнення враховувалась лише після визнання наявності інших ціннісних характеристик об'єкта – утилітарно-практичних, пізнавальних, етичних, які насамперед задовольняли начебто більш важливі потреби людського буття.

Початки аналітичного дослідження проблеми прекрасного знаходимо в античній естетиці. Піфагорійці віднаходили корені прекрасного у дотриманні в об'єкті ідеальних математичних пропорцій, визнаючи досконалі числові співвідношення за основу ідеально-прекрасного. Сократ пов'язував прекрасне з доцільним: прекрасне те, що найкращим чином відповідає своєму практичному призначенню. Платон трактував прекрасне значно ширше, охоплюючи не лише матеріальні речі та їх характеристики – форми предметів, кольори, звуки, – але й ідеальні явища – "прекрасні характери" та "прекрасні права" (діалог "Гіппій Більший"), визнаючи за першопричину прекрасного присутність у них нематеріальної сутності – ідеї краси. Збуджуючи людські почуття, краса виявляється на різних рівнях – від

краси тілесної (краса конкретного тіла – краса людського тіла як такого) до краси духовної (краса законів – краса чистого знання – краса чистої ідеї) (діалоги "Філеб", "Тімей", "Бенкет"). Важливе місце у становленні уявлень про прекрасне посідає концепція Арістотеля, який намагався визначити прекрасне як універсальну категорію, що виявляється в усіх сферах людського життя – у природі, мистецтві, людських тілах, математичних вимірах, думках, почуттях, вчинках тощо. При цьому філософ не обмежувався лише виявленням кількісних ознак, але й вводив якісний показник – відповідність ідеальним уявленням людини. Важливим є і моральний чинник, оскільки людина є суспільною істотою, що виявляє себе у співжитті з іншими людьми. Ідея щодо нерозривного зв'язку естетично позитивного з етичним, краси з добром, благом найбільш повно представлена в античній теорії калокагатії (від грец. calos – прекрасний і agathos – добрий, морально досконалий). Поняття калокагатії виявилося одним з центральних в античній естетичній думці, позначаючи нерозривну гармонію зовнішньо-тілесної та внутрішньо-духовної досконалості, яка є неодмінною запорукою краси людини. Як ідеал абсолютної досконалості принцип калокагатії одержав найбільш повний вияв у мистецтві античної Греції – у скульптурах Фідія і Поліклета, поезії та драматургії Софокла, ордерній храмовій архітектурі тощо. Основою зовнішньої формальної досконалості греки визнавали принцип "золотого перетину" – певне математично вираховане співвідношення між окремими частинами цілого, яке, будучи втіленим у матеріальній формі – пластичній, словесній, звуковій, тілесній, – виявлялося здатним збуджувати в душі сприймаючого найбільш інтенсивне позитивне чуттєво-духовне переживання – естетичну насолоду. У поняття ж "внутрішня досконалість" філософи різних періодів і філософських шкіл вкладали власний оригінальний зміст. Так, софісти кінця V ст. ототожнювали це поняття з ученістю та освіченістю; Платон та Арістотель уявляли тут мудрість, досягнення якої в житті і приводило людину до калокагатії; пізніший елліністичний індивідуалізм та психологізм трактував його як результат моральних вправ та тренувань, привносячи сюди відчутний моралізаторський відтінок тощо.

Важливим моментом розвитку античної думки стала постановка питання щодо відносності прекрасного. "Якби усім одне й те ж здавалося разом прекрасним і мудрим, – писав Еврипід, – то не було б серед людей ворожих суперечок". Сократ, висловлюючи думку про тотожність прекрасного корисному й доцільному, був переконаний у відносності людських уявлень про прекрасне: один і той самий предмет може бути прекрасним і потворним – усе залежить від того, наскільки він відповідає своєму практичному призначенню. Платон, аналізуючи погляди Сократа, наводить висловлювання останнього, що найгарніша мавпа має вигляд потворної порівняно з людиною, а найкраща людина порівняно з богом видається мавпою. Отже, прекрасне –

це не якась окрема, константна ознака, а характеристика вищої досконалості для ряду однотипних явищ. Ідеалом же прекрасного антична думка обирає досконалий Космос (з грец. – краса, порядок), а найпрекраснішим його елементом визнає людину в гармонійній єдності трьох її характеристик: досконалого пропорційного тіла, розуму та емоційної сфери. Античний ідеал прекрасного, представлений ідеально пропорційною фігурою людини у стані врівноваженого споглядання, найбільш наочно закарбувала грецька скульптура класичної доби.

Доба Середньовіччя переносить пошуки прекрасного зі світу природного і людського у світ Божественно-трансцендентний. Оскільки "Pulchrum et perfectum idem est" ("Прекрасне – у досконалості"), то, відповідно, абсолютна краса визнається характеристикою лише світу Божественного як єдино й безумовно досконалого. У добу Каролінгів Алкуїн писав: "Бог – вічна краса", а в добу розквіту схоластики Ульріх Страсбурзький додавав: "Бог – не тільки ідеально прекрасний, не тільки найвища міра прекрасного, – він ще й рушійна, взірцева і цілеспрямована причина всякої створеної краси". Стосовно людини прекрасне розглядалося передусім у сфері людської духовності. Середньовічна схоластика розрізняла прекрасне in corporibus (тілесне), in essentialibus (смислове, сутнісне), in spiritualibus (духовне) – як найвищий його вияв. Ознаками істинно прекрасного вважались божественно-трансцендентні характеристики: єдність (unum), ясність (claritas), благість (bonum), а носієм найвищого істинно прекрасного виступав Бог. Основою прекрасних речей проголошувались досконалі числові співвідношення та досконалі геометричні форми. Августин Блаженний стверджував: "Подобається тільки прекрасне, а в прекрасному – форми, у формах – пропорції, а у пропорціях – числа".

Головною характеристикою прекрасного у різних його проявах, як вважав Плотін, є ступінь вираженості ідеї божественної досконалої краси: в християнській ієрархії нижню сходинку займає чуттєво сприйнятна краса матеріального світу та творів мистецтва; вище знаходиться краса, яка осягається душею – ідеальна краса природи, ідеальна краса мистецтва (у задумі митця), моральна краса, краса доброчинності, краса людської душі; найвище знаходиться ідеальна краса Божественного Абсолюту. Тома Аквінський акцентує роль суб'єктивного сприйняття в оцінці прекрасного, визначаючи красу як "те, що подобається, коли його споглядають", а суть її вбачаючи "у правильній пропорції та блиску".

Велику увагу проблемі прекрасного приділяли філософи та митці Відродження: Піко делла Мірандола, Миколай Кузанський, Марсіліо Фічіно, Леонардо да Вінчі, Леон Баттіста Альберті, Мікеланджело та ін. Теологічний погляд на красу розвинений та виявлений у працях М. Кузанського: "Твій, Господи, лик – абсолютна краса, завдяки якій існують усі її види"; у тво-

рах Мікеланджело: "Прекрасний людський вид я люблю через те, що він є віддзеркаленням Бога". Одночасно сфера дослідження краси суттєво розширюється й доповнюється різноманітним за своїми формальними проявами природним світом; наслідуючи ідеї улюбленої Античності, ренесансна свідомість знову визначає людину центральним і найбільш досконалим його елементом. Ренесансна естетика оновлює основні положення античної концепції прекрасного, продовжує дослідження закономірностей вияву "золотої пропорції" (Лука Пачолі, Леонардо да Вінчі). У 1435 р. Альберті першим серед ренесансних діячів визначив прекрасне як гармонію й досконалу пропорційність, "співрозмірність і взаємну злагодженість частин", з ним погодився Л. Гіберті: "Єдине джерело краси – пропорції", а потім і А. Дюрер: "Без належної пропорційності жодна постать не може бути досконала". Критерієм прекрасного стала природа у всьому комплексі її естетичних характеристик та мистецтво як сфера творення ідеально-прекрасного на основі наслідування природної краси. Досліджуючи прекрасне, мислителі Відродження активно використовували систему уточнюючих понять: виточеність, привабливість, грація тощо. Сферою втілення естетичних уявлень доби стосовно прекрасного стало, насамперед, образотворче мистецтво Відродження, представлене живописними полотнами Сандро Боттічеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Тіціана, скульптурою Донателло, Верроккйо, Мікеланджело тощо. Альберті у трактаті "Про архітектуру" зазначав: "Краса є строга гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать, – така, що ані додати, ані відняти, ані змінити нічого не можна, щоб не зашкодити. Велика це й божественна річ, здійснення якої потребує усіх сил мистецтва й обдарованості; рідко коли навіть самій природі дано витворити щось цілком довершене й у всіх відношеннях досконале". Для естетичної свідомості Відродження об'єктивність і абсолютна цінність прекрасного є безсумнівними; активність суб'єкта – передусім, митця – полягає в умінні віднайти цю красу в природі та зобразити її.

Раціоналізм світоглядних уявлень Нового часу змінив і ракурс тлумачення прекрасного: краса може бути осягнутою лише розумом, і саме розум може призвести до нового її творення. Краса, таким чином, втрачає попередній статус об'єктивної якості предметів і явищ, перетворюючись на якість, залежну від раціональної здатності (розум) та естетичної свідомості (смак) суб'єкта. Вінченцо Галілей писав у 1581 р.: "Орган чуття слухається, мов слуга, а розум керує і радить". Митець здатен створити красу, свідомо дотримуючись раціонально обґрунтованих засад творення художньої форми. Славетний художник доби Класицизму Н. Пуссен писав у середині XVII ст.: "Ідея прекрасного сходить у матерію, якщо в ній є лад, міра та форма"; наприкінці XVII ст. архітектор Ф. Блондель зазначав, що джерелом краси є виключно дотримувана у всьому гармонія. Стосовно музичного мистецт-

ва Г. В. Лейбніц зазначав: "Музика нас чарує, хоча її краса – виключно у відповідності чисел".

Велику увагу дослідженню прекрасного приділяла німецька класична естетика. І. Кант в аналізі прекрасного наголошував на суб'єктивному моменті, розглядаючи естетичне судження – і судження про красу в тому числі – як судження особистого смаку. Для Г. В. Ф. Гегеля прекрасне є "чуттєвою видимістю ідеї" – абсолютною відповідністю зовнішньої форми об'єкта внутрішній його ідеї, у цій формі представленій. У своїй "Естетиці" Гегель розглядав різні якісні рівні краси: краса природного (симетрія, пропорція, ритм), краса художнього (пейзаж, скульптура, музика, поезія), краса естетичного (ідеал). При цьому феномени краси нерівнозначні: так, природна краса – це нижчий тип краси, в якому абсолютна ідея не отримує належної свободи вияву; мистецтво ж, натомість, є сферою вияву вищої краси ідеалу як виразу абсолютної духовності.

Теорія Гегеля відчутно вплинула на всю наступну романтичну – німецьку, французьку, слов'янську – естетичну думку щодо краси. Польський поет-романтик Адам Міцкевич писав: "Краса часткова, зникаюча, земна – то невиразний спомин про те, чого колись хотів дізнатись дух, призначений охопити всі ті почуття та втілити в собі ідеал прекрасного".

Із становленням, починаючи з середини XIX століття, тенденцій некласичної естетики краса втрачає статус абсолютної онтологічної цінності, а філософський інтерес до проблеми прекрасного нівелюється, опосередковується, відповідно трансформуючись і переходячи у площину дослідження мистецтва та естетичного переживання. Разом з тим і мистецтво перестає розглядатись як територія виключного домінування прекрасного. У теоретичних працях Оноре де Бальзака, Гюстава Флобера, Фрідріха Ніцше прекрасне розглядається не як центральна характеристика мистецтва, а лише як одна з його особливостей. Якщо мистецький твір зворушує чи глибоко вражає, вважають багато філософів і митців XX ст., – це значно більше, ніж він би захоплював лише красою, адже вразити може не лише прекрасне. "Потворність ми любимо не менше, ніж красу", – відзначав французький поет Г. Аполлінер. Остаточний розрив попереднього органічного зв'язку між красою і мистецтвом у XX ст. проголосив англійський естетик Герберт Рід: не варто мистецтво поєднувати з прекрасним, "в ототожненні мистецтва і прекрасного вкорінені усі наші труднощі оцінки мистецтва. Адже мистецтво – не обов'язково краса". Прекрасне, таким чином, втрачає в сучасній естетиці положення центральної категорії естетики, поступаючись місцем більш універсальній категорії "естетичне". Подальше дистанціювання понять краси та мистецтва виявляється і в намаганні пояснити сутність художнього через поняття "виразне", "переконливе", "цікаве", "захоплююче", а не за допомогою категорії "прекрасне" (Х. Ортега-і-Гассет,

Ж. П. Сартр, Х. Г. Гадамер). Однак останні роки ознаменовані поверненням дослідницького інтересу до цієї категорії, оскільки абсолютний позитив духовного потенціалу, що міститься у ній, є незмінним і очевидним; в усі віки цей життєдайний позитив становить для людини безумовну цінність буття – незалежно від ступеня особистого усвідомлення цієї істини чи погляду на цю проблему офіційної науки.

Потворне. Сутнісним естетичним антиподом прекрасному є потворне. Ця категорія втілює суть негативної чуттєво-духовної реакції людини на надмірну недосконалість форми, разючу невідповідність між формою та змістом, що міститься у ній, цілковиту несумісність естетичної цілісності зміст-форма зі шкалою позитивних духовних цінностей особистості. Потворне охоплює явища деформовані, патологічні, неодухотворені, позбавлені внутрішньої цілісності, а тому здатні викликати у людини лише негативні відчуття активного духовного їх неприйняття. Категорія "потворне" пов'язана з емоційним негативом переживання естетичної анти-цінності, а тому завжди викликає активне відторгнення та внутрішнє заперечення. Якщо прекрасне є для людини однаково цінним і у природному, і в культурному середовищі, у світі матеріальному й у сфері ідеально-духовній, то наше ставлення до потворного відчутно диференціюється залежно від контексту його віднаходження. Реакція на потворне у реальному житті завжди позначена емоційним негативом, активним неприйняттям, намаганням уникнути контакту з ним. Однак потворне, втілене у художньому творі, викликає в нас якісно іншу, складну подвійну емоційну реакцію: негативну стосовно внутрішньої суті зображеної потворності, але одночасно й безумовно позитивну щодо досконалої художньої форми його представлення, що одночасно переживається як безумовно прекрасне. Чим досконалішою – прекраснішою – виявляється форма мистецького твору, тим інтенсивніше вона нейтралізує негатив враження від потворної сутності самого зображуваного об'єкта, забезпечуючи інтенсивно-позитивний сумарний естетичний ефект. Історична спадщина мистецтва наповнена незліченними ілюстраціями подібних дивовижних естетичних трансформацій – це, приміром, образи Квазімодо у "Соборі Паризької Богоматері" В. Гюго, Іудушки Головльова у "Панах Головльових" М. Є. Салтикова-Щедріна, Крихітки Цахес в однойменному романі Е. Т. Гофмана та багато інших, не менш відомих зразків найвищого художнього творення. Подібний діалектичний зв'язок прекрасного і потворного в мистецтві відзначали ще філософи античної доби – так, у Арістотеля в "Поетиці" знаходимо: "На що нам неприємно дивитись [у дійсності], на те ми із задоволенням дивимось у самих точних зображеннях, наприклад, на вигляд огидних тварин і на трупи". Виявляючись сутнісним антиподом прекрасного, потворне постійно виконує важливу функцію акцентування позитивного духовного значення краси в людському житті. Саме тому й

естетичний аналіз потворного завжди відбувався паралельно з історичним дослідженням специфіки прекрасного.

Антична естетика (Сократ, Арістотель, Платон) тлумачила потворне як пряме заперечення краси. Середньовічна естетична думка розглядала потворне через призму християнської моральності – як естетичні аналоги моральних категорій добра і зла: прекрасне – благе (добре) – Божественне як антипод до потворного – злого – гріховного (диявольського). Візантійський мислитель Псевдо-Діонісій уявляв потворне як один із поширених проявів зла, характеризуючи його ознаки: відсутність гармонії та порядку, змішування різнорідних предметів. Доба Відродження, відновлюючи та стверджуючи ідеал природної краси, звертається до показу потворного як найвиразнішого і найбільш вражаючого до неї контрасту. Так, Леонардо да Вінчі вважає за необхідне при творенні художніх образів використовувати прийом змішування прямих протилежностей, який допомагає найяскравіше виявити характерні ознаки кожної, щоб у зіставленні посилити одне іншим, і тим більше, чим вони будуть ближчими, – тобто великий порівняно з малим, старий з молодим, сильний зі слабким, потворний з прекрасним. Естетика класицизму (Й. Й. Вінкельман, Н. Буало), проголошуючи необхідність відтворення в мистецтві ідеальної краси, наклала заборону на зображення потворного – насамперед, у "високих" мистецтвах – трагедії, історичній картині, парадному портреті тощо. Естетика Просвітництва, натомість, намагається розглянути все розмаїття природних форм, серед яких прекрасне становить лише деяку – хоч і надзвичайно важливу – частину. Німецький драматург і філософ-просвітник Г. Е. Лессінг у праці "Лаокоон" стверджує необхідність звільнення мистецтва від нормативності необхідного показу лише ідеально-прекрасного, наповнення його дійсним "пізнанням життя", з усіма його характеристиками – і прекрасними і потворними, тим більше, що мистецтво здатне найпотворніше у природі зробити естетичним у художньому творі. Філософ розрізняє різні ступені потворного, співвідносячи їх з іншими естетичними категоріями: коли потворне вражає, то воно жахливе, в інших випадках воно стає комічним.

Класична німецька естетика в особі І. Канта також допускає потворне як об'єкт художнього зображення, встановлюючи при цьому досить жорсткі межі, прагнучи тим самим не порушити естетичну міру негативу. Представлення потворного в мистецтві не може бути неприховано-прямолінійним; для цього існують різноманітні художні прийоми – алегорії, метафори, гіперболи тощо, які забезпечують необхідну єдність художньої вірогідності художніх образів та їх естетичної привабливості. Хоча в "Естетиці" Гегеля ми не знаходимо особливої уваги до проблеми потворного – адже вся увага славетного філософа віддана прекрасному, а потворне тлумачиться лише як різновид характерного, – однак його послідовники зробили спробу за-

повнити цю прогалину. У 1853 р. вийшла праця К. Розенкранца "Естетика потворного", де потворне уявляється органічним елементом прекрасного. Визнаючи власну духовну неспроможність, потворне переходить у комічне, у подальшому досягаючи згоди із красою. Важливим стимулом до звернення філософської уваги на проблему потворного у XIX ст. стала художня практика романтичної доби, яка, спостерігаючи загострення соціальної конфліктності сучасного їй європейського життя, проголосила необхідність художнього освоєння усієї повноти реального життя, в якому потворне виявилось важливим компонентом. Так, діячі німецького романтизму брати Август та Фрідріх Шлегелі стверджували важливість для мистецтва ексцентричного та бридкого як різновидів потворного; у французькій романтичній літературі Віктор Гюго акцентує значення гротеску як специфічного синтезу прекрасного та потворного.

Активно розроблялася проблема потворного в інших мистецьких течіях XIX ст., нерідко під різними смисловими кутами та з дещо різними смисловими акцентами: так, реалізм (Ф. Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, В. Скотт) досліджував потворне, виносячи йому духовний осуд; натуралізм (Е. Золя, брати Гонкури) обмежувався скрупульозно-детальним описом огидного й потворного, нерідко балансуючи на межі естетичного, що, власне, і стало причиною гострої критики натуралізму в мистецтві – від класичних його зразків у романах Е. Золя до численних модифікацій натуралізму XX ст., відомих під назвами фото-, гіпер-, сюрреалізму тощо.

XX століття завершило формування тенденції на естетизацію потворного, послідовно реалізуючи її в сучасному мистецтві. Вульгарне, огидне, непристойне, жахливе стають легальними і досить поширеними складниками художньої практики постклясичної доби, образно представляючи дисгармонійність, невпевненість, розгубленість та духовну деградацію сучасної людини. Австрійський мистецтвознавець і філософ культури Г. Зедльмайр у творі "Втрата середини. Образотворче мистецтво XIX і XX століть як символ доби" писав у 1948 р.: "Нічне, тривожне, хворобливе, неповноцінне, гниюче, огидне, спотворене, брутальне, непристойне, перекручене, механічне і машинне – усі ці регістри, атрибути й аспекти нелюдського оволодівають людиною та її найближчим світом, її природою й усіма її уявленнями. Вони ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, химеру, голу маску, труп, примару, на блощицеподібну комаху, виставляють її напоказ брутальною, жорсткою, вульгарною, непристойною, монстром, машиноподібною істотою". Саме ідеалізація потворності, властива не лише сучасному мистецтву, але й загальній естетичній свідомості, стає серйозним і загрозливим свідченням духовного нездоров'я сучасної культури. Однак, незважаючи на намагання апологетів подібної "естетики vulgar" проголосити відзначену культурно-мистецьку легалізацію потворного свідченням

здійсненої необхідної свободи особистісного буття і творчої самореалізації, в соціумі безумовно переважає реакція духовного неприйняття мистецьких і побутово-естетичних форм, що ґрунтуються на подібних анти-цінностях. Важливим же завданням сучасної естетичної науки є віднаходження на новому рівні необхідного адекватного балансу прекрасного і потворного у культуротворчій діяльності людини XXI ст., оскільки лише визнання безумовної пріоритетності духовної тріади істина-добро-краса здатне гармонізувати людське життя, зробити його творчим та позитивно-результативним.

КАТЕГОРІЇ «ТРАГІЧНЕ» І «КОМІЧНЕ»

Якщо категорії "прекрасне" і "потворне" однаково активно використовуються в естетичному оцінюванні будь-яких явищ як природного, так і людського буття, то наступна пара важливих естетичних категорій – "трагічне" і "комічне" – функціонують, насамперед, у сфері соціальній, характеризуючи стосунки людей, їхні життєві позиції та конфлікти.

Трагічне. Трагічне – категорія естетики, що відображає найгостріші життєві протиріччя (колізії), ситуації та обставини, які розгортаються у процесі взаємодії особистісної свободи й буттєвої необхідності та супроводжуються вищою мірою людських страждань, смертю, невідворотною втратою важливих життєвих цінностей. Історично першою, ранньою формою буденного усвідомленого трагічного став виявлений конфлікт між життям і смертю, який неминуче спостерігався давньою людиною – у звичному житті, на полюванні, у військовій сутичці з ворогом, – та завжди сприймався як непримиренно-ворожий, незрозумілий для неї, викликаючи тим самим сильні негативні переживання та формуючи особливе, загострено-емоційне до нього ставлення.

Історія ж філософського осмислення трагічного в людському бутті тісно пов'язана з історією художнього втілення суті трагічної колізії у трагедії як одному з найважливіших та найдавніших театральних жанрів.

Трагедія як завершений жанр мистецтва відкристалізувалася в античній Греції, художньо представивши образи потужних соціальних стихій, ворожих до індивідуальної долі людини, в зіткненні з якими людська воля неминуче зазнає жорстокої поразки, ціною якої стає саме людське життя. Театральна трагедія античної доби постала з давніх грецьких містерій, присвячених помираючому і воскресаючому богу Діонісу – покровителю виноградарства й виноробства. Смерть Діоніса, скорбота з цього приводу лягли в основу жанру трагедії, наступна ж радість з приводу його воскресіння творить основу ще одного важливого театрального жанру – комедії.

Основу трагічного становить вільна дія героя, особистості, яка вступає у неминучий конфлікт з обставинами і, переслідуючи певну важливу для

неї мету, обов'язково досягає завершення. Саме вільна дія людини викликає неминучість конфлікту та призводить до невідворотної її загибелі. Суть трагічного у різні культурні періоди людської історії асоціювалася з різними конфліктними моделями. Так, антична доба, позначена ще недостатнім рівнем розвитку особистісного начала, усвідомлює трагічне як конфлікт між людиною та долею, фатумом, роком – потужною надприродною силою, якій підпорядковане усе суще у світі і здолати яку не під силу жодній істоті. Трагічна колізія подібного типу зафіксована у численних класичних грецьких трагедіях Есхіла ("Прикутий Прометей", "Перси", трилогія "Орестея"), Софокла ("Цар Едіп", "Антігона") та Еврипіда ("Медея", "Електра", "Іфігенія в Тавриді"). Важливим чинником настання трагічної колізії тут є незнання героєм фатальної напередзаданості як мимовільна причина і неодмінного негативного вчинку, і, відповідно, неминучої трагічної його провини, за яку невідворотно наступає розплата. Зусилля героя спрямовані проти нього самого, він виявляється, по суті, безневинною жертвою обставин, у які потрапляє за власною волею. Розуміючи, що на нього чекає загибель, він продовжує йти до трагічного кінця й добровільно обирає покарання за неминучий злочин – саме тому антична трагедія є героїчною.

Середньовічна трагедія, заснована на християнському світогляді, зосереджена на конфлікті між двома началами – природно-земним, гріховним за своєю суттю, та ідеально-божественним, абсолютно досконалим у всіх його проявах. Людина, обираючи чуттєво-матеріально обумовлену ціннісну модель свого життя, стає ядром трагічної ситуації, яка завершується втратою вічного життя душі у райському блаженстві існування з Богом і надбанням, відповідно, вічних мук пекельного страждання.

Культура Нового часу, позначена ствердженням антропоцентризму, пов'язує осмислення трагічного з необмеженою свободою морального вибору, що здійснює сама людина як вільна особистість. У зв'язку з цим Г. В. Ф. Гегель наголошував на відмінності між нещастям та трагедією: прикрий збіг обставин, зовнішніх випадковостей без сприяння самої людини може призвести до нещастя, ряду життєвих неприємностей (хвороба, фінансова втрата, природна смерть у старості тощо). Дійсна ж трагедія стається лише як наслідок особистого вольового вибору з метою обстоювання – навіть ціною власного життя – дечого абсолютно духовно цінного для життя цієї людини. Якість морального вибору залежить від особистої шкали духовних цінностей, якими керується у своєму житті людина, і відчуття неможливості їх зречення за жодних обставин. Подібний тип осмислення та художнього представлення трагічного демонструють ренесансні трагедії В. Шекспіра ("Гамлет", "Ромео і Джульєтта", "Отелло", "Антоній і Клеопатра", "Король Лір").

Трагедія доби класицизму втілює зумовлений культурно-історичним

розвитком європейської спільноти конфлікт між особистим (індивідуальне кохання, батьківський та синівський обов'язок, дружба) та громадським (обов'язок перед монархом як уособленням державницької ідеї, соціальним статусом тощо), прикладом чого є трагедії П. Корнеля та Ж. Расіна.

Романтична трагедія фіксує розуміння трагічного як нерозв'язуваного конфлікту між омріяним романтиками образом ідеальної гармонії – в самій людині, у взаємодії людини з навколишнім світом – та реальними обставинами бездуховності та бездушності, жорстокосердя та ненависті, що пронизують світ нових буржуазних відносин, у конфлікті з якими романтичний герой неминуче гине – чи то в активно-героїчному протистоянні (Ф. Шіллер "Розбійники"), чи внаслідок вражаюче глибокого особистісного переживання жорстокості й дисгармонійності світу, неможливості його позитивної зміни, цілковитої духовної несумісності тонкої, ідеально налаштованої романтичної особистості з брутальними реаліями нового, жорстко прагматичного світу (Ф. Шіллер "Підступність і кохання", музика Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берліоза тощо). Романтичний герой не здатний знищити вічне зло, однак своєю загибеллю він перешкоджає здійсненню абсолютної перемоги злого начала в існуванні світу.

Новітня естетика та мистецтво розширюють сферу пошуку ядра трагічної колізії. Світ починає сприйматись як сфера виключного панування почуттів, а не раціональних розмірковувань; інтуїції, а не інтелекту; підсвідомості, а не свідомого начала. Акцентується увага на ідеї трагічної залежності, цілковитої детермінованості та абсурдності людського існування (А. Камю "Міф про Сізіфа або Ессе про абсурд", М. де Унамуно "Трагічне відчуття у людей і народів", Ж.-П. Сартр "Нудота"). Відчуття трагічності людського існування на тривалий час стає домінуючим в естетиці та мистецтві (експресіонізм, сюрреалізм) XX ст.

Зустріч із трагічним у реальному житті завжди пов'язана для людини з безумовним негативом його переживання. Однак, будучи втіленим у мистецтві, трагічне здатне викликати глибоку емоційну реакцію з безумовним позитивним для людини духовним компонентом. Особливий вплив трагічного, виявленого в художній формі, відзначали ще античні філософи – це стало причиною особливої популярності жанру трагедії, забезпечивши саме їй статус провідного жанру давньогрецького театру. Давньогрецькі мислителі віддавна визнавали за мистецтвом можливість особливого катартичного (від грец. katharsis – очищення) впливу на людську душу. Якщо піфагорійці пов'язували особливі катартичні можливості мистецтва з музикою, то Арістотель, визнаючи правомірність піфагорійського погляду, все ж надав у цьому сенсі перевагу трагедійному жанру. У своїй праці "Поетика" філософ дав власне естетичне осмислення катарсису, здійсненого через трагедійне дійство, визначаючи його як "наслідування… з допомо-

гою дії, а не розповіді, яке здійснює шляхом співчуття і страху очищення подібних афектів", тим самим обґрунтовуючи морально-етичну необхідність існування цього жанру. Наступний розвиток мистецтва стверджує правомірність висновків грецької естетики щодо катартичного впливу трагедії на людей, що її споглядають і переживають, одночасно розширюючи сферу позитивної моральної її дії та розглядаючи її як опосередкований заклик на боротьбу з негативними проявами буття. Смерть трагічного героя викликає душевний біль і скорботу глядачів, читачів, але, одночасно, вражає й захоплює самовідданою жертовністю. Звідси виростає і головне призначення трагедійного твору – утвердження людської гідності, показ істинних духовних можливостей людини, розрив меж, що склались історично, але виявились надто тісними для найбільш сильних та активних, одухотворених високими моральними ідеалами.

Комічне. Противагою трагічному в житті та мистецтві виступає комічне. Комічне – категорія естетики, яка відображає соціально та особистісно важливі протиріччя дійсності, що емоційно переживаються з позицій естетичного ідеалу. На думку більшості дослідників цієї категорії, суть комічного полягає в усвідомленні протиріччя – між прекрасним і потворним (Арістотель), піднесеним і нікчемним (І. Кант), недоречним і розсудливим (А. Шопенгауер), ґрунтовно-значущим, істинним і несправжнім, удаваним, незначним (Г. В. Ф. Гегель), недоладним і розсудливим (Жан Поль), образом та ідеєю (Ф. Т. Фішер), механістичним та живим (А. Бергсон), дійсно цінним та претензією на нього (Й. Е. Фолькельт), внутрішньо нікчемним та зовнішнім, що необґрунтовано претендує на уявну змістовність та значущість (М. Чернишевський) тощо.

Переживання комічного має для людей абсолютно позитивне емоційне забарвлення, що перетворює його на безумовно бажаний предмет нашого зацікавлення. Комічне у переважній більшості випадів його присутності супроводжується специфічною фізіологічною реакцією – сміхом у різних формах його прояву – від легкої усмішки до гомеричного реготу. У сміху з приводу переживання комічного закладене глибоке критичне начало, однак воно не є тотожним виключно жорсткому запереченню з нещадно-руйнівним спрямуванням. У ньому закладений глибоко позитивний, життєствердуючий потенціал – адже переживання комічного неодмінно пов'язане з актуалізацією та визнанням естетичного ідеалу. З огляду на це сміх з приводу комічного переважно спрямований на викорінення недоліків, на виявлення існуючої дисгармонії, на нейтралізацію непотрібної недоречності, на стимулювання творення нової, позитивно орієнтованої якості явища. Сміх виступає видимим компонентом особливої катартичної дії, властивої комічному, яка звільняє душу від надмірного напруження, гармонізує її та сприяє психічно-моральному та тілесно-фізичному оздоровленню.

Здатність людини сприймати та переживати комічне фіксує почуття гумору; у здатності ще й свідомо творити нові форми комічного полягає феномен дотепності. Безумовно, смішне є неодмінною характеристикою комічного, однак не є цілковитою до нього тотожністю (так, сміх може супроводжувати ряд психічних патологій, буває сміх знущальний, дошкульний, сміх від відчаю тощо). Комічне у більшій, ніж інші естетичні категорії, мірі пов'язане з рівнем розвитку людського інтелекту – саме цим пояснюються випадки неможливості або відтермінованості осягнення певних проявів комічного окремими людьми, адже сприймання комічного пов'язане із здатністю нашого інтелекту усвідомити парадоксальність і суперечливість прояву явища, порушення звичної логіки його розгортання. Комічне найчастіше пов'язується з ситуацією, в якій спостерігається: а) нешкідливе для людини порушення деякої середньої норми матеріальної форми чи способу дії; б) невідповідність між формою та змістом; в) присутність в явищах одного виду невластивих ознак, специфічно характерних для явищ іншого виду; г) порушення звичної логіки розгортання явищ подібного роду, парадоксальність їх прояву тощо.

Комічне виявляється у різних формах – таких, зокрема, як гумор, сатира, іронія.

Гумор (від англ. humour – примха, норов, настрій) є особливим видом комічного, який у представленні протиріч явищ світу поєднує серйозне та смішне у його позитивній якості. Гумор відзначається загальним доброзичливим характером презентації свого об'єкта, він не висміює дошкульно, а лише м'яко вказує на окремі недоладності, протиріччя та парадокси явища – а тому й емоційне переживання його є безумовно позитивним і гармонізуючим. Гумор передбачає опосередковане співставлення образу з відповідним естетичним та гуманістичним ідеалом; виявлене ж відхилення від цього ідеалу не несе особливої загрози для фізичного чи морального здоров'я людини чи соціуму. При відсутності співставлення з ідеалом існує реальна загроза трансформації гумору у вульгарність, цинізм чи скабрезність, несумісними з духовними вимірами естетичного явища як такого.

Сатира (від лат. satura – мішанина) є особливо гострою формою емоційно-естетичної критики, що заперечує саму сутність висміюваного явища. Ця популярна форма комічного також передбачає обов'язкове співвіднесення її з естетичним ідеалом, наголошуючи на неприпустимості існування ознак, що віддаляють сатиричне явище – "антиідеал" – від ідеалу. Духовна патологічність сатиричного образу акцентується з допомогою прийомів гіперболізації (перебільшення) та гротеску (деформації-загострення) – прикладом можуть слугувати образи літературних шедеврів різних періодів – "Мертвих душ" та "Ревізора" М. Гоголя, "Дванадцяти стільців" та "Золотого теляти" І. Ільфа та Є. Петрова, "Похвали глупоті" Е. Роттердамського,

“Гаргантюа і Пантагрюеля” Ф. Рабле, “Крихітки Цахес” та “Життєвої філософії кота Мура” Е. Т. Гофмана, “Мандрів Гулівера” Дж. Свіфта тощо. За образним висловом російського письменника І. Гончарова: “Сатира – нагайка, ударом обпалить”. Тому цілком можлива сатира без сміху, але неможлива без дотепності, без художнього, максимально влучного і впізнаваного представлення та, одночасно, морального заперечення загрозливої недоречності критикованого явища.

Іронія (від грец. eironeia – удаваність) – форма комічного, що розкриває ціннісний смисл предметів та явищ дійсності чи мистецтва шляхом гостроемоційної критики-висміювання, побудованої на контрасті видимого та прихованого, коли за зовнішньою позитивною оцінкою-схваленням знаходяться доступні для розуміння заперечення та висміювання. Іронія завжди несе у собі подвійний сенс: прямий, буквальний, несправжній і прихований, зворотний, справжній. Зовнішня форма іронічного образу обов’язково доповнюється формою допоміжною, супутною, виявленою за допомогою інтонацій, міміки, жесту, атрибутів, що допомагають розшифрувати та зчитати розташований у прихованому підтексті істинний негативний сенс явища. Естетико-історичне осмислення іронії зазнало сутнісної трансформації. Як риторичний прийом, що полягав у “називанні речей протилежними іменами”, іронія відома ще з часів Античності. У цьому сенсі іронія використовувалась і в наступному часі – прикладами є “Похвала глупоті” Е. Роттердамського, “Мандри Гулівера” Дж.Свіфта, “Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле. В історії філософської думки іронія виступає і як спосіб аналітичної критики вад і помилок логічного мислення та реалій світу; подібна традиція започаткована Сократом (сократівська іронія). Особлива увага до іронії виявлена в європейському романтизмі (Л. Тік, Е. Т. Гофман, Ф. Зольгер). У мистецтві романтизму іронія стала важливим методом творення художніх образів, позначаючи повне взаємопроникнення і рівновагу протилежних начал людського існування, символічно представляючи властивість самого буття, в якому старе й віджиле нерідко прикидається новим та прогресивним і де зусилля людей часто призводять до цілком протилежних щодо початкових їх намірів результатам.

Крайнім випадком їдкої, підкреслено ущипливої, знущальної іронії є сарказм (від грец. sarkaso – буквально: рву м’ясо), який спрямовується на особливо небезпечні за своїми моральними наслідками явища і полягає у максимально посиленому контрасті між прямолінійно вираженим та удавано прихованим, істинним сенсом.

У своєму художньо-образному творенні мистецтво завжди активно зверталося до комічного як до важливого засобу виявлення протиріч індивідуального та соціального життя людини, підвищення позитивного потенціалу емоційного впливу втілених у художньому творі образів. Різні

види мистецтва з огляду на специфіку власних систем художньо-виразових засобів виявляють неоднакову здатність представлення різних форм комічного. Так, найбільшими можливостями в цьому сенсі володіє театр, кіно та література – саме за допомогою художнього слова та акторської гри можна передати найтонші нюанси комічного; образотворче мистецтво також досить охоче використовує ознаки комічного у візуально-образному представленні. Натомість музика, зважаючи на відому абстрактність художніх образів, поступається у своїх можливостях образної інтерпретації комічного перед відзначеними видами; архітектура ж виявляється ще меншою мірою схильною до творення комічних образів. Разом з тим, історія мистецтва знає немало винятків із подібних загальних правил – так, цілий ряд загальновизнаних комічних образів трапляється у творчості композиторів різних стилів: Л. Бетховена (“Рондо з приводу загубленого гроша”), В. А. Моцарта (опери “Весілля Фігаро”, “Чарівна флейта”), Дж. Россіні (опера “Севільський цирюльник”), М. Глінки (опера “Руслан і Людмила”), С.Прокофьєва (опера “Любов до трьох помаранчів”), М. Мусоргського (ряд п’єс з фортепіанного циклу “Картинки з виставки”) тощо. Цікаві винятки з відзначеної закономірності демонструє архітектура – сучасна архітектурна думка, використовуючи метод художнього наслідування-мімезису, творить безумовно комічні образи-будівлі – будинок у вигляді старого черевика під Мадридом, хвилястий будинок у Парижі, будинок-свердло у Чикаго тощо.

Володіючи неоднаковими у відзначеному плані художніми можливостями, різні види мистецтва відкристалізували і власні, специфічні жанри образного втілення комічного. Так, театральне мистецтво прославили комедії Арістофана (“Птахи”, “Жаби”), В. Шекспіра (“Сон у літню ніч”, “Дванадцята ніч”, “Віндзорські кумушки”), Лопе де Вега (“Собака на сіні”), Ж. Б. Мольєра (“Тартюф”, “Міщанин у дворянстві”), Ф. Бомарше (“Весілля Фігаро”), Б. Шоу (“Пігмаліон”) тощо. Комічні жанри широко представлені у музично-драматичному театрі – оперета (Й. Штраус, Ж. Оффенбах, І. Кальман, Ф. Легар), зінгшпіль (В. А. Моцарт), водевіль, мюзикл. Гумористичні та гротесково-сатиричні персонажі переважають у комедіях лялькового театру – Петрушка в російському; Ганс Вурст в німецькому; Пітер Панч в англійському; П’єро, Арлекін, Коломбіна в італійській Комедіа дель Арте тощо. Кінокомедія широко представлена творами Ч. Чапліна, Г. Александрова, І. Пир’єва, Е. Рязанова, Г. Данелія, Л. Гайдая, Л. Бикова тощо. Література активно використовує жанри гуморески (О. Вишня, П. Глазовий), байки (Езоп, Л. Глібов, І. Крилов, Ж. Лафонтен), анекдоту, фейлетону, іронічної новели (О’Генрі), іронічного роману (С. Моем, Д. К. Джером), іронічного детективу (І. Хмелевська, Д. Донцова), сатиричного роману (І. Ільф, Є. Петров, М. Гоголь, Дж. Свіфт), сатиричного вірша (П. Ж. Беранже), епіграми (О. Пушкін, В. Гафт) тощо. В образотворчому мистецтві представлені жанри шаржу, карикатури (Х. Бідструп),

сатиричної картини (І. Босх, О. Фрагонар, В. Ватто), алегоричного гумористичного портрета (Д. Арчімбольдо), гротескової картини (Ф. Гойя, М. Ернст) тощо.

Таким чином, комічне як важлива естетична категорія узагальнює духовний досвід людства, спрямований на нівелювання і знищення життєвого негативу, присутнього в людині й соціумі, на вдосконалення і примноження морального позитиву, необхідного для їх культурного прогресу, на ствердження ідеалу, необхідного для формування та реалізації істинної мети людського буття.

КАТЕГОРІЇ «ПІДНЕСЕНЕ» І «НИЦЕ»

Піднесене. Піднесене – естетична категорія, що характеризує естетичну цінність предметів та явищ, які мають велику позитивну суспільну значущість, але внаслідок своєї надмірної могутності не можуть бути позитивно освоєні суспільством та особистістю. До сфери дії категорії піднесене естетика залучає об'єкти і явища, що значно переважають звичні людські можливості – фізично-тілесні, інтелектуальні, морально-духовні. Нерідко піднесене порівнюють з прекрасним, визнаючи за ним лише вищий щабель прояву краси й досконалості. Однак у дійсності піднесене виявляє порівняно з прекрасним суттєві риси відмінності: по-перше, якщо прекрасне завжди і насамперед позначає досконалість зовнішньої форми прояву, то у випадку з піднесеним досконалість формальна не є необхідною умовою; по-друге, якщо прекрасне супроводжується абсолютним позитивом гармонізуючого емоційного переживання, то переживання піднесеного виявляється у вигляді захвату – складного почуття, неодмінним складником якого є елемент прихованого страху від відчуття потенційної небезпеки, пов'язаної з усвідомленням суттєвого переважання кількісних та якісних характеристик об'єкта піднесеного над фізичними та ідеальними можливостями сприймаючої людини. Переживання піднесеного можливе стосовно об'єктів природи та стихійних явищ – таких, приміром, як гроза, шторм, північне сяйво, лісова пожежа, потужний водоспад, виверження вулкана, високі стрімкі гори, глибокі провалля тощо, а також стосовно соціальних явищ – виявів небуденної сили людського духу, вражаючої жертовності, надзвичайної самовідданості, нехтування смертельною небезпекою заради захисту важливої життєвої цінності тощо. Кожен приклад з наведеного ряду позначає явище небуденне, здійснення якого – у природі чи у соціумі – стає наслідком прояву надзвичайної концентрації сил – природно-фізичних чи духовно-особистісних. Людина, стаючи свідком подібного, за межами звичної буденності, напруження й вияву сили природи чи людського духу, мимовільно порівнює масштаби явища з власними людськими можливостями і, визнаючи безумовне і вражаюче переважання перших, неминуче переживає захват, який виявляється результатом одночасної взаємодії

почуттів подиву від осягнутого масштабу явища, остраху перед його дивовижною потужністю й непідконтрольністю людській волі, тривоги від усвідомлення прихованої за нею потенційної небезпеки.

Одночасно піднесене передбачає психологічне подолання компонентів, пов'язаних з емоційним негативом, через осягнення позитивних аспектів явища, які утверджують силу й велич природного життя та людського вияву. У цьому випадку маємо справу з піднесено-величним, яке дає людині новий кут зору на світ і на себе саму, відкриваючи нові перспективи самовдосконалення. Коли ж негативний спектр переживання піднесеного залишається домінуючим, виникає піднесено-лякаюче – жахливе, – яке нерідко діє деструктивно, пригнічуючи людину та вселяючи зневіру, жах, відчай. Однак подібна ситуація є скоріше свідченням недостатньої інтелектуально-духовної освоєності явища людською свідомістю, аніж дійсної слабкості та незначущості людських можливостей. Максимальне освоєння явища, духовно-інтелектуальне оволодіння ним одночасно призводить і до трансформації його естетичних характеристик: з піднесено-лякаючого воно здатне перетворитись на піднесено-величне або ж – за наявності досконалої форми – навіть на прекрасне. Піднесене завжди виходить за межі звичного плину життя, руйнує усталено-традиційні уявлення про людину та навколишній світ, стимулюючи наступне їх дослідження й належне освоєння.

Першу спробу теоретичного осмислення піднесеного як деякої стилістичної фігури пафосного ораторського мистецтва здійснив у I ст. до н. е. Цецилій. Псевдо-Лонгін, полемізуючи з Цецилієм у трактаті "Про піднесене", зробив перший крок до осмислення піднесеного як естетичної категорії. Цей естетичний категоріальний статус остаточно закріпився за піднесеним у добу Просвітництва. Англійський філософ-просвітник Е. Бьорк започаткував традицію протиставлення піднесеного прекрасному та одночасного смислового розмежування цих двох категорій, підхоплену у подальшому І. Кантом. Саме І. Кант у "Критиці здатності судження" (1790) дав найбільш цілісну характеристику піднесеного. Розглядаючи співвідношення піднесеного та прекрасного, німецький філософ відмітив: якщо прекрасне характеризується певною формою, а, отже, й неминучою кількісно-якісною визначеністю явища, то суть піднесеного полягає в його безмежності, безкінечній величі й неспіврозмірності з людською здатністю споглядання та уявлення. І. Кант поділяв піднесене на два види: математично піднесене (масштабне, значне за фізичною величиною та кількістю), пов'язане з природними явищами, та динамічно піднесене (значне за якісним виявом та силою), пов'язане з людським ставленням. Подібний погляд на піднесене відстоював у подальшому Ф. Шіллер, популяризуючи його як важливе положення романтичної естетики та мистецтва.

Інший кут зору на піднесене як на певний ступінь розвитку прекрасного представлений у працях естетика класицизму Й. Вінкельмана (піднесене як передумова виникнення прекрасного та досконалого у мистецтві), К. Зольгера (піднесене як прагнення до краси), французьких естетиків XIX століття Е. Сурьо та Н. Жоффруа (піднесене як вища форма прекрасного). Для Гегеля піднесене є естетичною характеристикою вищої – романтичної – стадії розвитку мистецтва, в якій домінують поезія та музика. Естетика XX ст. виявляє різні підходи до тлумачення піднесеного: цілковите заперечення самостійного його значення (Б. Кроче), визнання за ним статусу лише однієї з характеристик естетичної цінності, як деякий рід прекрасного, розглядаючи його лише в площині музики та архітектури (М. Гартман) тощо.

У мистецтві піднесене виражається переважно через грандіозні, масштабні, монументальні, епічні форми – такими є, приміром, єгипетські піраміди, середньовічні готичні собори, "Іліада" та "Одісея" Гомера, "Фауст" Й. В. Гете, "Втрачений рай" Д. Мільтона, симфонії Л. Бетховена та Д. Шостаковича, фрески Д. Сікейроса, "Герніка" П. Пікассо тощо. Важливою характеристикою художніх творів, що втілюють піднесене, є пафосність (від грец. "Pathos" – глибоке почуття, пристрасть). Пафос подолання, пафос страждання, пафос перемоги тощо неодмінно характеризують твори мистецтва, в яких домінує саме тема піднесеного.

Естетичною модифікацією категорії "піднесене", що функціонує як у природному, так і в соціальному контексті, є категорія "героїчне" (від грец. "heros" – герой), яка може бути виявленою виключно в соціальному контексті. Героїчне розкриває ціннісний зміст видатного за своїм морально-суспільним значенням діяння, що вимагає від людини чи деякої соціальної групи максимального напруження духовних та фізичних сил, мужності, відваги, самовідданості тощо. Героїчне тісно пов'язане з трагічним, оскільки подолання значних перешкод шляхом надлюдської концентрації сутнісних сил людини нерідко звершується ціною самого життя. В мистецтві героїчне розкривається через образ героя – носія ідеї величі духу, моральної непохитності та духовної нездоланності (Прометей, Муцій Сцевола, Спартак).

Нице. Категорія "нице" духовно протистоїть категорії "піднесене". Нице – естетична категорія, що характеризує естетичне значення для людини предметів і явищ, які містять потужний внутрішній морально-духовний негатив та очевидну духовну загрозу для суспільства в цілому й для особистості зокрема. Категорії "нице" більшою ніж іншим естетичним категоріям мірою притаманна етична оцінка, оскільки саме ця категорія представляє форму втілення сил відвертого морально-духовного негативу, зла. Нице не використовується як характеристика природних об'єктів та процесів; ця категорія позначає явища соціальної дійсності, що містять грізну небезпе-

ку для окремих людей, соціальних груп, народів, людства в цілому, якість безпринципних людських характерів та антигуманних вчинків – таких, приміром, як підлість, підступність, зрадливість, жорстокість, невдячність тощо. Категорія "нице" виявляє несвободу людини чи соціуму, їх залежність від стихійних суспільних сил (війна, рабство, тиранія, фашизм, тоталітаризм, експлуатація), залежність соціальну, психологічну, психофізіологічну (алкоголізм, наркоманія, розпуста). Подібна залежність деструктивно діє на людську особистість, руйнуючи її цілісність, провокуючи її розпад, нерідко перетворюючи її на тваринoподібну істоту. Нице тісно пов'язане з потворним та жахливим.

Втілення ницого в мистецтві відбувається шляхом представлення образів зла. Вперше в історії естетики поняття "нице" було вжите Арістотелем щодо характеристики царя Менелая – персонажа трагедії Евріпіда "Орест", ницість якого не була пов'язана і не могла бути виправданою жодною життєвою необхідністю. В літературі, театрі, кіно нице втілюється через казкові, міфологічні та реальні образи, що представляють негативні природні та суспільні сили (баба Яга, Кощій Безсмертний, Плюшкін, Скупий Лицар, Гобсек, Іудушка Головльов, Нерон, Сальєрі). Мінімальними можливостями художньої презентації ницого володіє архітектура, хоча відомі приклади передачі суті цієї категорії через історично-асоціативний контекст будівель – наприклад, споруди фашистських таборів смерті Бухенвальд й Освєнцім – та додаткове залучення в архітектурний контекст відповідних скульптурних творів.

Категорії естетики виявляють тенденцію до взаємодії, взаємодоповнення, взаємопроникнення. Так, вище були відзначені взаємодії між піднесеним і прекрасним, трагічним, потворним і ницим тощо. Відомі випадки утворення синтетичних проміжних категоріальних утворень – прикладом може слугувати трагікомічне. Оскільки естетичні категорії узагальнюють практику розгалуженої естетичної діяльності людини в її історичній динаміці, то й система їх є рухливою, історично видозмінюваною. Водночас важливою проблемою естетики як галузі філософського знання залишається уточнення понятійно-категоріального апарату та поглиблення тлумачення усталених категорій та понять. Загалом же понятійно-категоріальний апарат естетики відкритий для введення нових елементів, поглиблення розуміння традиційних, дослідження нових їх трансформацій, дає змогу глибоко й фахово осягнути естетичне ставлення людини до світу, специфіку і важливість різних видів естетичної діяльності, зокрема, мистецтва як ядра естетичної культури у всій їх складності та багатоманітності.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. *Які основні естетичні категорії вам відомі? Що вони позначають?*
2. *Як ви розумієте суб'єкт-об'єктний характер основних естетичних категорій?*
3. *Яким чином змінюється тлумачення суті основних естетичних категорій у процесі культурної динаміки людства?*
4. *Чому основні естетичні категорії представлені у смисловій полюсній парності: прекрасне – потворне, комічне – трагічне, піднесене – нице?*
5. *У чому полягає специфіка вияву та переживання естетичних категорій "потворне", "трагічне", "нице" в мистецтві?*
6. *Визначте об'єктивні основи прекрасного; комічного; піднесеного.*
7. *Наведіть приклади художніх жанрів та конкретних художніх творів різної видової специфіки, що втілюють риси: комічного; трагічного; піднесеного; ницого; героїчного; прекрасного; потворного.*
8. *Що таке "почуття гумору" та "дотепність"? Яку роль ці особистісні характеристики відіграють у житті людини?*
9. *Назвіть форми комічного та відповідні до них жанри різних видів мистецтва.*
10. *Як ви розумієте твердження "Естетичне – метакатегорія естетики" ?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Аристотель. Политика. Поэтика / Аристотель. – М. : АСТ, 2002.*
2. *Арістотель. Поетика / Арістотель. – К., 1967.*
3. *Бергсон А. Смех в жизни и на сцене / А. Бергсон. – СПб., 1900.*
4. *Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк. – М., 1979.*
5. *Вінкельман Й. Й. Про художній ідеал прекрасного. – К., 1991.*
6. *Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М., 1991.*
7. *Гадамер Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер. – М., 1988.*
8. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М. : Искусство, 1968-1973. – Т. 1.*
9. *Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – М., 1974.*
10. *Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. – К., 2008.*
11. *Кант И. Критика способности суждения / И. Кант : соч. : в 6 т. – М.,*

1964. – Т. 5.
12. *Кант И. Критика эстетической способности суждения / И. Кант. Критика способности суждения. – М., 1994. – Ч. 1.*
13. *Левчук Л. Т. Естетика / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. – К. : Вища школа, 2005.*
14. *Леонардо да Винчи. Избр. произв. : в 2 т. – М.-Л., 1938. – Т. 2.*
15. *Лессінг Г. Е. Лаокоон або Про межі живопису і поезії. – К., 1981.*
16. *Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины / А. Ф. Лосев // Эстетика и жизнь. – М., 1979. – Вып. 6.*
17. *Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество / А. Н. Лук. – М., 1977.*
18. *Лукач Д. Своеобразие эстетического / Д. Лукач. – М., 1985-1987. – Т. 1-4.*
19. *Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категорія. – М., 1985.*
20. *Мовчан В. С. Героическое в системе эстетических категорий / В. С. Мовчан. – Л., 1986.*
21. *Черкашин В. Б. Трагикомическое // Наука о театре. – Л., 1975.*
22. *Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973.*
23. *Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования / В. П. Шестаков. – М., 1983.*
24. *Эстетика : словарь / [Абрамов А. И. и др. ; под общ. ред. А. А. Беляева]. – М. : Политиздат, 1989.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Які з основних естетичних категорій базуються на позитивному естетичному переживанні?
   а) прекрасне, комічне, добре;
   б) прекрасне, піднесене, комічне;
   в) піднесене, добре, улюблене.

2. Які з основних естетичних категорій виявляють позитивний ціннісний вимір лише в мистецтві?
   а) прекрасне, комічне, піднесене;
   б) потворне, трагічне, нице;
   в) добре, героїчне, прекрасне.

3. Гармонійність, пропорційність, симетричність, ритмічність, співмірність – це:
   а) об'єктивні характеристики краси;
   б) суб'єктивні характеристики комічного;
   в) обов'язкові характеристики піднесеного.

4. Формами комічного є:
а) гумор, сміх, анекдот;
б) комедія, дотеп, сатира;
в) гумор, сатира, іронія.

5. Естетична категорія "героїчне" є модифікацією основної естетичної категорії:
а) піднесене;
б) трагічне;
в) прекрасне.

6. Роль метакатегорії естетики виконує категорія:
а) краса;
б) естетичне;
в) прекрасне.

7. До основних естетичних категорій належать:
а) добро, зло, прекрасне, потворне;
б) комічне, трагічне, любов, ненависть;
в) прекрасне, потворне, піднесене, нице.

8. З розвитком античного театру пов'язане становлення категорій:
а) величне, жахливе;
б) трагічне, акторське;
в) трагічне, комічне.

9. З розвитком римського ораторського мистецтва пов'язане становлення категорії:
а) прекрасне;
б) комічне;
в) піднесене.

10. Виключно в соціальному контексті виявляють свою естетичну сутність категорії:
а) комічне, прекрасне;
б) трагічне, величне;
в) героїчне, нице.

СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

ЕСТЕТИКА АНТИЧНОСТІ

Неможливо переоцінити значення надбань античності як для світової культури, так і для окремої людини сучасності. По-перше, та "картина світу", згідно з якою ми сьогодні живемо, логіка нашого мислення, хід думок, основні принципи життєдіяльності і життєві настрої багато в чому сформувалися на ґрунті античного світобачення. І звернення до осмислення надбань античності є зверненням до осмислення своїх світоглядних коренів.

По-друге, антична культура несе в собі невичерпаний потенціал для нашого розвитку як особистісного, так і соціального, адже містить у собі безліч перлин культури, які мають характер вічних цінностей, а отже, здатні знов пробуджувати думку і почуття вже людини сьогодення. Так, антична культура продовжує своє життя, продовжує сприяти розвитку людини і робить це передусім через мистецтво та філософію.

Ціннісними та актуальними є роздуми філософів та поетів античної культури про роль мистецтва у процесі вдосконалення людини та про формування естетичної культури як поліса, так і індивіда, їх естетичних смаків, почуттів, поглядів та уявлень. Так, в естетиці античності було зроблено багато спостережень та припущень, сформовано багато концепцій та гіпотез, які дали потужний поштовх для розвитку європейської естетики та особливо для становлення та розвитку традиції естетичного виховання людини.

У цьому контексті цікавою є думка істориків естетики Катарин Гілберт та Гельмута Куна, що естетика в Стародавній Греції зародилася скоріше у ході суперечки між поезією та філософією, ніж в умовах взаємопорозуміння. Справа в тому, що як поети, так і філософи претендували на виключне володіння джерелом мудрості. Відданість мудрості та істині завжди є основою філософії, але в VI-IV ст. до н. е. вона була також і основою поезії. Великі епічні поеми Греції давали більше, ніж просто естетичну насолоду. В житті Греції вони мали значення, аналогічне впливу Біблії у християнську еру. Міфи, що слугували для них першоджерелом, розвивали та формували уми тогочасних людей. Слід зауважити, що і перші філософські трактати

писалися у формі поем. Філософія була поезією чи поезія філософією. Так, перші естетичні поняття і терміни оформлюються уже в ранній грецькій літературі – в епосі Гомера і Гесіода. Гомер вживає найважливіші естетичні поняття: "краса", "прекрасний", "гармонія" та ін. В "Іллiаді" та "Одісеї" поданий опис танків, розповідається про те, яке місце займали спів і музика в житті греків. Художню творчість він вважає актом божественним, а краса і добро, таким чином, у нього мисляться як такі, що походять від богів.

Однак, виникнення перших античних естетичних теорій відбувається у Греції у VI ст. до н. е. У цей історичний період на гористому півострові, що розгорнув свої тонкі бухти на лазурі Середземного моря та оточений ланцюгом островів, сформувалася велика кількість невеличких державних утворень – полісів. Кожен поліс був самостійною громадською общиною, з власною особливою культурою та релігійними культами. Ніколи у своїй історії Давня Греція не була єдиною державою. Але незважаючи на регіональні та культурні розходження, антична культура мала визначену цілісність. Єдність виражалася насамперед у єдиному світосприйнятті і системі цінностей, що вплинули і на формування естетичних уявлень. Так, найвищою цінністю була сама громада та її благо, що обумовлювало благо кожного громадянина. Безперечним був пріоритет спільного над приватним. Полісна солідарність була одночасно і правом, і обов'язком громадян, тому вони не на словах, а на справі ставили інтереси поліса вище за власні. Але по сьогодні вражає і породжує багато питань здатність давньогрецького народу поєднувати громадський дух з високою цінністю особистості. Особистість проявляла себе у нерозривному зв'язку з громадою і, не відчуваючи протиріччя з нею, користувалася своєю свободою та самостійністю на благо цієї ж громади.

Таким чином, характерні риси античної грецької культури формувалися на специфічному соціокультурному ґрунті, що вплинуло на специфіку становлення естетичної культури та традицій естетичного виховання. Через вищевказані причини наріжним питанням для грецьких філософів-педагогів постала проблема поєднання суб'єктивного та об'єктивного в контексті формування естетичного почуття, смаку та уявлень.

Слід зазначити, що на естетичну свідомість будь-якого народу значною мірою впливають природні умови. Сама природа задає певні критерії естетичного сприйняття та відтворення світу населенню Балканського півострову, де переважно формувалася і розвивалася культура Еллади. Природу Еллади не можна назвати щедрою. Греція була і завжди залишалась країною бідною, її населенню доводилося жити та творити свою цивілізацію, постійно зіштовхуючись з різними складнощами. Але незважаючи на свою бідність, грецька природа відрізнялася особливою живописністю та красою. Для людини античності природа була у повному сенсі слова "храмом", а не "майстернею", де все було сповнене сакральним життям, і людина гармонійно

мала вписатися у це втаємничене життя, а не втрутитися як безперечний господар до складу матеріалів для власної діяльності. Так, одного разу до Геракліта Ефеського (бл. 540 – 480 рр. до н. е.) прийшли гості. Вони очікували, що філософ прийме їх як належало – у головному приміщенні, біля вогню богині Гестії – покровительки домашнього вогнища. Однак, хазяїн запросив їх до кухонної печі, сказавши, що бог є всюди і всякий вогонь – божественний. У бога немає в світі спеціальних місць перебування. Весь Всесвіт священний. Подібне відчування світу відіграло немалу роль у формуванні світовідчуття давніх греків, їх відчуття прекрасного, міри та гармонії, що породило великі твори мистецтва.

Таким чином, однією з характеристик як античного світосприйняття загалом, так і естетики зокрема є космологізм. "Космос" – ключове, центральне та всеосяжне поняття еллінської культури. Це слово буквально означає "порядок" та "прикраса", а на світобудову його першим переніс стародавній грецький філософ Піфагор.

Коли одна людина спитала філософа Анаксагора Клазоменського (бл. 500-428 до н. е.), навіщо варто жити в цьому світі, той відповів: "Щоб споглядати небо та устрій всієї світобудови". У космосі шукали все: і божественні сили, і закони моралі, і закони краси, і закони суспільства. Адже космос, на погляд античних мислителів, хоча і просторово обмежений, але характеризується гармонійністю, домірністю і слушністю прямування, що відбувається в ньому. Він структурно і ритмічно оформлений, вражає піднесеною величчю. Космос виступав як втілення найвищої краси. Все інше наділялося красою лише тією мірою, якою воно наближалося до цієї абсолютної гармонії.

Людина також належала до цього світопорядку. Видатний релігієзнавець XX ст. М. Еліаде зазначав, що світ розкриває себе як мову. Він "говорить" з людиною власним способом існування, своїми структурами, своїми ритмами. Природа говорить. Світ є Мова, Логос. "Логос" у еллінів постає наступним важливим поняттям. Це слово означало і "разум", і "вчення", і "мову", і "слово". Елліни були впевнені, що світ розумний, світ говорить до нас через нас. І люди повинні пов'язувати свою думку з думкою світу, особистий Логос – з Світовим. Космос у стародавніх греків постійно співвідноситься з людиною. Зіставлення макрокосму – Всесвіту та мікрокосму – людини припускало гармонію існування. У цьому знаходили відповідь на проблему відношення суб'єктивного та об'єктивного, поліса й особистості, співвідношення ідеалів людського тіла і духу.

Другою суттєвою характеристикою античної естетики є синкретизм свідомості, тобто у сприйнятті еллінами космосу не розділялися релігійне, естетичне, філософське, етичне та наукове начала. Те, що потім визначилося як "Добро", "Істина", "Краса", "Корисність", було єдиним. Світ є прекрасним, а краса його пов'язана з упорядкуванням. Планети та Сонце рухають-

ся по своїм орбітам, природні цикли послідовно змінюють один одного. Ця упорядкованість має лежати і в основі відносин між людьми, слугувати для них моральним орієнтиром. За тією ж причиною мистецтво греки не відокремлювали від ремесла, а ремесло від науки. З огляду на це грецьке слово "techne" однаково й одночасно значить "мистецтво", "ремесло" і "наука".

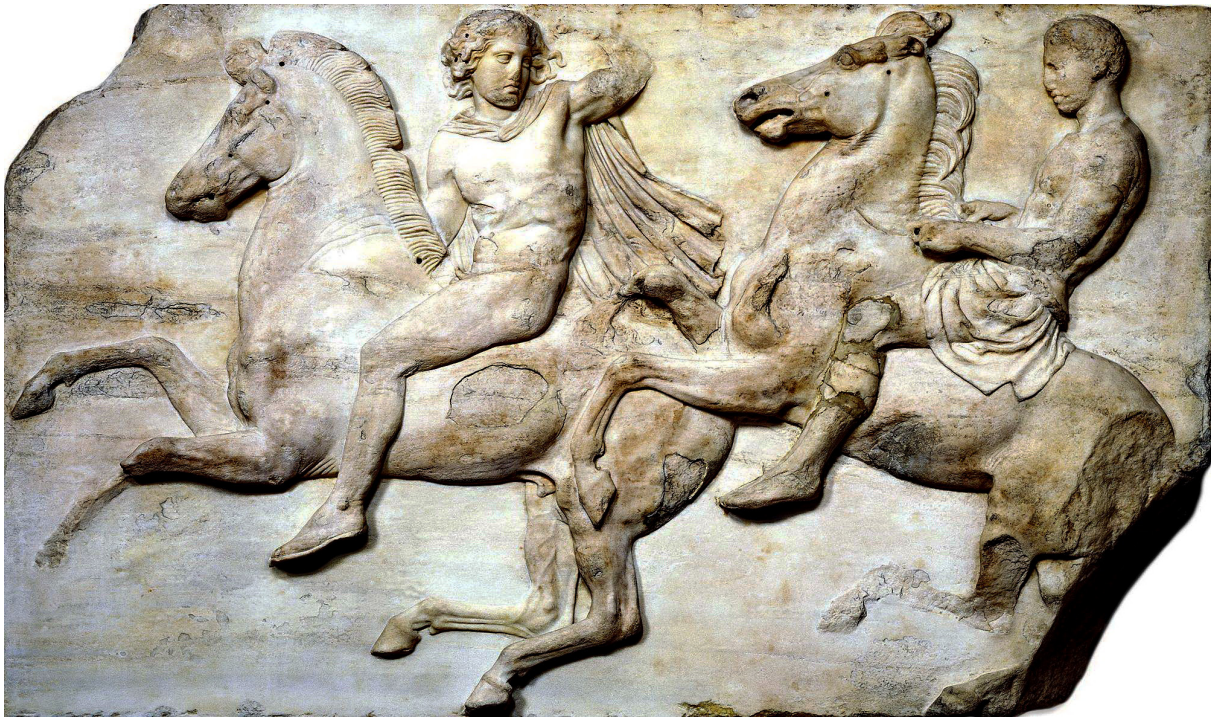
Розробка важливих естетичних понять та концепції естетичного виховання, що вплинули на всю подальшу естетичну культуру античності, належить **Піфагору** (бл. 560-496 рр. до н. е.), який відомий більше як математик. Однак, передусім, він був філософом та великим педагогом. Його біографи пишуть, що саме він ввів поняття "філософ" та "філософія". У відповідь на слова захоплення його мудрістю він заперечив, що мудрими є лише Боги, він же не мудрець, але лише той, хто любить мудрість, тобто не софос, а філо-софос.

Перебуваючи довгі роки у Єгипті, навчаючись у єгипетських містеріальних комплексах, він вразив жерців своєю наполегливістю, стійкістю та мужністю в оволодінні таїнствами природи та людської душі. Повернувшись до Греції, Піфагор приніс з собою знання про числа та фігури, про спостереження небес та про пошану Богів. Але найцінніше – про систему виховання, спосіб життя, що дає змогу жити тим, що пізнаєш, і тим самим ставати сильнішим, внутрішньо вільним.

На основі цієї системи виховання Піфагор засновує у місті Кротоні (Південна Італія) першу в історії філософії школу, моделлю якої користуються і сьогодні. Саме піфагорійська школа одна з перших поставила за мету виховання всебічно розвиненої людини, яка буде в гармонії сама з собою, з суспільством та зі всім Всесвітом. Тому невипадково до нього приходили вчитися зі всього Середземномор'я, а його учнів запрошували як радників багато правителів того часу. Показовим є також тривалість життя основних положень його вчення: тисяча років майже безперервної традиції. Намагання відтворити його вчення відбуваються і сьогодні.

Пошук гармонії зі Всесвітом та прагнення до неї стає головною ідеєю філософського та математичного вчення Піфагора, набуваючи, таким чином, естетичного характеру. У пошуках законів краси Піфагор звертав увагу на порядок і гармонію, що царюють у Всесвіті. Він вперше застосував слово "Космос" у його сучасному сенсі для визначення всієї світобудови та його найважливіших характеристик – гармонійності, пропорційності, правильності руху, що відбувається в ньому, структурності та ритмічності.

Гармонія у піфагорійців поставала математичною системою, що обумовлювалася пропорцією, мірою, числом. Піфагорійці вважали, що гармонія чисел є об'єктивною закономірністю, яка діє в усіх явищах життя. Піфагор говорив про існування "божественної пропорції", що постає фундаментом для всієї світобудови. Рослини, тварини, люди мають фізичні пропорції, які при-



Фідій. Вершники (деталь фриза Парфенона, V ст. до н. е.)

близно рівні співвідношенню знайденому піфагорійцями. Ця "божественна пропорція", яка наявна в усій природі, вказує на зв'язок усіх живих істот. Саме ця пропорція пізніше була названа "золотою пропорцією", або "золотим перетином" Клавдієм Птоломеєм вже у II ст. н. е., який дав цю назву числу 1,618, переконавшись, що зріст людини правильної тілобудови дробиться у такому відношенні. Число також стали позначати **Ф** на честь грецького скульптора Фідія, який свідомо використовував це співвідношення у своїй творчості.

У сучасних біологічних дослідженнях було показано, що, починаючи з вірусів та рослин і закінчуючи організмом людини, всюди виявляється золота пропорція, що характеризує співмірність та гармонійність їх будови. Так золотий перетин визнаний універсальним законом живих систем.

Розвиваючи ідею всесвітньої гармонії, піфагорійці звертали увагу на наявність протилежностей в усіх речах та явищах космосу, які і породжують гармонію. Піфагор висловив думку, що жодна річ не є чистою, все змішано: і земля з вогнем, і вогонь з водою, і повітря з ними, і вони з повітрям, і навіть прекрасне з потворним, справедливе з несправедливим, дух і матерія. Але справа не просто в наявності протилежностей, а у їх поєднанні, точніше у способі їх поєднання. Гармонізувати відношення між протилежностями можливо не через примирення протилежностей, а, наслідуючи світобудову, через формування ціннісної ієрархії за принципом співмірності, за принципом "золотого перетину".

Парфенон, головний храм Афінського акрополя, V ст. до н.е.

Давньогрецькі вчені вважали, що будь-яке тіло, предмет, геометрична фігура, співвідношення частин яких відповідає такій пропорції, відмічені пропорційністю, справляють приємне зорове враження. Парфенон Стародавньої Греції, мармурові колони якого ділять увесь храм за принципом "золотого перетину", – чи не найпереконливіший зразок його практичного застосування.

Доречно зауважити, що правило "золотого перетину" привертає увагу і при аргументації ролі почуттів у формуванні предмета естетичної науки. Так психологом Фехнером у 1876 р. було поставлене питання: чи може людина (без попередньої підготовки) виокремлювати пропорцію Ф і віддавати їй перевагу перед іншими співвідношеннями. Групі людей було запропоновано розглянути 10 прямокутників з різними співвідношеннями сторін. Кожному необхідно було виокремити один з них, найбільш гармонійний на їх погляд. 35% (найбільша частина голосів серед всіх прямокутників) набрав прямокутник із співвідношенням сторін за пропорцією Ф.

Піфагор же, відповідаючи на запитання, чому людина віддає перевагу співвідношенню згідно з "золотою пропорцією", стверджував, що "душа є гармонія" і тому вона здатна осягнути закони космосу, адже відповідно до древньої традиції "подібне пізнається подібним", а отже, людина спроможна втілювати ці закони у матеріальному світі і відбувається це, насамперед, через мистецтво.

Піфагорійці вважали, що необхідною умовою для досягнення світової

гармонії є єдність етичного та естетичного початків у душі людини. Музика, математика та праведний спосіб життя здатні звільнити душу від пристрастей та налаштувати її на резонанс з "музикою небесних сфер", прилучити її до світової гармонії.

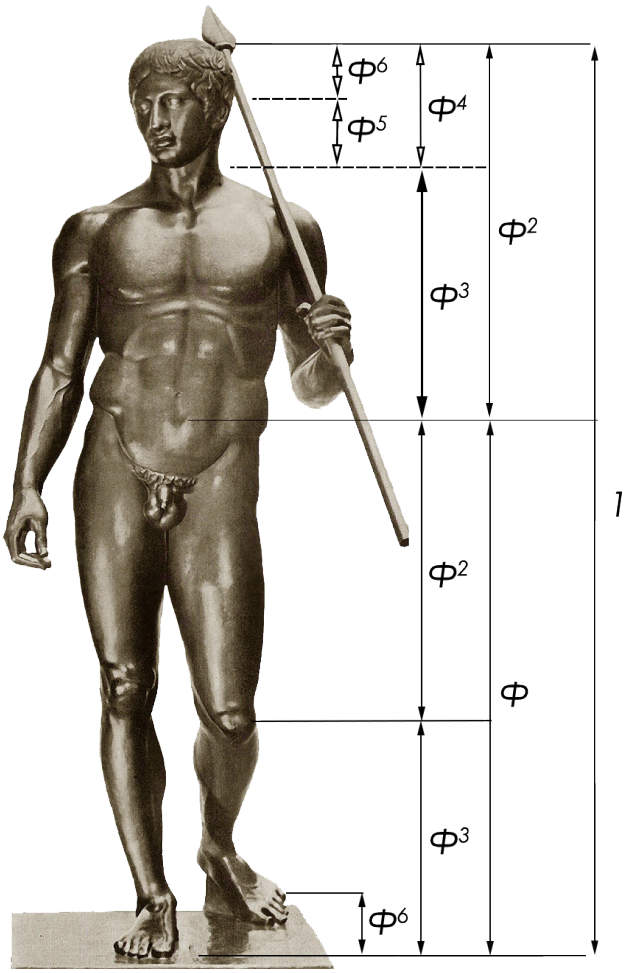
Говорячи про прагнення до співзвучності душі людини з гармонією космосу, піфагорійці надавали музиці найважливішу роль. Вони вважали музику найдосконалішим видом мистецтва, яке здатне очистити людину від страждань та пристрастей, наблизити її до світового порядку та рівноваги. Осмислюючи структуру Універсуму з математичної позиції, вони прийшли до висновку, що космос організований за принципом музичної гармонії. Точніше космос організований на основі таких математичних принципів, які потім лягли в основу людської музики. Вони ввели поняття "музика небесних сфер". У цьому вченні піфагорійців кожній планеті відповідає певна нота, а всі разом вони створюють інтервали музичної гами. Гармонія звуків – проявлення глибшої гармонії, внутрішнього порядку будови речі. Ритми знаходяться в природі і притаманні людині від народження. Душа розкривається через музику і ритми стають своєрідними портретами психіки.

Таким чином, піфагорійці розробили теорію етичної функції музики, що полягає у впливі на характер, емоційний настрій, спосіб поведінки людини. Існувала легенда, що Піфагор здатен був музикою "очищати" людей не лише від душевних, але й від тілесних хвороб. Йдеться про сильний психологічний вплив музики, яка здатна виховувати душу чи розбещувати її. Отже, музика має бути, на думку Піфагора, моральною та суспільною справою, адже вона має надзвичайно потужні виховні потенціали.

Слід звернути увагу, що джерело піфагорійського вчення про музику бере свої початки з орфічного вірування про "триєдину хорею" – єдність танцю, поезії та музики. Орфіки вчили, що душа знаходиться у полоні тіла за свої гріхи і буде звільнена після очищення. Відбувалося очищення душі під час містерій завдяки засобам "триєдиної хореї". І якщо орфіки вважали, що вплив "триєдиної хореї" поширюється тільки на тих, хто бере безпосередню участь у містеріальному дійстві, то піфагорійці говорили, що ці мистецтва однаковою мірою впливають і на споглядача, і на учасника. Рухи та звуки мають з почуттями схожу природу, тому вони знаходять відгук у душі. Отже, музика виконує у піфагорійців катарсичну роль, очищує душу. Під впливом музики душа здатна звільнюватися від тілесних ланцюгів.

Ідеї Піфагора мали значний вплив на митців того часу серед різних видів мистецтва: музики, поезії, скульптури та архітектури. Канони образотворчого мистецтва античності постали внаслідок цих піфагорійських ідей.

Яскравим прикладом впливу ідей Піфагора на грецьке мистецтво є творчість Поліклета (V ст. до н. е.) – скульптора і письменника. Ідеї Піфагора він намагався використати як у розробці проблем художньої творчості,



Дорифор. Канон Поліклета
в скульптурах Поліклета з суворою точністю витримані закони ряду золотого перетину
1, Φ, Φ², Φ³, Φ⁴, Φ⁵, Φ⁶

так і в практиці створення скульптур. І свою теоретичну роботу, і свою скульптуру "Дорифор" Поліклет назвав "Канон", підкреслюючи цим нерозривність теорії та практики в позиції митця. Спираючись на піфагорійську "філософію чисел", Поліклет розробив регулятивні норми зображувальної діяльності скульптора, шляхи втілення конкретного живого тіла, симетрію, співмірність його частин. Математичні вимоги щодо конкретного скульптурного твору Поліклет намагався співвідносити із загальними законами пропорційних відношень Космосу.

Якщо Піфагор, шукаючи досягнення гармонії між Макросвітом – космосом та Мікросвітом – людиною, робив акцент на пізнання космосу, його законів, то першим, хто почав акцентувати увагу на пізнанні людини, був **Сократ** (470 – 399 рр. до н. е.). Бродяга, який провів своє життя на майданах та базарах Афін. Людина, яку Аполлон проголосив наймудрішою з людей. Злочинець, який був страчений за доносом своїх співгромадян, які потім поставили йому пам'ятник. Вчитель, який виховав цілу плеяду учнів – засновників філософських шкіл, але який заявляв, що він знає лише, що нічого не знає. Живий парадокс – людина, схожа з скульптуркою потворного сатира, що ховає в собі золоту фігуру божества, як описав його один з його друзів. Ця дивна, чудна людина мала надзвичайну привабливість. Серед греків, які так цінували прекрасне та схилялися перед красою людського обличчя та тіла, з'явився філософ, який зовнішньо ніяк не відповідав естетичним канонам, але нікого не міг залишити байдужим до питань, що таке справжня Краса, Добро та Справедливість.

Людина цікавить Сократа з боку її практичної діяльності, поведінки, моральності. З цих позицій Сократ розглядає й естетичні проблеми.

Відповідно до поглядів Сократа, будь-яка людська діяльність переслідує певну ціль. Спираючись на принцип доцільності, Сократ намагається розкрити співвідношення між етичним та естетичним, прекрасним та корисним. Естетична діяльність також є доцільною, тому її продукти повинні оцінюватися з погляду відповідності певній цілі. Отже, за Сократом, прекрасне не існує як абсолютна властивість предметів і явищ. Прекрасне є відносним до співвідношення предметів із цілями людської діяльності. Так у діалозі Платона, де подана розмова Сократа з Арістіпом про відносність понять "добре" та "прекрасне", Сократ говорить, що часто те, що є прекрасним для бігу, є потворним для боротьби, а те, що є прекрасним для боротьби, є потворним для бігу, тому що все є добрим і прекрасним залежно від до того, до чого воно є добре пристосованим, і навпаки.

Сократ підкреслює органічний зв'язок етичного й естетичного, морального і прекрасного. Ідеалом для нього є прекрасна духом і тілом людина. Філософ оперує поняттям "калокагатія" (від поєднання давньогрецьких слів "прекрасний" та "добрий"). Він поставив калокагатію на один рівень з мудрістю та справедливістю. Принцип калокагатії стає ідеалом людської досконалості для всієї античності. Якщо людина не здатна досягнути такої довершеності, то вона повинна принаймні через самовдосконалення тяжіти до цього.

Мистецтво, за Сократом (особливо скульптура), зображує не тільки тіло людини, а й її душу. В цій думці Сократа викладена його концепція духовної краси. Доречно згадати, що Сократ був сином ремісника-каменотеса Софронікса, і хоча точно не відомо, чи працював Сократ разом з батьком скульптором, але деякі джерела згадують про те, що група вдягнених харіт та фігура Гермеса на Акрополі належать руці Сократа.

Образ калокагатійної людини в мистецтві втілився у творчості великих скульпторів Фідія та Поліклета, в трагедіях Софокла. Досконалість людини, згідно з ідеалом калокагатії, проявляється насамперед у гармонії його тіла. Тому життя духу не відображувалося на обличчях скульптур. Розкривати складний світ почуттів та переживань допомагало багатство тілесної пластики.

Естетичні погляди Сократа дістали творче продовження у філософській концепції його найближчого та найдорожчого учня, видатного представника античної філософії **Платона** (427 – 347 рр. до н. е.). Питання естетики піднімаються у багатьох його творах: "Гіппій Більший", "Держава", "Федон", "Софіст", "Пир", "Закони" та ін.

Звертаючись до основного питання гармонійної взаємодії об'єктивного та суб'єктивного, макрокосму та мікрокосму, суспільного та індивідуального, Платон дає свою відповідь на це питання. Він говорить про два світи: мінливий чуттєвий світ та світ ідей, що осягається розумом і який існує поза часом та

простором. Учення про ідеї – центральний елемент філософії Платона. Ідеї – це загальні поняття, що являють собою самостійні сутності. Світ ідей – це особлива, надчуттєва реальність, яка своєю повнотою та досконалістю перевищує все чуттєве. Речі – лише бліді копії, тіні ідей, що виникають та зникають, а отже, не мають самостійного існування. Ідеї є одночасно і причинами чуттєвих речей, і метою, якої прагнуть істоти чуттєвого світу. Саме у пізнанні світу ідей Платон вбачав єдиний шлях до розуміння світу та його законів. І цей шлях проходить не ззовні, а у самій людині. Розвиток чеснот: мужності, мудрості, помірності, справедливості – дає змогу душі піднятися до світу ідей, схоплюючи суть речей. Сила, що веде нас по цьому шляху – Ерос Птерос, любов, яка дарує крила. Чим більш розвинуті у людини чесноти, тим більше вона буде здатною наблизитися до об'єктивного, тим гармонійніше вона зможе поєднувати суспільне та індивідуальне.

Між ідеями існують відношення координації та підпорядкування, і верховною ідеєю є ідея абсолютного Блага, джерело істини, краси та гармонії. У Платона "прекрасне" стоїть поруч з "благим". Він вважав красу, прекрасне вічною ідеєю, що існує поза людською свідомістю. Оскільки краса має позачуттєвий характер, то вона осягається, за Платоном, не почуттями, а розумом.

У творах "Політика" та "Філеб" Платон розробляє поняття "міра", без якого неможлива ні платонівська, ні взагалі антична естетика. Поняття "міра" у Платона має два значення. Окрім вимірювання однією величиною іншої, це також вимірювання речі з погляду її призначення або її сутності. В останньому випадку мірою речі є ідея цієї речі. Таке вимірювання сприяє знаходженню співмірності речей відповідно до їх призначення, робить певні співставлення вдалими, мірними. Така міра постає естетичним принципом.

Ці платонівські розробки принципу "міри" були досить актуальні у часи розквіту софістських вчень з відомим гаслом софіста Парменіда "Мірою всіх речей є людина", що підривало традиційні моральні устої, авторитет загальнолюдських цінностей, тобто руйнував чіткі моральні орієнтири суспільства, поширюючи моральну вседозволеність. Міра як естетичний принцип, за Платоном, має бути досконалою, "ніщо недосконале ні для чого не може бути мірою". Такою досконалістю за доказами Платона може бути лише вічне та незмінне, тобто бог, де під словом "бог" розуміються не міфологічні істоти, а "вічна природа".

Платон також дає визначення мірі як "середина між надлишком та недостачею". У цьому випадку міра постає серединною помірністю, що завжди притаманна гармонії. Поняття помірності є співзвучним поняттю симетрії, що також завдяки Платону набуло великого значення для античної естетичної думки, а потім і для всієї західноєвропейської естетики. Симетрія, пропорція, ритм є певною будовою гармонії. Розуміючи під красою гармонійну єдність

чуттєвого та розумового, "насолоди та розуму", симетрія як основа краси постає певною співмірністю між протилежностями, що породжує гармонію.

Під гармонією розуміється співвідносність зовнішнього внутрішньому: "Дійсно, коли я чую, як говорить про чесноти чи про мудрість людина, яку по-справжньому можна назвати людиною і яка сама досить відповідає тому, про що вона говорить, я дуже радію, дивлячись одразу і на того, хто говорить, і на те, що він говорить, як одне одному пасує та співмірюється. І така людина здається мені по-справжньому музичною, тому що вона видобула найпрекраснішу гармонію не з ліри чи з будь-якого інструмента, а з самого життя, узгодивши у собі самій слова з вчинками…"

У діалогах "Філеб" та "Бенкет" Платон намагається визначити якомога більше ознак прекрасного, водночас розробляє своєрідну "сходинку краси": спираючись на людські почуття, врода "рухається" від краси окремих тіл до ідеї красивого тіла загалом, від тілесної краси до краси духовної. Вищі ступені краси, зокрема, краса законів і, нарешті, краса знання. Отже, Платон намагається розкрити розвиток такого складного поняття, як "прекрасне", від нижчої тілесної краси до краси вищої – абсолютної, досконалої. Філософ підкреслював, що краса підносить від матеріального світу до духовного за допомогою любові до прекрасного.

Ієрархія краси відображає процес осягнення її людиною – від чуттєвої краси через духовну та моральну до краси чистого знання. За думкою Платона, "від красивих образів ми перейдемо до красивих думок, від красивих думок – до красивого життя і від красивого життя до абсолютної краси" („Держава"). Людина, яка здатна споглядати справжнє прекрасне, виявляє істинну чесноту.

Ці положення стали у Платона базою для аналізу ролі мистецтва у системі виховання особистості. Платон говорить, що мистецтво є імітацію чуттєвих речей, що самі, проте, є відбитками ідей. Художник, що лише відтворює речі, не піднімається до розуміння істинно існуючого і прекрасного. Отже, зображення такого художника є не що інше, як копії з копій, імітації імітацій, тіні тіней тощо. Як повторний відбиток, як відбиток відбитого, таке мистецтво, за Платоном, позбавлене пізнавальної цінності. Більше того, воно брехливе і перешкоджає пізнанню істинно існуючого світу.

У діалозі "Держава" Платон вважає, що мистецтву взагалі немає місця в ідеальній державі. Проте він допускає створення і виконання гімнів богам та героїчної поезії, що возвеличує справжніх героїв, оскільки вони збуджують мужні і громадянські почуття.

Платон відводить митцю, і насамперед поетові, роль посередника, який від Бога передає благо людині. Характеризуючи творчий процес, Платон користується такими словами, як "натхнення" і "божественна сила". Поет творить "не від мистецтва і знання, а від божественного визначення й

Аполон та Тітій
Пеліка Полігнота (Лувр G 375)

одержимості". Платон, таким чином, розвиває містичну теорію поетичної творчості.

Правда, філософ вважав, що ця функція стала формальною, отже, високий зміст творчості втрачається. Взагалі К. Гілберт та Г. Кун, відомі дослідники історії естетики, вважають, що ставлення Платона до мистецтва є історично обумовленим. Так, на їх думку, Платон мав на увазі нову школу ілюзіоністського живопису, що набувала популярності у його час. Представниками цієї школи були Аполлодор, Зевксіс та Паррасій. У своїй роботі вони надавали перевагу використанню перспективи, світлотіні та різноманітного колориту заради передачі зовнішнього вигляду речей, зневажаючи, на думку Платона, справжні, хоча й обмежені "істини" мистецтва, яких дотримувався, наприклад, Полігнот: міру, форму, взаємозв'язки окремих частин. Таким чином, вони зневажали сутність заради тіні.

Окрім захоплення ілюзіонізмом новітнім мистецьким течіям були притаманні гіпертрофовані форми новаторства, які руйнували мистецькі традиції лише заради дешевої популярності, що також засуджувалися Платоном, як відволікання від справжнього призначення мистецтва та митця.

Подальшого розвитку естетична думка набула у філософській творчості учня Платона **Арістотеля** (384 – 322 рр. до н. е.). На відомій фресці Рафаеля Санті "Філософія" або "Афінська школа" права долоня Арістотеля звернена до землі, до чуттєвого. Він начебто намагається охопити весь світ явищ. Його вчитель поруч з ним підняв перст вгору, вказуючи на доступний лише розуму світ архетипів. Дві величні постаті, два вчення, два шляхи, вічне протистояння та доповнення.

У теорії Арістотеля також простежується захоплення Космосом – носієм гармонії, порядку, довершеності, а естетичне пізнання і мистецтво він розглядає як відображення світової гармонії. Але метод пізнання світу Арістотеля відрізнявся від запропонованих попередніми філософами. Спостереження, аналіз побаченого, порівняння, розділення загального та часткового у явищі – ось його методи, що заклали фундамент теперішньої

європейської науки, яка заснована на описі та класифікації явищ. Цей самий підхід і методи були застосовані і до розгляду сутності явищ мистецтва та естетики.

Естетичні поняття Арістотель розглядає у своїх творах "Риторика", "Політика" й особливо у "Мистецтві поезії". Цей твір, названий коротко "Поетикою", дійшов до нас у неповному і недопрацьованому вигляді. "Поетика" Арістотеля є узагальненням художньої практики свого часу і, так би мовити, склепінням правил для творчості, тобто має певною мірою нормативний характер.

Афінська школа. Фрагмент
Рафаель Санті (1511 р.)

Основними видами прекрасного, за Арістотелем, є: злагодженість, домірність і певність. Завдання мистецтва Арістотель вбачає в імітації (від грец. – мімесис). Всі види мистецтва, відповідно до Арістотеля, різняться засобами імітації: звук – засіб для музики і співу; фарби і форми – для живопису і скульптури; ритмічні прямування – для танків; слова і метри – для поезії. Поняття "мімесису" пізніше було трансформоване у розробку пізнавальної та емоційної функції мистецтва, адже, на думку Арістотеля, наслідування породжує почуття задоволення від впізнавання, стимулює уяву.

Велику увагу Арістотель приділяє поняттю "катарсис" (від грец. – катарсис – очищення). Відповідно до орфічно-піфагорійських уявлень, катарсис відбувався за допомогою музики. Арістотель поділяв цей погляд, класифікуючи тональності на етичні, практичні і надихаючі. Останнім він і приписував спроможність викликати розрядку почуттів і очищення душі від пристрастей. Значний інтерес мають міркування Арістотеля з приводу творчого процесу. У Арістотеля він втрачає таємничий, містичний характер. Процес створення художніх творів, а також їхнє сприйняття є, за Арістотелем, інтелектуальними актами, філософ підкреслює зв'язок творчого процесу з пізнавальною діяльністю людини. Отже, на його думку, творчий процес є збагненним і таким, що піддається контролю.

Велике місце в працях Арістотеля займає проблема виховної ролі мистецтва, вказівка на зв'язок мистецтва з моральністю людей. Дослідники

творчості Арістотеля вважають, що він для свого вихованця Олександра Македонського відредагував "Іліаду", за порадами Платона та його вказівками щодо поганого впливу деяких моментів в "Іліаді".

Філософія Арістотеля є завершенням філософської думки класичного періоду античності. Його ідеї на довгі століття визначили напрямок розвитку філософської думки, а таким чином і культури Західної Європи.

У післякласичний (елліністичний) період Космос як основний об'єкт античної думки трактується вже у світлі лише суб'єктивних людських переживань. Це пов'язано не малою мірою з руйнуванням полісної системи, перетворенням Греції на одну з провінцій Римської республіки, а потім імперії. Людина, яка раніше мала вплив на суспільні процеси свого поліса, втрачає цю можливість впливу. Нові філософські школи, такі, як стоїки, епікурейці, скептики та інші, шукають нові шляхи рятування від загублення у загальному хаосі, якщо покірно слідувати за натовпом. Вони роблять акцент, що у цих умовах єдине, що підвладне людині, – це лише вона сама. Єдине, на що може впливати людина, це на свій внутрішній світ, своє ставлення до світу. Міра, ритм, гармонія та інші категорії естетики з відокремлених і абстрактно загальних схем космічного буття все більше перетворюються на засоби самовивчення і внутрішнього влаштування людини.

Роздуми про красу античних філософів підсумував у III ст. н. е. **Плотін** (204/205 – 270) у двох трактатах – "Про прекрасне" та "Про розумову красу". Філософія Плотіна – це філософія пошуку божественного, пошуку краси, що породжує в душі людини любов. Плотін вважав, що краса пронизує увесь Універсум і що вона є ієрархічною. Перший, найвищий ступінь – краса, що осягається розумом. Вона "витікає" від бога (Єдиного) – абсолютної єдності блага та краси і її носієм є, насамперед, Розум, потім – Душа світу. Остання у свою чергу розпочинає наступний ступінь – красу, що осягається душею людини. На цьому рівні знаходиться ідеальна краса природи, душі людини, чеснот, наук та мистецтв. Найнижчий ступінь займає краса, що сприймається чуттями. До неї Плотін відносив видиму красу матеріального світу та творів мистецтва. Відсутність краси чи потворне, на його думку, свідчить про вичерпаність буття.

Всі люди прагнуть до прекрасного, але чому? Плотін вважав, що душа людини колись жила поруч з Прекрасним, і тепер, коли вона бачить щось красиве, її тривожить якесь пригадування. Душа знов бажає опинитися біля свого джерела – Єдиного, що є Красою. Життєвий шлях людини, таким чином, перетворюється на пригадування Краси, яку вона шукає всюди, в красивих речах і тілах, але речі та тіла старіють та втрачають красу. Тому знаходить людина Красу лише в глибині власної душі. Так, у платонівсько-неоплатонічній традиції зародилася ідея про анагогічну (від грец. "анагоге" – "підносити", "зводити"), тобто "тої, що підносить у духовні сфери", функції

краси. Чуттєва краса збуджує в душі споглядаючого тугу за божественною красою та вказує шляхи до неї.

У 529 р. були закриті філософські школи в Афінах. Цим завершується зовнішня історія античної філософії та естетики. Однак вплив філософських та естетичних ідей античності ніколи не припинявся. Ми відчуваємо його і до теперішнього часу.

ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Наприкінці IV століття Римська імперія втратила свою колишню могутність і була розділена на два різні культурні терени. У Західній Європі переважала латиномовна християнська культура зі столицею в Римі. У Східній Європі панувала грекомовна християнська культура зі столицею в Константинополі, згодом перейменована на грецький кшталт на Візантію. З огляду на це дослідники переважно увиразнюють щодо Європи римо-католицьке та візантійське середньовіччя.

Розвиток візантійської естетики відбувається у IV – VI ст. і вирізняється прихильним ставленням до надбань античної естетики, на відміну від римо-католицької Європи. Свої естетичні розробки візантійська школа будувала спираючись на основні ідеї неоплатонізму Плотіна, що синтезував живий релігійний досвід із раціоналістичними системами його обґрунтування. Так, спираючись на попередню античну традицію, а не знищуючи її, візантійська естетика набула рис самобутності й оригінальності. Саме естетика Візантії становитиме основу середньовічної естетики й активно впливатиме на художню культуру Київської Русі, Європи, Грузії, Вірменії.

Естетичну проблематику послідовно розробляли **Григорій Ниський**, **Іоанн Златоуст**, **Псевдо-Діонісій Ареопагіт**. У коло їх естетичного інтересу потрапили не лише проблема прекрасного та краси, але і проблеми образу, символу, значення слова, його внутрішній зміст. Особливу увагу приділяли аналізові ролі кольору, звуку в становленні художньої цінності твору мистецтва.

Візантійська естетика по-новому створює систему естетичних категорій, відмінну від античної. Вона менше приділяє увагу таким категоріям, як гармонія, міра, що лежать в основі античної естетики. Набагато більшу популярність мала категорія піднесеного – "велич душі". Ця категорія найбільшою мірою відповідала психологізму візантійської культури. Категорія піднесеного стала перехідною від естетичних понять античності до понять середньовіччя.

Ранньохристиянські мислителі стверджували витокову ідеальну красу світу та людини, що створені Богом, хоча до реальної краси "гріховного" світу („граду земного"), що сприймається почуттями, вони ставилися двоїсто. У

ній вбачали, з одного боку, безперечний доказ творчої діяльності Бога, а з іншого – небезпечне джерело чуттєвих, тілесних бажань, що відволікають від пошуку духовного.

Визначивши Бога як джерело краси, візантійці розробляють ідею універсуму – системи образів, символів, знаків, які пов'язують людину з богом. Наголос при цьому робився на чуттєвій природі людини, яка повинна мати високий рівень розвитку культури сприймання кольору, звуку, відчуття форми предмета. Таким чином, ранні Отці церкви не заперечують чуттєве як таке (а отже, естетичне), а навпаки спрямовують людину до виховання естетичного смаку через аскезу – опанування чуттями через самодисципліну – до найвищої чуттєвої насолоди. Тому можна стверджувати, що культура середньовіччя, особливо у її візантійському прояві, мала свою традицію естетичного виховання, що мала за мету формування в людині більш витончених чуттів, завдяки яким вона могла б більш глибоко відчувати світ, його сакральну наповненість.

Плотінівська концепція краси здійснила сильний вплив на середньовічну європейську естетику та художню практику. Одна з перших спроб створення концепції, близької до неоплатонічної, була здійснена на візантійському ґрунті в "Ароепагітиках". **Псевдо-Діонісій Ареопагіт** (V – початок VI ст.) розпізнавав три ступені краси: абсолютно Божественне, або істинно Прекрасне; красу чинів небесної ієрархії; красу предметів та явищ земного світу. Всі три рівні об'єднуються наявністю в них невимовного знання про неосяжну розумом красу Бога – "духовну красу", що реалізується на кожній сходинці у формі відповідного їй "світла".

Передача "вищого знання" – від Бога до людини – відбувається через форми духовного "світла", яке іноді приймає образ видимого сяяння, що сприймається як невимовна краса. У земному світі духовне "світло" таємничо приховується "під різноманітними священними завісами" – чуттєвими символами, певними зображеннями, музичними звуками, мелодіями, кольоровими поєднаннями. Саме вони формують мистецький твір, і окремим особистостям властиве "бачення", тобто вміння дешифрувати світлові імпульси, адже це "світло" не сприймається фізичним, але духовним зором – "очима розуму". Осяяння "світлом" призводить до "надання вигляду (форми) тому, що не має його", тобто перетворює потворне у прекрасне. "Світло" постає більш загальною та у деякому сенсі більш духовною категорією, ніж прекрасне. Концепція "світла" згодом укорінилася у всій середньовічній культурі (візантійській, західноєвропейській, давньоруській) і стала однією з головних характеристик краси. Однією з її художніх реалізацій стали золоті фони на візантійських мозаїках і в руських іконах, а також надзвичайна увага до очей образів.

Розробка естетико-мистецтвознавчих функцій ікони та правил зобра-

Христос Пантократор. Мозаїка.
Кафедральний собор у Монреалі. Сицилія. XII століття

женння Бога займає особливе місце в естетиці Візантії. На перший план виступає проблема образу. У період іконоборства (726 – 843) проблема образу обговорювалася як найважливіша проблема духовної культури. Супротивники ікон спиралися в основному на біблійні ідеї про те, що Бог є дух і його ніхто не бачив, 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 антропоморфне зображення Христа.

Серед захисників іконічних зображень був відомий візантійський богослов, філософ, поет **Іоанн Дамаскін** (700 –750). Ним була написана перша в той період розгорнута апологія релігійних зображень, що містила докладну теорію образа. У своїх "Трьох захисних словах проти тих, хто заперечує святі ікони" Іоанн Дамаскін доводить, що ікона як образ є відтворенням божественного архетипу. Тому, коли люди вклоняються іконі, вони чинять вклоніння не матеріалу, з якого виготовлена ікона, тим самим – не ідолу, на що вказували іконоборці, а тому, хто зображений, тому що честь, яка віддається образу, переходить до першообраза.

Західна гілка розвитку християнства визначною частиною ідеологів початкового християнства зайняла позицію ворожого ставлення до надбань античної доби. Для найяскравіших представників цього напрямку – **Тиціана**, **Тертулліана**, **папи Григорія I** та інших – антична культура – це "утвір дия-

Богоматір з немовлям.
Мозаїка з храму Святої Софії.
Стамбул. 843-867 рр.

вола", гідний лише того, щоб його викривати як згубну помилку.

Але серед вчителів західної церкви, що прийшли на зміну апологетам перших сторіч християнства, помітною стає тенденція до пошуку шляхів засвоєння античної культурної спадщини, адекватної для християнської культури. Першість серед них належить **Августину** (**Аврелію Августинові Блаженному**) (354 – 430). Вагомим внеском в естетичні пошуки середньовіччя є його автобіографічна "Сповідь", у якій він розповідає не тільки про свої філософсько-релігійні, але і про естетичні шукання. Народившись у родині римського патриція, Августин був вихований у традиціях язичницького світосприймання, проте пізніше він починає сповідувати християнство, водночас широко використовуючи античну спадщину.

Як високоосвічена людина Августин захоплювався мистецтвом, зокрема музикою, поезією та скульптурою, схилявся перед красою зовнішнього світу, довершеністю природи. Водночас, як глибоко релігійна людина він осуджував себе, як вважав він, за гріховну любов до краси, до мистецтва. Подолати ці суперечності, на думку філософа, допомагала піфагорійська концепція краси як гармонії пропорцій, як числовий порядок. Спираючись на позицію Піфагора, можна було чуттєвій красі протиставити красу духовну, надчуттєву. Філософ наголошував на визначенні земної краси як відбитка краси божественної. Погляди Августина вплинули на подальшу традицію ставлення церкви до мистецтва: церква використовувала мистецтво і водночас застосовувала жорстку цензуру.

Важливе місце в естетиці Августина посідають проблеми видової специфіки мистецтва, передусім художні можливості видовищних мистецтв. Особливу увагу він приділяє театру й аналізує його роль у римській культурі. Негативно оцінюючи театр, "отець церкви" вважає, що драматурги й актори сприяли формуванню аморальної поведінки, "гріховності" громадян Риму. У праці "Про град Божий" філософ намагається створити образ ідеального, морального міста, в якому немає театру – символу гріховності.

Августин розрізнює прекрасне і відповідне як базові категорії естети-

ки. У розумінні Августина прекрасне цінне само по собі, у відповідному ж присутні моменти користі, доцільності. Прекрасне, вважає Августин, є належним само по собі, відповідне – лише стосовно чого-небудь. Прекрасному протистоїть "ганебне і потворне", тоді як протилежністю відповідного є "недбале". Таким чином, Августин відокремлює від прекрасного моменти користі, доцільності, що складають поняття "відповідне". Якщо така поляризація була неможлива в античній естетиці, де практичні цілі включалися у сферу краси, то середньовічна естетика починає з цього самого поділу.

Центральним пунктом естетики Августина є поняття "єдність". Чим досконаліша річ, тим більше в ній єдності, що виникає з гармонійного поєднання протилежних частин, зокрема прекрасного та потворного. У Августина поняття "єдність" служить засобом подолання захоплень вченням про трагічну роздвоєність світу, про споконвічну боротьбу світла і тьми. Прекрасне єдине, тому що єдине саме буття. Таким чином, по-справжньому прекрасними, згідно з Августином, є люди, в яких поєднані краса душевна та тілесна. Однак відсутність фізичної досконалості не перешкоджає людині бути причетними до більш високих ступенів краси.

Філософія культури Августина висуває блаженство як головний ідеал і межі людського існування. Сутність блаженства складає безкінечне, нічим не обмежена насолода абсолютною духовністю, що включає в себе вищу Істину, вище Благо і вищу Красу як щось єдине і неподільне.

Іоанн Скот Ериугена (бл. 810 – після 877) перекладає латинською мовою твори Псевдо-Діонісія Ареопагіта, що впливали на всю західноєвропейську естетику середньовіччя, а також з грецької твори античних мислителів – Платона та його послідовників.

Теоретик оперує низкою нових понять: "теофанія" – відображення красою божественного сяяння; "симфонія" – єдність частин цілого, поза якою неможлива гармонія. У взаємодії теофанії та симфонії виявляються мудрість, розум, ритм, вічність, спокій, які естетично наснажують людину.

У пізньосередньовічний період з'являються спеціальні естетичні трактати в складі великих філофсько-релігійних склепінь (так званих сум); підвищується теоретичний інтерес до естетичних проблем, що особливо характерно для мислителів XII–XIII ст., які створили так звану монастирську естетику з властивою для неї простотою й ідеєю заглибленості у споглядання внутрішньої краси. **Бернар Клеровський** (1090 – 1153), **Гуго Сен-Вікторський** (1096 – 1141) та їхні послідовники багато уваги приділяють видимій красі і мистецтву. У їхніх творах сполучилися елементи містики і пантеїзму, а також переконання в існуванні особливої незримої краси.

За часів зрілого середньовіччя розвивається арістотелівський погляд на естетичну проблематику. Мистецтво – це передусім наслідування природи. Найбільш яскравим представником цього періоду середньовічної естетики

є **Фома Аквінський** (1225/26 – 1274). Основні його твори – "Сума теології" та "Сума проти язичництва".

Він розробляв вчення про форму і сутність. Будь-що існуюче – як одиничне, так і божественний абсолют – складається із сутності й існування. У розумінні сутності й існування Фома Аквінський використовує категорії Арістотеля – матерія і форма. Матеріальні речі являють собою синтез невизначеної, пасивної матерії й активної форми. Існуючим, реальністю речі стають тому, що форми, які віддільні від матерії, входять до пасивної матерії. Розходження між матеріальним і духовним світом виявляється в тому, що матеріальне, тілесне складається з форми і матерії, у той час як духовне має лише форму. Тим самим Фома Аквінський кладе початок обговоренню проблем художньої форми.

Для визначення понять "прекрасне" та "краса" і пояснення стану людини, яка "переживає красу", філософ залучає поняття "задоволення" і стверджує, що краса – це те, що "задовольняє людину в процесі чуттєвого споглядання" навколишнього світу, певних речей, творів мистецтва. Поштовхом до виникнення задоволення є завершеність форм предмета, гармонія його частин.

Фома Аквінський розкриває і проблему функцій мистецтва, серед яких найважливішими він вважає виховну та емоційну функції. На відміну від інших представників середньовіччя, Аквінський високо оцінює чуттєві можливості людини, значення в процесі її формування чуттів не лише зору та слуху, а й нюху, дотику, смаку.

Середньовічні автори багато уваги приділяли математичним аспектам краси і одночасно питанням її сприйняття, насолоди нею. Деякі висновки цієї доби зробив філософ, що творив на межі пізнього середньовіччя та раннього Відродження, Микола Кузанський, який спирався на "Ареопагітики". Поняття прекрасного він пов'язав з трьома головними моментами: "сяянням" форми та кольору, пропорційністю елементів відповідного об'єкта; здатністю пробуджувати до себе потяг та любов; вміння "збирати все воєдино".

Теорія двох реальностей, яка властива середньовічній свідомості, лежить в основі середньовічного мистецтва. У середньовічній художній культурі земний світ є символ світу позачуттєвого, на пізнанні якого і зосередилася середньовічна естетика. Всі ці теоретичні положення призвели до формування мистецтва, характерного для доби середньовіччя зі специфічною тематикою та використанням специфічних художніх прийомів: алегорія і символ.

Особливу роль у середньовічній естетиці відіграє осмислення тогочасної художньої практики і формування відповідних норм художньої творчості. У XIII ст. **Вітелло** у своєму творі "Перспектива" ввів у середньовічну естети-

ку ідеї арабського вченого Альхозена (956 – 1039) – теорію зорового сприйняття, питання геометричної і фізичної оптики. Згодом ці ідеї захопили теоретиків і практиків мистецтва Відродження.

Починаючи з XI ст., у Західній Європі з розвитком виробничних сил центр ваги громадського життя переміщається в міста, у яких виникає новий тип міської культури. У цей час у Європі з'являються університети, що стають центрами культури й освіти. Вони поступово витісняють з культурного життя монастирські школи.

Дуже могутнім в епоху середньовіччя був вплив народної культури, теорію якого створив відомий російський філософ і літературознавець М. М. Бахтін. Він довів, як, усупереч церковній догмі, народна свідомість не переставала жити язичницьким радісним відчуттям земного буття. Народний сміх у різноманітній за жанрами сатиричній літературі мав двоїсту природу, тому що він не тільки розумів пороки, але й підтверджував цінність самого життя, право людини насолоджуватися ним.

Короткий огляд естетичних вчень середньовіччя свідчить про те, що в них, з одного боку, продовжилось життя античних надбань, а з другого – знайшли відображення нові процеси у розвитку естетичної культури. Значною мірою ця естетика була теологічною і сьогодні вона дає нам можливість краще зрозуміти сучасні релігійні естетичні концепції та релігійне мистецтво загалом.

ЕСТЕТИКА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Загальний період Відродження датується від останньої третини XIII до кінця XVI ст. Основним джерелом філософсько-наукового процесу цієї епохи стало відродження надбань античної культури. Звідси і назва епохи – Відродження (Ренесанс), що вперше трапляється у 1550 р. у "Життєписах" художників, складених італійцем **Джорджіо Вазарі** (1511 – 1574).

Відомий знавець європейської культури та мистецтва Е. Панофськи задався питанням: чому класичне відродження античності стало можливим в Італії XIV-XV ст., адже наполегливі спроби зробити це з боку політиків, митців, духовних діячів траплялися і раніше? Дослідження цього питання привели його до такої відповіді: справжній Ренесанс став можливим тоді, коли людина нових часів відчула свою незалежність від античності, впевненість у самій собі. Тільки тоді й її ставлення до античної спадщини стало вільним, по-справжньому творчим, і вона виявилася в змозі цю спадщину відроджувати – не "гальванізувати... труп" античної культури, а "воскресити її душу".

Таким чином, неправильно було б уявити, що Відродження звернулося до античності через голову середньовіччя, нічого від нього не сприйнявши. Самі гуманісти – **Ф. Петрарка** (1304 – 1374), **Дж. Піко делла Мирандола**

(1463 – 1494) та інші – розуміли свою діяльність як синтез світової думки, не випадала із нього і спадщина християнської культури, яка, власне, і допомогла творчо переосмислити надбання античної культури.

Християнство, що перенесло центр уваги на душу людини, привчило бачити у внутрішньому світі людини більшу глибину, ніж та, що її знала античність, і яку тепер потрібно було наповнити істинно гуманістичним змістом. Яскравим прикладом синтезу античних та християнських смислів постає скульптура епохи Відродження, яка наслідуючи античні канони зображення людського тіла, оживлює образ надзвичайною виразністю людського обличчя, а особливо очей, крізь які просвічуються глибокі почуття та переживання душі. Досить згадати скульптури **Мікеланджело Буонарроті** "Давид" чи "П'єта" порівняно з досить витриманими скульптурами античних майстрів.

В епоху Відродження проблема істини, добра та краси була поставлена у зв'язку з проблемою людини, а не Бога. Це дуже яскраво зобразив **Джованні Боккаччо** у своєму відомому творі "Декамерон". У першій новелі п'ятого дня він розповів у притчі ренесансне розуміння людини. Сильний та гарний, але слабкий розумом юнак Чимоне як його не заохочували, як його не били отець та суворі вчителі, не зумів оволодіти ні грамотою, ні правилами поведінки у пристойному суспільстві. Грубий, дикий, він блукав з палицею в руці по лісам та полям.

У квітучому травні на лісній галявинці біля прохолодного джерела побачив він сплячу на траві дівчину рідкісної краси. Чимоне застиг на місці не в силах відірвати очей від неї. У грубій голові, що нездатна до наук, пробудилася думка, що перед ним, напевно, найпрекрасніше створіння, яке можна лише побачити у світі, або навіть божество, а божеству, він чув, слід вклонятися. Чимоне дивився на дівчину весь час поки вона спала, а потім пішов за нею. А коли зрозумів, що у спілкуванні з коханою йому заважають власне невігластво та неотесаність, то одразу весь змінився. Йому захотілося жити в місті та навчитися всього. Він швидко дізнався, як слід поводити себе достойній людині в суспільстві. За короткий час перегнав однолітків не лише у граматиці, але й у філософських роздумах, співі, грі на музичних інструментах, воїнських вправах. Через чотири роки це була людина, яка до своєї природної сили та краси, що нітрохи не зів'яла, приєднала добрий норов, витончену поведінку, знання та вміння.

Так, гуманісти сформулювали нову концепцію людини. Якщо церковна ідеологія всіляко обмежувала людину, підкреслюючи її слабкість, то гуманісти славили людську особистість, виражали віру в її безмежні можливості і творчий потенціал. У центрі нової концепції людини стала ідея про її свободу волі, завдяки якій людина має змогу творити саму себе через творчу діяльність та пробуджувати свої творчі потенціали, творити власну

долю.

Один з італійських гуманістів того часу **Піко делла Мірандолла** услід за античними авторами вигукував: "Велике чудо є людина!" У своєму трактаті "Про достоїнство людини" він писав: "Бог створив людину, щоб вона пізнавала закони Всесвіту, любила його красу, дивувалася його величчю. Людина може рости, удосконалюватися вільно. У ній знаходяться начала найрізноманітнішого життя". Він вкладає в уста Бога такі слова до Адама: "Я створив тебе не небесною істотою, проте не лише земною, не смертною, однак і не безсмертною, щоб ти сам себе зробив творцем і сам остаточно скував свій образ. Тобі надано можливість впасти до рівня тварин, проте також і можливість піднятися до рівня богоподібної істоти – виключно завдяки твоїй внутрішній волі..."

Спонукає людину до відкриттів власних потенціалів і усвідомлення внутрішньої свободи бачення та усвідомлення краси навколишнього світу, захоплення його таємницями. Можливо саме тому світогляд людини знаходить перспективу. Не випадково в живописі вона, забута з часів античності, стала відкриттям саме цієї епохи. Середньовічне площинне зображення відповідало погляду, що поспішав від земного звернутися до небесного, де світ розташовувався у свідомості нібито вертикально: від пекельних глибин до райського блаженства на небі. Тепер людина напружено вдивляється у дійсність, що перестала здаватися лише знаком якихось вищих, потойбічних цінностей, але й має свою власну мальовничість і глибину.

Ідеалом людини епохи Відродження постає універсальна людина, яка не обмежена "професійними знаннями", а прагне до цілісного пізнання світу, до гармонійного розвитку як розумових, так і почуттєвих здібностей, а також яка мислить себе громадянином світу. На формування такого нового світосприйняття значно вплинули такі чинники, як географічні відкриття, відкриття геліоцентричної картини світу М. Коперніком та винахід друкарства, що додав міжнаціональному культурному спілкуванню небаченого розмаху, а удосконалюванню людських пізнань – різноманіття книжкових джерел.

Мистецтво розглядається митцями Ренесансу як найбільш досконалий шлях до Бога, а не від нього. Людина, що має в собі Божу іскру, створена за образом і подобою Божою, має бути передусім подібною до Бога в його найглибшій суті – у творчій спроможності. Цей шлях є дуже звабливим, але надзвичайно нелегким – набагато легше йти шляхом конформізму, що мало чим відрізняє людину від тварини, яка керується заданими алгоритмами поведінки. Творчість митця дорівнює творчості деміурга, творця світу. Саме тому митець є взірцем для кожної людини, яка хоче реалізувати власну свободу, і на думку діячів Ренесансу, має на це всі підстави. Так, для митців Відродження мистецтво постає фактично релігійним ритуалом, що

рівнозначний ритуалам відтворення акту творення світу. Людина Ренесансу прагне стати такою ж досконалою як Бог, і в цьому прагненні йде у світ, шукаючи своє покликання, а завершується все поверненням до творця.

Мислителі Ренесансу були переконані, що лише в мистецтві виявляється справжня краса світу, "Божественна ідея краси". Вона надихає художника і той прагне втілити її у своїх творах, убираючи в процесі висвітлення "внутрішнього образу" все мінливе, поверхове та випадкове. Саме до цього прагнули найвизначніші митці епохи Відродження: Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті, Рафаель, Тиціан та інші.

Однією з найважливіших особливостей естетики Відродження є тісний зв'язок із художньою практикою. Це не абстрактно-філософська естетика, а естетика предметна, що ставить своєю ціллю вирішення конкретних питань мистецтва. Вона виникла з запитів практики і була покликана розв'язувати практичні задачі. Так, наприклад, Леонардо да Вінчі розробляє складну систему правил і законів, якою повинен користуватися художник під час створення картин.

Леонардо да Вінчі (1452 – 1519) – одна з найвиразніших постатей в історії світової культури. Він втілив у собі ідеал людини Відродження: вмів все й у всьому був геніальним. У сфері мистецтва Леонардо був живописцем, скульптором, музикантом, залишив безліч записів про мистецтво, які після його смерті були видані під назвою "Книга про мистецтво". Окрім цього, він займався науковими дослідженнями у сфері анатомії, зоології, ботаніки, географії, геології, механіки тощо. Так, всією своєю працею Леонардо намагався обґрунтувати нерозривний зв'язок науки і мистецтва. 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. Тому від ученого зникає краса витвору природи. У цьому полягає необхідність гармонійного поєднання науки та мистецтва для цілісного пізнання світу.

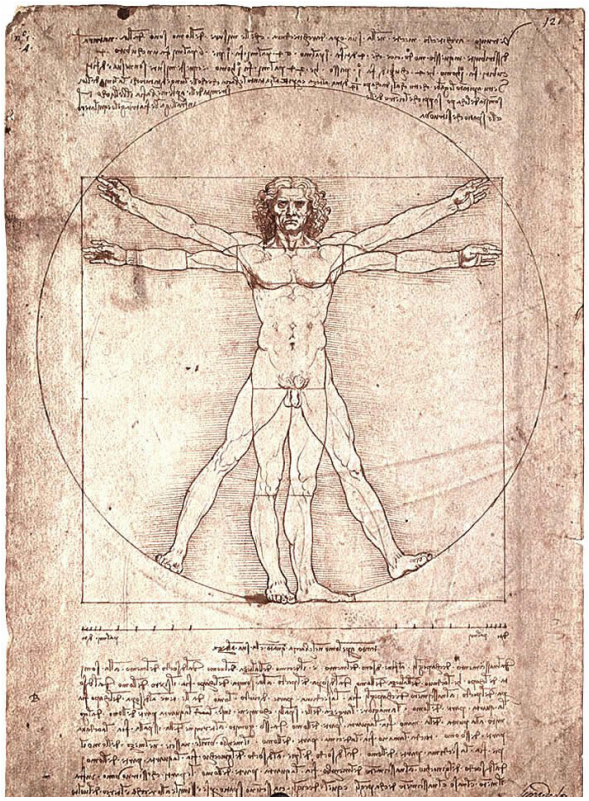
У намаганні Леонардо поєднати науку та мистецтво простежується тенденція ренесансної епохи до гармонійного поєднання розумової та почуттєвої природи людини. Лише так людина здатна цілісно та багатогранно осягати світ. Тому математики та художники епохи Відродження продовжують розвивати античну ідею теоретичного обґрунтування "прекрасної форми", тобто абсолютної пропорції або універсального модуля краси для всіх мистецтв, – золотого перетину. Математик **Лука Пачолі**, друг Леонардо да Вінчі, написав цілий трактат "Божественна пропорція" (1509 р.). Він обґрунтував правило золотого дроблення, або золотого перетину, якому "підпорядковуються всі земні предмети, що претендують бути красивими". Найпростіший приклад цього правила ілюструє людське тіло. Саме це показав нам Леонардо да Вінчі у зображені своєї вітрувіанської людини.

Золотий перетин в епоху відродження.
Мадонна в гроті (Леонардо да Вінчі, XV ст.)

Відповідно до концепції об'єктивності прекрасного й об'єктивності законів мистецтва вирішується гуманістами питання про відношення мистецтва до дійсності. Головна теза, яку відстоює естетика Відродження, – це положення про те, що мистецтво є відображенням дійсності. Закохані в красу реального світу гуманісти потребують насамперед відтворення в мистецтві природи і людини як найдосконалішого витвору Бога. У зв'язку з таким розумінням сутності художньої творчості гуманісти особливо наполегливо підкреслюють пізнавальне значення мистецтва. Проте, вимагаючи точності у відтворенні реального світу, гуманісти дуже далекі від прагнень натуралістично копіювати предмети і явища дійсності. Вірність природі для них не означає сліпу імітацію. Краса розлита в окремих предметах, і твір мистецтва повинен зібрати її в одне ціле, не порушуючи, однак, вірності природі.

Естетика Відродження – це насамперед естетика ідеалу, проте для гуманістів ідеал не являє собою щось таке, що протилежне самій дійсності. Вони не сумніваються в реальності прекрасного. Тому їхнє прагнення до ідеалізації аж ніяк не суперечить принципам художньої правди. Адже і самі уявлення гуманістів про безмежні можливості гармонійного розвитку людини не були в той час лише утопією. Точніше, саме поняття утопії мало в епоху Відродження інший, ніж тепер, зміст. Ним позначалася не нездійсненна мрія, а якась ідеальна дійсність, де можлива реалізація усіх фундаментальних світоглядних концепцій гуманістів.

Розглядаючи проблему художньої правди, теоретики епохи Відродження стихійно наштовхувалися на діалектику загального й одиничного стосовно художнього образу. Знов підіймається проблема, яку намагалися вирішити античні філософи-педагоги. Гуманісти також шукають рівновагу між ідеалом і дійсністю, індивідуальністю і суспільством. У нових умовах вирішують питання, яким чином виховувати гармонійну, творчу, вільну особистість, яка б при цьому гармонійно співіснувала з суспільством. Саме в цей час в естетичних роздумах починає підійматися питання власного естетичного смаку, а отже власного вибору.



Вітрувіанська людина
Леонардо да Вінчі (XV ст.)

Леон Батіст Альберті (1404 – 1472), наслідуючи античні традиції, шукає об'єктивні основи прекрасного. На його думку, судити про красу дає змогу "уроджене душам знання". Краса зовсім не є щось потойбічне, вона – не відбиток божества, а якість речей, що чуттєво сприймається, "щось властиве і природжене тілу, розлите по всьому тілу в тій мірі, у якій воно прекрасне". Альберті складно дати визначення краси, вважаючи, що ми її "краще зрозуміємо почуттями", ніж словами. Але, незважаючи на заяву, що красу легше відчути, ніж висловити, Альберті все ж прагне дати визначення прекрасного. "Краса, – пише він, – є певна згода і співзвуччя частин у тому, частинами чого вони є". Краса бере початок у природі самих речей. Тому задача художників – імітація 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.

Прекрасне ототожнюється з моральним і справедливим. Зовнішню красу вважають атрибутом чесноти.

Томмазо Кампанелла (1568 – 1639), автор книги "Місто Сонця", у своїх естетичних висловленнях підкреслює, що прекрасне є символом, знаком добра, а неподобство – люті. Він вносить елемент релятивізму й у естетичні судження. Кампанелла відзначає: "Немає нічого, що одночасно не було б прекрасним і потворним". Він заперечує зв'язок видимої краси і виховної

функції мистецтва, але підкреслює, що саме поезія дає приклади, які спонукають душу до добра.

Якщо головними жанрами раннього Відродження була авантюрна новела і лірична поезія, які створені з захопленням перед красою світу, що відкривається, то Високе і Пізнє Відродження висувають на перший план трагедію і роман. Героєм романів Рабле "Гаргантюа і Пантагрюель" і Сервантеса "Дон Кіхот" була чинна, подана з небувалою мовною розкутістю людина, що пізнає дійсність і вступає з нею у нерозв'язний конфлікт. Ідеали, які були проголошені гуманістами, не могли швидко поширитися та знайти підтримки. Широкі маси продовжували своє перебування у темних середніх віках. Тому головним героєм стає людина, яка здатна зберігати віру в пробудження людини та ентузіазм у постійному служінні задля втілення цих ідеалів. Епоха Відродження породила два символи такої життєвої позиції: історична постать Джордано Бруно, що загинув на вогнищі інквізиції за власні переконання, та комічний герой Сервантеса Дон Кіхот – класичний приклад конфлікту людини зі світом, який її не розуміє.

У творчості Шекспіра і Сервантеса знайшла свій відбиток криза ідей Ренесансу. Гамлету світ уже уявляється "садом, що поріс бур'янами". Він говорить: "Весь світ – в'язниця з множиною засовів, тортур і підземель". Хоча і Рабле, і Шекспір, і Сервантес залишалися все ж відданими виразниками великих принципів гуманізму, їхні герої демонструють, як осмислюється трагедія індивідуалізму. Вона може статися у вигляді гамлетівського філософського розчарування в можливості розумно діяти і самотужки виправити свій час. Вона може обернутися трагікомічними подвигами Дон Кіхота, прекрасного у своїй вірності гуманістичному ідеалу, але кумедного у нерозумінні його незбутності, коли сама дійсність не готова відповідати цьому ідеалові.

До кінця XVI ст. саме в живописі найвиразніше виявлялася криза епохи Відродження. Напрям у мистецтві того часу називають маньєризм: художники копіювали технічні прийоми високого Ренесансу, повторювали образи, використовували живописні відкриття, але колишньої сили думки, гуманістичної глибини вже не було. Все більшу роль починає відігравати зовнішня нарядність, декоративність.

Таким чином, незважаючи на всі протиріччя та складнощі цього історичного часу, естетика епохи Відродження принципово змінила становище мистецтва в суспільстві. Його соціальний статус як осередку духовного життя зробив мистецтво головним чинником розвитку культури, формування та виховання особистості

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. *Назвіть основні характерні риси естетики Стародавньої Греції?*
2. *Які принципи закладені давніми греками у правило "золотого перетину"?*
3. *Поясніть значення понять "мімесис", "калокагатія", "канон".*
4. *Яке значення надається іконі в естетиці Візантії?*
5. *Поясніть різницю між поняттями "алегорія" та "символ".*
6. *Які нові теоретичні проблеми розробляє естетика середньовіччя?*
7. *Як ви можете пояснити поєднання прагнень епохи Відродження через мистецтво виражати ідеал та дійсність?*
8. *Як змінюються функції мистецтва крізь віки: античність, середньовіччя, Відродження?*
9. *Перерахуйте загальні риси, що зближають художню теорію і практику Відродження та античності?*
10. *Назвіть твори мистецтва, що стали відображенням естетичних пошуків античності, середньовіччя та Відродження.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Т. І. Феномен естетичного (філософсько-історичний аналіз) / Т. І. Андрущенко. – К. : Знання України, 2007. – С. 38-68.*
2. *Античное наследие в культуре Возрождения. – М., 1984.*
3. *Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. : в 4 т. – Т. 4. – М., 1984.*
4. *Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления / Л. М. Баткин. – М., 1978.*
5. *Буало Н. Искусство поэтическое / Н. Буало. – М., 1967.*
6. *Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. – М. : Юрист, 1996.*
7. *Бычков В. В. Византийская эстетика / В. В. Бычков. – М., 1977.*
8. *Гилберт К. История эстетики. – СПб., 2002. – С. 15-219.*
9. *Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М., 1984.*
10. *Идеи эстетического воспитания : в 2-х т. – М., 1973.*
11. *История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. – Т. 1. – М., 1985.*
12. *История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. – Т. 2. – М., 1985. – С. 129-214.*
13. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. І. – М., 1962. – С. 63-242.*

14. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве. – СПб., 2006.
15. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. – М., 1984.
16. Памятники средневековой латинской литературы IV-IX вв. – М., 1970.
17. Петрарка Ф. Эстетические фрагмента / Ф. Петрарка. – М., 1982.
18. Платон. Государство // Платон. Соч. : в 3 т. – Т. 1. – М., 1994.
19. Платон. Гиппий больший // Платон. Соч. : в 3 т. – Т. 1. – М., 1968.
20. Платон. Пир, Федр // Там же. – Т. 2. – М., 1970.
21. Платон. Законы // Там же. – Т. 3 (2).
22. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстет аксиологии. – М. : Республика, 1994. – С. 24-36.
23. Хейзинга Й. Осень средневековья / Й. Хейзинга. – М., 1988.
24. Художественный язык средневековья. – М., 1982.
25. Эстетический смысл "золотого сечения" // Филос. науки, 1983. – № 3.
26. Эудженио К. Проблемы итальянского Возрождения. – М., 1986.
27. Эко У. Эволюция средневековой естетики / У. Эко. – СПб., 2004.
28. Эстетика Ренессанса. Антология : в 2-х т. – М., 1981.
29. Юхвидин П. А. Мировая художественная культура. От истоков до XVII в. / П. А. Юхвидин. – М., 1995.
30. Юхимик Ю. В. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва / Ю. В. Юхимик. – К., 2005.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ

1. В який період відбувається виникнення перших античних естетичних теорій у Греції?
   а) VI ст. до н. е – архаїчний період;
   б) V ст. до н. е – класичний період;
   в) III ст. до н. е. – елініcтичний період.

2. Що означає "триєдина хорея" в орфічному віруванні?
   а) єдність танцю, поезії та музики;
   б) єдність архітектури, скульптури і декоративно-прикладного мистецтва;
   в) єдність астрономії, музики, танцю.

3. Хто є розробником золотої пропорції?
   а) Леонардо да Вінчі;
   б) Піфагор;
   в) Лука Пачолі.

4. Ким були започатковані гармонійні пропорції?
   а) Піфагор;
   б) Геракліт;
   в) Арістотель.

5. Калокагатія – це:
   а) присутність Бога в тілесних речах;
   б) єдність доброго та прекрасного;
   в) корисність та доречність.

6.Катарсис – це:
   а) задоволення від споглядання трагедії;
   б) очищення від пристрастей;
   в) підняття настрою.

7. Який з напрямків розвитку християнської культури творчо сприйняв надбання античної культури?
   а) візантійський;
   б) римський.

8. Яке з наведених явищ стає основною характеристикою краси у середньовічній естетиці?
   а) світло;
   б) благодать;
   в) шляхетність.

9. Хто з наведених мислителів був захисником іконічних зображень?
   а) Іоанн Дамаскін;
   б) Августин Аврелій;
   в) Псевдо-Діонісій Ареопагіт.

10. Хто в епоху Відродження знов звертається до розробки принципу “золотого перетину”?
   а) Леон Батіст Альберті;
   б) Лука Пачолі;
   в) Мікеланджело Буанаротті

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ
«СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ»

ПІФАГОР

(570—490 рр. до н. е.)

До нашого часу не дійшов жоден твір Піфагора, але деякі античні автори цитують певні висловлювання, посилаючись на нього. Ці цитати яскраво показують, яке важливе значення мала ідея порядку, гармонії, рівноваги не лише у концепціях світобудови, але й у повсякденному моральному житті людини.

Ямвлих О Пифагоровой жизни. -М., 1992. - С.48-52, 80-82
История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 1. - М., 1962. - С.81-82

Пифагор первый стал называть себя философом, не только придумав новое слово, но и прекрасно обучая тому, что оно обозначает... Но самый чистый образ жизни у того, кто занимается созерцанием прекрасного, и такой образ жизни называется философским. Прекрасно зрелище всего небосвода и движущихся по нему звезд, если в этом движении виден порядок. Конечно, это возможно посредством причастности первичному и умопостигаемому. А первичным является природа чисел и пропорций, пронизывающая все, в соответствии с которой все гармонично соединено и подобающим образом украшено. И мудрость поистине есть знание прекрасного, первичного, божественного и чистого, всегда неизменного и действующего так, что все прочее, причастное ему, также может быть названо прекрасным. Философия же есть ревностное стремление к такому созерцанию. Итак, прекрасна была эта его забота о воспитании, имеющая целью исправление людей.

[Пифагор] используя некую невыразимую и трудно постижимую божественную способность, напрягал слух и вперял ум в высшие созвучия космоса. Он один, по его словам, слышал и понимал всеобщую гармонию и созвучие сфер и движущихся по ним светил, которые издают пение более насыщенное и полнозвучное, чем любые смертные, происходящее от движения и обращения светил, мелодичного и прекрасного в своем разнообразии, и это движение слагается из их неодинаковых и разнообразных шумов, скоростей, величин и констелляций, которые расставлены в некой исключи-

тельно музыкальной пропорции. Вдохновляясь этим движением, утвердившись в своих принципах и, если так можно выразиться, укрепив свое тело, он задумал открыть ученикам, насколько возможно, подобия этих звуков, воспроизводя их инструментами или одним пением. Он думал, что ему одному на земле понятны и слышны космические звуки, и от этого природного источника и корня он считал себя способным учиться и учить других и уподобиться небесным существам соответственно стремлению и способности подражания, поскольку он один был так счастливо наделен породившим его божественным началом.

...Набив руку и изощрив слух на опытах с весами и открыв их пропорции, он искусно перенес общее крепление струн с вбитого на углу стены колышка на подставку под струны в лире, которую он назвал орудием натяжения струн, а натяжение струн в повороте колков в верхней части инструмента было аналогично подвешенным грузам. Благодаря этому эксперименту, словно с помощью точного инструмента, он распространил наконец свой опыт на различные инструменты: цимбалы, флейты, свирели, монохорды, тригон и подобные им и нашел, что во всех них арифметическое отношение было одинаково гармоничным. Он назвал звук, соответствующий числу 6, гипатой, звук, соответствующий числу 8 и находящийся в отношении 4:3 к гипате, — месой, звук, следующий за месой, выражающийся числом 9 и звучащий тоном выше, чем меса, и находящийся к ней в отношении 9:8, — парамесой, а звук, соответствующий числу 12, — нэтой. Заполнив интервалы соответствен но диатоническому роду пропорциональными звуками, он подчинил таким образом октахорд числовой гармонии, существующей в отношениях 2:1, 3:2, 4:3 и отличном от них отношении 9:8. Таким образом он обнаружил в диатоническом роде необходимую и естественную прогрессию тонов от самого низкого звука к самому высокому. Начав с диатонического рода, он описал хроматический и энгармонический род, о чем мы расскажем, когда речь пойдет специально о музыке. Диатонический же род являет следующие ступени и такое естественное движение: полутон, тон, затем еще тон, и это есть кварта, соединение двух тонов и так называемого полутона. Затем, с прибавлением другого тона, вставленного в середину, образуется квинта, соединение трех тонов и полутона. Затем следуют полутон, тон и еще тон — другая кварта, то есть еще одно отношение 4:3. Поэтому в более древнем гептахорде»6 каждый четвертый звук, начиная с самого низкого звука, образовывал созвучие кварты во всем звукоряде, причем полутон занимал поочередно первое, среднее и третье места тетрахорда. В пифагорейском октахорде, представлял ли он сочетание тетрахорда с пентахордом или два несовпадающих тетрахорда, отделенные друг от друга целым тоном, мелодическое движение начиналось от самого низкого звука, так что каждый пятый звук образовывал созвучие квинты, а полутон здесь последовательно

занимал четыре места: первое, второе, третье и четвертое. Вот так, рассказывают, открыл он искусство музыки и, изложив систематически, передал его ученикам для всех самых прекрасных целей.

Он [Пифагор] считал, что воздействие на людей сначала осуществляется посредством чувств: если кто-либо видит прекрасные образы и формы или слушает прекрасные ритмы и песни, то такой человек начинает музыкальное образование с мелодий и ритмов, от которых излечиваются человеческие нравы и страсти и устанавливается первоначальная гармония душевных сил. Он также придумал средства сдерживать и исцелять болезни души и тела. И, клянусь Зевсом, еще более достойно упоминания то, что он для своих учеников упорядочил и привел в систему так называемые настройки и аранжировки, с божественным искусством придумав сочетания диатонических, хроматических и энгармонических созвучий. С их помощью он легко изменял и приводил в противоположное состояние страсти души, если они только что беспорядочно возникли и усилились (печаль, гнев, жалость, глупую зависть, страх, различные влечения, приступы ярости, желания, чувство превосходства, приступы лени, горячность). Он направлял каждую из этих страстей к добродетели с помощью соответствующих мелодий, словно с помощью правильно подобранных лекарств.

Таков именно способ [познавания]. Приучиться легко узнавать центр во всяком роде животных и во всех [вещах [не по силам первому встречному, но [это дело] требует величайшего прилежания, продолжительного опыта и обширного знания всех частностей. Хвалят некую статую Поликлета, называемую «Канон», которая получила название вследствие точной симметрии всех частей ее относительно друг друга. Ведь [Хрисипп] ясно показал это посредством речи, приведенной несколько раньше, в которой он говорит, что здоровье тела есть соразмерность в [образующих его] теплом, холодном, сухом и влажном. Это, очевидно, суть элементы тел, красота же, по его мнению, заключается не в соразмерности элементов, но в симметрии частей — очевидно, в соразмерности пальца относительно пальца и всех их относительно локтя, и локтя относительно руки, и [вообще всех частей] относительно всех, подобно тому как написано в «Каноне» Поликлета.

Дело в том, что, показав нам в своем сочинении всю симметрию тела, Поликлет доказал на деле [свое] учение, сделав статую но правилам своего учения и назвав и самую статую, как и сочинение. Каноном. И действительно, красота тела заключается, согласно учению всех врачей и философов, в симметрии частей.

СОКРАТ

(469—399 рр. до н. е.)

Твір «Спогади про Сократа« давньогрецького письменника, історика, політичного діяча, а також одного з учнів Сократа, Ксенофонта. Ксенофонт залишив свої спогади про вчителя, що є одним з найважливіших джерел вивчення світогляду та особистості великого античного мислителя. У цьому уривку під час філософської бесіди Сократа зі своїм учнем висвітлюється принцип доцільності естетичної діяльності. Прекрасне постає не як абсолютна властивість предметів і явищ, а є відносним до співвідношення предметів із цілями людської діяльності.

Ксенофонт Воспоминания о Сократе. - М.: Наука, 1993. - С.94-96,100-104, 145

РАЗГОВОР С АРИСТИППОМ ОБ ОТНОСИТЕЛЬНОСТИ ПОНЯТИЙ «ХОРОШЕЕ» И «ПРЕКРАСНОЕ»

Однажды Аристипп вздумал сбить Сократа, как раньше его самого сбивал Сократ, Но Сократ, имея в виду пользу своих собеседников, ответил ему не так, как отвечают люди, опасающиеся, чтоб их слова не перетолковали в каком-нибудь другом смысле, но как человек, убежденный, что он как раз исполняет свой долг. Дело было так: Аристипп спросил Сократа, знает ли он что-нибудь хорошее. Если бы Сократ назвал что-нибудь вроде пищи, питья, денег, здоровья, силы, смелости, то Аристипп стал бы доказывать, что это иногда бывает злом. Но Сократ, имея в виду, что если что-нибудь нас беспокоит, то мы ищем средства избавиться от этого, дал ответ самый достойный: Ты спрашиваешь меня, сказал он, знаю ли я что-нибудь хорошее от лихорадки?

— Нет, — отвечал Аристипп.

— Может, от глазной болезни?

— Тоже нет.

— Может, от голода?

— И не от голода.

— Ну, если ты спрашиваешь меня, знаю ли я что-нибудь такое хорошее, что ни от чего не хорошо, то я этого не знаю, да и знать не хочу.

В другой раз Аристипп спросил его, знает ли он что-нибудь прекрасное.

— Даже много таких вещей, — отвечал Сократ.

— Все они похожи одна на другую? — спросил Аристипп.

— Нет, так непохожи некоторые, как только возможно, — отвечал Сократ.

— Так как же непохожее на прекрасное может быть прекрасно? — спросил Аристипп.

— А вот как, — сказал Сократ, — на человека, прекрасного в беге, клянусь Зевсом, не похож другой, прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более не похож на метательное копье, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь.

— Твой ответ, — сказал Аристипп, — совершенно не отличается от ответа на мой вопрос, знаешь ли ты что-нибудь хорошее.

— А ты думаешь, — отвечал Сократ, — что хорошее — одно, а прекрасное — другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим нечто прекрасное; затем, люди называются и прекрасными и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам; также по отношению к одним и тем же предметам и тело человеческое кажется и прекрасным и хорошим; равным образом, все, чем люди пользуются, считается и прекрасным и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно.

— Так и навозная корзина — прекрасный предмет? — спросил Аристипп.

— Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ, — и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй дурно.

— Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны и безобразны? — спросил Аристипп.

— Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ, — равно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки, и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено.

Равным образом, говоря, что одни и те же дома и прекрасны и целесообразны, Сократ учил, как мне казалось, строить их такими, какими им должно быть. Ход его рассуждения был следующий:

— Кто хочет иметь дом такой, каким ему следует быть, не должен ли употреблять все средства к тому, чтоб он был как можно более приятен для житья и целесообразен?

Когда собеседник соглашался с этим, Сократ спрашивал:

— Не правда ли, приятно иметь дом летом прохладный, а зимой теплый?

Когда и с этим собеседник соглашался, Сократ говорил:

— Не правда ли, в домах, обращенных на юг, зимой солнце светит в галереи3, а летом оно ходит над нами самими и над крышами и дает тень? Значит, если такое положение прекрасно, то необходимо строить выше южную сторону, чтобы не преграждать зимнему солнцу доступа, а ниже — северную сторону, чтобы холодные ветры не попадали в дом. Короче сказать, куда хозяину во все времена года бывает всего приятнее укрываться и где всего безопаснее помещать вещи, то и будет по справедливости самое приятное и прекрасное жилище. А картины и разные украшения гораздо более отнимают удовольствий, чем доставляют.

— Для храмов и жертвенников, — говорил Сократ, — самое подходящее место то, которое видно отовсюду, но где мало ходят, — потому что приятно, увидав храм, помолиться, приятно подойти к нему, находясь в чистоте.

РАЗГОВОРЫ С ПАРРАСИЕМ, КЛИТОНОМ И ПИСТИЕМ ОБ ИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЯХ

Если когда Сократ разговаривал с художниками, занимающимися своим искусством с целью заработка, то и им он был полезен.

Так, он пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал:

— Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Не подражают ли ваши картины различным телам, когда вы изображаете красками тела вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодые и старые?

— Верно, — отвечал Паррасий.

— Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым.

— Да, мы так делаем, — отвечал Паррасий.

— А изображаете вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства? Или этого и изобразить нельзя? — спросил Сократ.

— Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни соразмерности, ни цвета и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо?

— Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или

враждебно? — спросил Сократ.

— Думаю, что бывает, — отвечал Паррасий.

— Так это-то можно изобразить в глазах?

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— А при счастье и при несчастье друзей, как ты думаешь, разве одинаковое бывает выражение лица у тех, кто принимает в них участие и кто не принимает?

— Клянусь Зевсом, конечно нет, — отвечал Паррасий, — при счастье они бывают веселы, при несчастье мрачны.

— Так и это можно изобразить? — спросил Сократ.

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— Затем, величавость и благородство, униженность и рабский дух, скромность и рассудительность, наглость и грубость проявляются и в лице и в фигуре человека, стоит он или двигается.

— Верно, — отвечал Паррасий.

— Так и это можно изобразить?

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— Так на каких людей приятнее смотреть, — спросил Сократ, — на тех ли, в которых видны прекрасные, благородные, достойные любви черты характера, или же безобразные, низкие, возбуждающие ненависть?

— Клянусь Зевсом, Сократ, тут большая разница, — отвечал Паррасий.

Однажды Сократ пришел к скульптору Клитону и в разговоре с ним сказал:

— Прекрасны твои произведения, Клитон, — бегуны, борцы, кулачные бойцы, панкратиасты3: это я вижу и понимаю; но как ты придаешь статуям то свойство, которое особенно чарует людей при взгляде на них, — что они кажутся живыми?

Клитон был в недоумении и не сразу собрался ответить. Тогда Сократ продолжал:

— Не оттого ли в твоих статуях видно больше жизни, что ты придаешь им сходство с образами живых людей?

— Конечно, — отвечал Клитон.

— Так вот, воспроизводя как при сгибании или разгибании тела члены то сжимаются, то расправляются, то напрягаются, то расслабляются, ты и придаешь статуям больше сходства с действительностью и больше привлекательности.

— Совершенно верно, — отвечал Клитон.

— А изображение также душевных состояний у людей при разных их действиях разве не дает наслаждения зрителю?

— Надо думать, что так, — отвечал Клитон.

— В таком случае у сражающихся в глазах надо изображать угрозу, а у

победителей должно быть торжество в выражении лица?

— Именно так, — отвечал Клитон.

— Стало быть, — сказал Сократ, — скульптор должен в своих произведениях выражать состояние души.

Однажды Сократ пришел к Пистию, мастеру по изготовлению панцирей. Пистий показал ему панцири хорошей работы.

— Клянусь Герой, Пистий, — сказал Сократ, — прекрасное изобретение — панцирь: он прикрывает у человека части тела, нуждающиеся в прикрытии, и вместе с тем не мешает действиям рук!

— Но скажи мне, Пистий, — продолжал Сократ, — почему ты продаешь дороже других свои панцири, хоть ты делаешь их не крепче, чем другие, и не из более дорогого материала?

— Потому что, Сократ, я делаю панцири с большим соблюдением пропорций, — отвечал Пистий.

— Как же ты показываешь эту пропорциональность, — мерой или весом, назначая за них более дорогую цену? Ведь, я думаю, ты не все их делаешь одинаковыми и похожими, если только ты делаешь их каждому по мерке.

— Клянусь Зевсом, так и делаю, — отвечал Пистий, — без этого в панцире нет никакого толку.

— А телосложение у человека бывает у одного пропорциональное, у другого непропорциональное? — спросил Сократ.

— Конечно, — отвечал Пистий.

— Так как же ты делаешь, чтобы панцирь был по мерке человеку с непропорциональным телосложением и в то же время был бы пропорциональным? — спросил Сократ.

— Точно так же, как делаю его по мерке, — отвечал Пистий. — Панцирь по мерке и есть панцирь пропорциональный.

— Пропорциональность ты понимаешь, по-видимому, не безотносительно, — сказал Сократ, — а по отношению к тому, кто носит панцирь, совершенно так же, как если бы ты сказал, что щит пропорционален для того, для кого он по мерке; то же самое касается, по-видимому, судя по твоим словам, и военного плаща и всех вообще предметов. Но, может быть, в том, что панцирь приходится по мерке, есть и еще какая-нибудь немалая выгода.

— Скажи, Сократ, если знаешь, — отвечал Пистий.

— Панцирь, сделанный по мерке, меньше давит своей тяжестью, чем сделанный не по мерке, при одном и том же весе, — сказал Сократ. — Если он сделан не по мерке, то он или висит всей тяжестью на плечах или сильно надавливает на какое-нибудь другое место тела, и через это неприятно и тяжело его носить. Если же он сделан по мерке, то тяжесть его распределяется по разным местам: часть ее несет ключица и надплечие, часть — плечи, часть — грудь, часть — спина, часть — живот, так что он почти не похож на

ношу, а скорее на предмет, приложенный к телу.

— Ты указал как раз на то качество, за которое я так дорого ценю свою работу, — сказал Пистий, — некоторые однако охотнее покупают панцири раскрашенные и золоченые.

— Ну, если они только из-за этого покупают панцири, сделанные им не по мерке, — сказал Сократ, — то они, кажется мне, покупают раскрашенный и золоченый вред. Но ведь тело не остается всегда в одном и том же положении, — то бывает в наклоненном, то в прямом: так как же могут быть по мерке панцири, сделанные точь-в-точь по человеку?

— Никоим образом, — отвечал Пистий.

— Ты хочешь сказать, — заметил Сократ, — что по мерке приходятся не те, которые сделаны вполне по человеку, а те, которые не беспокоят его при употреблении.

— Ты угадал, Сократ, и совершенно верно понимаешь дело, — отвечал Пистий.

* * *

... Стало быть, полезное есть благо для того, кому оно полезно?

— Мне кажется, да,— отвечал Евфидем.

— А прекрасное можем ли мы определить как-нибудь иначе?

Или же есть на свете тело, сосуд или другой какой предмет, который ты называешь прекрасным, про который ты знаешь, что он прекрасен и для всего?

— Клянусь Зевсом, нет,— отвечал Евфидем.

— Так но прекрасно ли употреблять каждый предмет для того, для чего он полезен?

— Конечно,— отвечал Евфидем.

— А бывает ли прекрасен каждый предмет для чего-нибудь другого, как не для того, для чего его прекрасно употреблять?

— Ни для чего другого,— отвечал Евфндем.

— Стало быть, полезное прекрасно для того, для чего оно полезно?

— Мне кажется, да,— отвечал Евфидем.

ПЛАТОН

(427—347 рр. до н. е.)

Один з діалогів Платона, в якому через промову Сократа розкривається важлива ідея давньогрецького філософа про сходження душі до ідеального світу. Сократ переказує промову жриці Діотими, яку він чув у молодості. Вона вказує на те, що Вічність дана людині лише на шляху поступового сходження сходами краси до Прекрасного як такого, до духовного народження у ньому.

Платон Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. - М.: Мысль, 1993. - С.111-122

Но теперь я оставлю тебя в покое. Я попытаюсь передать вам речь об Эроте, которую услыхал некогда от одной мантинеянки, Диотимы, женщины очень сведущей и в этом и во многом другом и добившейся однажды для афинян во время жертвоприношения перед чумой десятилетней отсрочки этой болезни, - а Диотима-то и просветила меня в том, что касается любви, - так вот, я попытаюсь передать ее речь, насколько это в моих силах, своими словами, отправляясь от того, в чем мы с Агафоном только что согласились.

Итак, следуя твоему, Агафон, примеру, нужно сначала выяснить, что такое Эрот и каковы его свойства, а потом уже, каковы его дела. Легче всего, мне кажется, выяснить это так же, как некогда та чужеземка, а она задавала мне вопрос за вопросом. Я говорил ей тогда примерно то же, что мне сейчас Агафон: Эрот - это великий бог, это любовь к прекрасному. А она доказала мне теми же доводами, какими я сейчас Агафону, что он, вопреки моим утверждениям, совсем не прекрасен и вовсе не добр. И тогда я спросил ее:

— Что ты говоришь, Диотима? Значит, Эрот безобразен и подл?

А она ответила:

— Не богохульствуй! Неужели то, что не прекрасно, непременно должнобыть, по-твоему, безобразным?

— Конечно.

— И значит, то, что не мудро, непременно невежественно? Разве ты не замечал, что между мудростью и невежеством есть нечто среднее?

— Что же?

— Стало быть, тебе неведомо, что правильное, но не подкрепленное объяснением мнение нельзя назвать знанием? Если нет объяснения, какое же это знание? Но это и не невежество. Ведь если это соответствует тому, что есть на самом деле, какое же это невежество? По-видимому, верное

представление - это нечто среднее между пониманием и невежеством.

— Ты права, - сказал я.

— А в таком случае не стой на том, что все, что не прекрасно, безобразно, а все, что не добро, есть зло. И, признав, что Эрот не прекрасен и также не добр, не думай, что он должен быть безобразен и зол, а считай, что он находится где-то посредине между этими крайностями.

— И все-таки, - возразил я, - все признают его великим богом.

— Ты имеешь в виду всех несведущих или также и сведущих? - спросила она.

— Всех вообще.

— Как же могут, Сократ, - засмеялась она, - признавать его великим-богом те люди, которые и богом-то его не считают?

— Кто же это такие? - спросил я.

— Ты первый, - отвечала она, - я вторая.

— Как можешь ты так говорить? - спросил я.

— Очень просто, - отвечала она. - Скажи мне, разве ты не утверждаешь, что все боги блаженны и прекрасны? Или, может быть, ты осмелишься о ком-нибудь из богов сказать, что он не прекрасен и не блажен?

— Нет, клянусь Зевсом, не осмелюсь, - ответил я.

— А блаженным ты называешь не тех ли, кто прекрасен и добр?

— Да, именно так.

— Но ведь насчет Эрота ты признал, что, не отличаясь ни добротою, ни красотой, он вожделеет к тому, чего у него нет.

— Да, я это признал.

— Так как же он может быть богом, если обделен добротою и красотой?

— Кажется, он и впрямь не может им быть.

— Вот видишь, - сказала она, - ты тоже не считаешь Эрота богом.

— Так что же такое Эрот? - спросил я. - Смертный?

— Нет, никоим образом.

— А кто же?

— Как мы уже выяснили, нечто среднее между бессмертным и смертным.

— Кто же он, Диотима?

— Великий гений, Сократ. Ведь все гении представляют собой нечто среднее между богом и смертным.

— Каково же из назначение?

— Быть истолкователями и посредниками между людьми и богами, передавая богам молитвы и жертвы людей, а людям наказы богов и вознаграждения за жертвы. Пребывая посредине, они заполняют промежуток между теми и другими, так что Вселенная связана внутренней связью. Благодаря им возможны всякие прорицания, жреческое искусство и вооб-

ще все, что относится к жертвоприношениям, таинствам, заклинаниям, пророчеству и чародейству. Не соприкасаясь с людьми, боги общаются и беседуют с ними только черед посредство гениев - и наяву и во сне. И кто сведущ в подобных делах, тот человек божественный, а сведущий во всем прочем, будь то какое-либо искусство или ремесло, просто ремесленник. Гении эти многочисленны и разнообразны, и Эрот - один из них.

— Кто же его отец и мать? - спросил я.

— Рассказывать об этом долго, - отвечала она, - но все-таки я тебе расскажу.

Когда родилась Афродита, боги собрались на пир, и в числе их был Порос, сын Метиды. Только они отобедали - а еды у них было вдоволь, - как пришла просить подаяния Пения и стала у дверей. И вот Порос, охмелев от нектара - вина тогда еще не было, - вышел в сад Зевса и, отяжелевший, уснул. И тут Пения, задумав в своей бедности родить ребенка от Пороса, прилегла к нему и зачала Эрота. Вот почему Эрот - спутник и слуга Афродиты: ведь он был зачат на празднике рождения этой богини; кроме того, он по самой своей природе любит красивое: ведь Афродита красавица. Поскольку же он сын Пороса и Пении, дело с ним обстоит так: прежде всего он всегда беден и, вопреки распространенному мнению, совсем не красив и не нежен, а груб, неопрятен, не обут и бездомен; он валяется на голой земле, под открытым небом, у дверей, на улицах и, как истинный сын своей матери, из нужды не выходит. Но с другой стороны, он по-отцовски тянется к прекрасному и совершенному, он храбр, смел и силен, он искусный ловец, непрестанно строящий козни, он жаждет разумности и достигает ее, он всю жизнь занят философией, он искусный чародей, колдун и софист. По природе своей он ни бессмертен, ни смертен: в один и тот же день он то живет и расцветает, если дела его хороши, то умирает, но, унаследовав природу отца, оживает опять. Все, что он ни приобретает, идет прахом, отчего

Эрот никогда не бывает ни богат, ни беден.

Он находится также посредине между мудростью и невежеством, и вот почему. Из богов никто не занимается философией и не желает стать мудрым, поскольку боги и так уже мудры; да и вообще тот, кто мудр, к мудрости не стремится. Но не занимаются философией и не желают стать мудрыми опять-таки и невежды. Ведь тем-то и скверно невежество, что человек и не прекрасный, и не совершенный, и не умный вполне доволен собой. А кто не считает, что в чем-то нуждается, тот и не желает того, в чем, по его мнению, не испытывает нужды.

— Так кто же, Диотима, - спросил я, - стремится к мудрости, коль скоро ни мудрецы, ни невежды философией не занимаются?

— Ясно и ребенку, - отвечала она, - что занимаются ею те, кто находится посредине между мудрецами и невеждами, а Эрот к ним и принадлежит.

Ведь мудрость - это одно из самых прекрасных на свете благ, а Эрот - это любовь к прекрасному, поэтому Эрот не может не быть философом, т.е. любителем мудрости, а философ занимает промежуточное положение между мудрецом и невеждой. Обязан же он этим опять-таки своему происхождению: ведь отец у него мудр и богат, а мать не обладает ни мудростью, ни богатством. Такова, дорогой Сократ, природа этого гения. Что же касается твоего мнения об Эроте, то в нем нет ничего удивительного. Судя по твоим словам, ты считал, что Эрот есть предмет любви, а не любящее начало. Потому-то, я думаю, Эрот и показался тебе таким прекрасным. Ведь предмет любви и в самом деле и прекрасен, и нежен, и полон совершенства, и достоин зависти. А любящее начало имеет другой облик, такой, примерно, как я сейчас описала.

Тогда я сказал ей:

— Пусть так, чужеземка, ты говорила прекрасно. Но если Эрот таков, какая польза от него людям?

— А это, Сократ, - сказала она, - я сейчас и попытаюсь тебе объяснить.

Итак, свойства и происхождение Эрота тебе известны, а представляет он собой, как ты говоришь, любовь к прекрасному. Ну, а если бы нас спросили: «Что же это такое, Сократ и Диотима, любовь к прекрасному?» - или, выражаясь еще точнее: «Чего же хочет тот, кто любит прекрасное?»

— Чтобы оно стало его уделом, - ответил я.

— Но твой ответ, - сказала она, - влечет за собой следующий вопрос, а именно: «Что же приобретет тот, чьим уделом станет прекрасное?»

Я сказал, что не могу ответить на такой вопрос сразу.

— Ну, а если заменить слово «прекрасное» словом «благо» и спросить тебя: «Скажи, Сократ, чего хочет тот, кто любит благо?»

— Чтобы оно стало его уделом, - отвечал я.

— А что приобретает тот, чьим уделом окажется благо? - спросила она.

— На это, - сказал я, - ответить легче. Он будет счастлив.

— Правильно, счастливые счастливы потому, что обладают благом, -подтвердила она. - А спрашивать, почему хочет быть счастливым тот, кто хочет им быть, незачем. Твоим ответом вопрос, по-видимому, исчерпан.

— Ты права, - согласился я.

— Ну, а это желание и эта любовь присущи, по-твоему, всем людям, и всегда ли они желают себе блага, по-твоему?

— Да, - отвечал я. - Это присуще всем.

— Но если все и всегда любят одно и то же, - сказала она, - то почему же, Сократ, мы говорим не обо всех, что они любят, а об одних говорим так, а о других - нет?

— Я и сам этому удивляюсь, - отвечал я.

— Не удивляйся, - сказала она. - Мы просто берем одну какую-то

разновидность любви и, закрепляя за ней название общего понятия, именуем любовью только ее, а другие разновидности называем иначе.

— Например? - спросил я.

— Изволь, - отвечала она. - Ты знаешь, творчество - понятие широкое. Все, что вызывает переход из небытия в бытие, - творчество, и, следовательно, создание любых произведений искусства и ремесла можно назвать творчеством, а всех создателей - их творцами.

— Совершенно верно, - согласился я.

— Однако, - продолжала она, - ты знаешь, что они не называются творцами, а именуются иначе, ибо из всех видов творчества выделена одна область - область музыки и стихотворных размеров, к которой и принято относить наименование «творчество». Творчеством зовется только она, а творцами-поэтами - только те, кто в ней подвизается.

— Совершенно верно, - согласился я.

— Так же обстоит дело и с любовью. По сути, всякое желание блага и счастья - это для всякого великая и коварная любовь. Однако о тех, кто предан таким ее видам, как корыстолюбие, любовь к телесным упражнениям, любовь к мудрости, не говорят, что они любят и что они влюблены, - только к тем, кто занят и увлечен одним лишь определенным видом любви, относят общие названия «любовь», «любить» и «влюбленные».

— Пожалуй, это правда, - сказал я.

— Некоторые утверждают, - продолжала она, - что любить - значит искать свою половину. А я утверждаю, что ни половина, ни целое не вызовет любви, если не представляет собой, друг мой, какого-то блага. Люди хотят, чтобы им отрезали руки и ноги, если эти части собственного их тела кажутся им негодными. Ведь ценят люди вовсе не свое, если, конечно, не называть все хорошее своим и родственным себе, а все дурное - чужим, - нет, любят они только хорошее. А ты как думаешь?

— Я думаю так же, - отвечал я.

— Нельзя ли поэтому просто сказать, что люди любят благо?

— Можно, - ответил я.

— А не добавить ли, - продолжала она, - что люди любят и обладать-благом?

— Добавим.

— И не только обладать им, но обладать вечно?

— Добавим и это.

— Не есть ли, одним словом, любовь не что иное, как любовь к вечному обладанию благом?

— Ты говоришь сущую правду, - сказал я.

— Ну, а если любовь - это всегда любовь к благу, - сказала она, - то скажи мне, каким образом должны поступать те, кто к нему стремится, чтобы

их пыл и рвение можно было назвать любовью? Что они должны делать, ты можешь сказать?

— Если бы мог, - отвечал я, - я не восхищался бы твоей мудростью и не ходил к тебе, чтобы все это узнать.

— Ну, так я отвечу тебе, - сказала она. - Они должны родить в прекрасном как телесно, так и духовно.

— Нужно быть гадателем, - сказал я, - чтобы понять, что ты имеешь в виду, а мне это непонятно.

— Ну что ж, - отвечала она, - скажу яснее. Дело в том, Сократ, что все люди беременны как телесно, так и духовно, и, когда они достигают известного возраста, природа наша требует разрешения от бремени. Разрешиться же она может только в прекрасном, но не в безобразном. Соитие мужчины и женщины есть такое разрешение. И это дело божественное, ибо зачатие и рождение суть проявления бессмертного начала в существе смертном. Ни то ни другое не может произойти в неподходящем, а неподходящее для всего божественного — это безобразие, тогда как прекрасное - это подходящее. Таким образом, Мойра и Илифия всякого рождения - это Красота. Поэтому, приблизившись к прекрасному, беременное существо проникается радостью и весельем, родит и производит на свет, а приблизившись к безобразному, мрачнеет, огорчается, съеживается, отворачивается, замыкается и, вместо того чтобы родить, тяготится задержанным в утробе плодом. Вот почему беременные и те, кто уже на сносях, так жаждут прекрасного - оно избавляет их от великих родильных мук. Но любовь, - заключила она, - вовсе не есть стремление к прекрасному, как то тебе, Сократ, кажется.

— А что же она такое?

— Стремление родить и произвести на свет в прекрасном.

— Может быть, - сказал я.

— Несомненно, - сказала она. - А почему именно родить? Да потому, что рождение — это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу. Но если любовь, как мы согласились, есть стремление к вечному обладанию благом, то наряду с благом нельзя не желать и бессмертия. А значит, любовь - это стремление и к бессмертию.

Всему этому она учила меня всякий раз, когда беседовала со мной о любви. А однажды она спросила меня:

— В чем, по-твоему, Сократ, причина этой любви и этого вожделения? Не замечал ли ты, в сколь необыкновенном состоянии бывают все животные, и наземные и пернатые, когда они охвачены страстью деторождения? Они пребывают в любовной горячке сначала во время спаривания, а потом - когда кормят детенышей, ради которых они готовы и бороться с самыми сильными, как бы ни были слабы сами, и умереть, и голодать, только чтобы их выкормить, и вообще сносить все, что угодно. О людях еще можно

подумать, - продолжала она, - что они делают это по велению разума, но в чем причина таких любовных порывов у животных, ты можешь сказать?

И я снова сказал, что не знаю.

— И ты рассчитываешь стать знатоком любви, - спросила она, - не поняв этого?

— Но ведь я же, как я только что сказал, потому и хожу к тебе, Диотима, что мне нужен учитель. Назови же мне причину и этого и всего другого, относящегося к любви!

— Так вот, - сказала она, - если ты убедился, что любовь по природе своей - это стремление к тому, о чем мы не раз уже говорили, то и тут тебе нечему удивляться. Ведь у животных, так же как и у людей, смертная природа стремится стать по возможности бессмертной и вечной. А достичь этого она может только одним путем - порождением, оставляя всякий раз новое вместо старого; ведь даже за то время, покуда о любом живом существе говорят, что оно живет и остается самим собой - человек, например, от младенчества до старости считается одним и тем же лицом, - оно никогда не бывает одним и тем же, хоть и числится прежним, а всегда обновляется, что-то непременно теряя, будь то волосы, плоть, кости, кровь или вообще все телесное, да и не только телесное, но и то, что принадлежит душе: ни у кого не остаются без перемен ни его привычки и нрав, ни мнения, ни желания, ни радости, ни горести, ни страхи, всегда что-то появляется, а что-то утрачивается. Еще удивительнее, однако, обстоит дело с нашими знаниями: мало того что какие-то знания у нас появляются, а какие-то мы утрачиваем и, следовательно, никогда не бываем прежними и в отношении знаний, - такова же участь каждого вида знаний в отдельности. То, что называется упражнением, обусловлено не чем иным, как убылью знания, ибо забвение - это убыль какого-то знания, а упражнение, заставляя нас вновь вспоминать забытое, сохраняет нам знание настолько, что оно кажется прежним. Так вот, таким же образом сохраняется и все смертное: в отличие от божественного, оно не остается всегда одним и тем же, но, устаревая и уходя, оставляет новое свое подобие. Вот каким способом, Сократ, - заключила она, - приобщается к бессмертию смертное - и тело, и все остальное. Другого способа нет. Не удивляйся же, что каждое живое существо по природе своей заботится о своем потомстве. Бессмертия ради сопутствует всему на свете рачительная эта любовь.

Выслушав ее речь, я пришел в изумление и сказал:

— Да неужели, премудрая Диотима, это действительно так?

И она отвечала, как отвечают истинные мудрецы:

— Можешь быть уверен в этом, Сократ. Возьми людское честолюбие - ты удивишься его бессмысленности, если не вспомнишь то, что я сказала, и упустишь из виду, как одержимы люди желанием сделать гром-

ким свое имя, «чтобы на вечное время стяжать бессмертную славу», ради которой они готовы подвергать себя еще большим опасностям, чем ради своих детей, тратить деньги, сносить любые тяготы, умереть, наконец. Ты думаешь, - продолжала она, - Алкестиде захотелось бы умереть за Адмета, Ахиллу - вслед за Патроклом, а вашему Кодру - ради будущего царства своих детей, если бы все они не надеялись оставить ту бессмертную память о своей добродетели, которую мы и сейчас сохраняем? Я думаю, - сказала она, - что все делают все ради такой бессмертной славы об их добродетели, и, чем люди достойнее, тем больше они и делают. Бессмертие - вот чего они жаждут.

Те, у кого разрешиться от бремени стремится тело, - продолжала она, - обращаются больше к женщинам и служат Эроту именно так, надеясь деторождением приобрести бессмертие и счастье и оставить о себе память на вечные времена. Беременные же духовно - ведь есть и такие, - пояснила она, - которые беременны духовно, и притом в большей даже мере, чем телесно, - беременны тем, что как раз душе и подобает вынашивать. А что ей подобает вынашивать? Разум и прочие добродетели. Родителями их бывают все творцы и те из мастеров, которых можно назвать изобретательными. Самое же важное и прекрасное - это разуметь, как управлять государством и домом, и называется это уменье рассудительностью и справедливостью. Так вот, кто смолоду вынашивает духовные качества, храня чистоту и с наступлением возмужалости, но испытывает страстное желание родить, тот, я думаю, тоже ищет везде прекрасное, в котором он мог бы разрешиться от бремени, ибо в безобразном он ни за что не родит. Беременный, он радуется прекрасному телу больше, чем безобразному, но особенно рад он, если такое тело встретится ему в сочетании с прекрасной, благородной и даровитой душой: для такого человека он сразу находит слова о добродетели, о том, каким должен быть и чему должен посвятить себя достойный муж, и принимается за его воспитание. Проводя время с таким человеком, он соприкасается с прекрасным и родит на свет то, чем давно беремен. Всегда помня о своем друге, где бы тот ни был - далеко или близко, он сообща с ним растит свое детище, благодаря чему они гораздо ближе друг другу, чем мать и отец, и дружба между ними прочнее, потому что связывающие их дети прекраснее и бессмертнее. Да и каждый, пожалуй, предпочтет иметь таких детей, чем обычных, если подумает о Гомере, Гесиоде и других прекрасных поэтах, чье потомство достойно зависти, ибо оно приносит им бессмертную славу и сохраняет память о них, потому что и само незабываемо и бессмертно. Или возьми, если угодно, - продолжала она, - детей, оставленных Ликургом в Лакедемоне - детей, спасших Лакедемон и, можно сказать, всю Грецию. В почете у вас и Солон, родитель ваших законов, а в разных других местах, будь то у греков или у варваров, почетом поль-

зуется много других людей, совершивших множество прекрасных дел и породивших разнообразные добродетели. Не одно святилище воздвигнуто за таких детей этим людям, а за обычных детей никому еще не воздвигали святилищ.

Во все эти таинства любви можно, пожалуй, посвятить и тебя, Сократ. Что же касается тех высших и сокровеннейших, ради которых первые, если разобраться, и существуют на свете, то я не знаю, способен ли ты проникнуть в них. Сказать о них я, однако, скажу, - продолжала она, - за мной дело не станет. Так попытайся же следовать за мной, насколько сможешь.

Кто хочет избрать верный путь ко всему этому, должен начать с устремления к прекрасным телам в молодости. Если ему укажут верную дорогу, он полюбит сначала одно какое-то тело и родит в нем прекрасные мысли, а потом поймет, что красота одного тела родственна красоте любого другого и что если стремиться к идее прекрасного, то нелепо думать, будто красота у всех тел не одна и та же. Поняв это, он станет любить все прекрасные тела, а к тому одному охладеет, ибо сочтет такую чрезмерную любовь ничтожной и мелкой. После этого он начнет ценить красоту души выше, чем красоту тела, и, если ему попадется человек хорошей души, но не такой уж цветущий, он будет вполне доволен, полюбит его и станет заботиться о нем, стараясь родить такие суждения, которые делают юношей лучше, благодаря чему невольно постигнет красоту нравов и обычаев и, увидев, что все это прекрасное родственно между собою, будет считать красоту тела чем-то ничтожным. От нравов он должен перейти к наукам, чтобы увидеть красоту наук и, стремясь к красоте уже во всем ее многообразии, не быть больше ничтожным и жалким рабом чьей-либо привлекательности, плененным красотой одного какого-то мальчишки, человека или характера, а повернуть к открытому морю красоты и, созерцая его в неуклонном стремлении к мудрости, обильно рождать великолепные речи и мысли, пока наконец, набравшись тут сил и усовершенствовавшись, он не узрит того единственного знания, которое касается прекрасного, и вот какого прекрасного... Теперь, - сказала Диотима, - постарайся слушать меня как можно внимательнее.

Кто, наставляемый на пути любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительно прекрасное по природе, то самое, Сократ, ради чего и были предприняты все предшествующие труды, - нечто, во-первых, вечное, то есть не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное. Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела,

не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает. И тот, кто благодаря правильной любви к юношам поднялся над отдельными разновидностями прекрасного и начал постигать самое прекрасное, тот, пожалуй, почти у цели.

Вот каким путем нужно идти в любви — самому или под чьим-либо руководством: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх - от одного прекрасного тела к двум, от двух - ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это - прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе, дорогой Сократ, - продолжала мантинеянка, - только и может жить человек, его увидевший. Ведь увидев его, ты не сравнишь его ни со златотканой одеждой, ни с красивыми мальчиками и юношами, при виде которых ты теперь приходишь в восторг, и, как многие другие, кто любуется своими возлюбленными и не отходит от них, согласился бы, если бы это было хоть сколько-нибудь возможно, не есть и не пить, а только непрестанно глядеть на них и быть с ними. Так что же было бы, - спросила она, - если бы кому-нибудь довелось увидеть прекрасное само по себе прозрачным, чистым, беспримесным, не обремененным человеческой плотью, красками и всяким другим бренным вздором, если бы это божественное прекрасное можно было увидеть во всем его единообразии? Неужели ты думаешь, - сказала она, - что человек, устремивший к нему взор, подобающим образом его созерцающий и с ним неразлучный, может жить жалкой жизнью? Неужели ты не понимаешь, что, лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он.

Вот что — да будет и тебе, Федр, и всем вам известно — рассказала мне Диотима, и я ей верю. А веря ей, я пытаюсь уверить и других, что в стремлении человеческой природы к такому уделу у нее вряд ли найдется лучший помощник, чем Эрот. Поэтому я утверждаю, что все должны чтить Эрота и, будучи сам почитателем его владений и всячески в них подвизаясь, я и другим советую следовать моему примеру и, как могу, славлю могущество и мужество Эрота.

АРІСТОТЕЛЬ

(427—347 рр. до н. е.)

„Політика" – один з найважливіших творів великого античного філософа, учня Платона та вчителя Олександра Македонського. У поданому уривку розкривається ідея взаємозв'язку етичного та естетичного формування особистості, що особливо відбувається під час музичного виховання. В наступному уривку іншого твору Арістотеля «Велика етика« подається теоретичне осмислення принципу калокагатії, що є основною ідеєю усієї античної філософії і яка вплинула на становлення всієї західноєвропейської естетики.

Арістотель Політика. - К: Основи, 2005. - С.219-221; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 1. - М., 1962. - С.122, 127-129

... Треба чи не треба відносити музику до предметів виховання? Вище ми поставили для розв'язку три питання стосовно покликання музики. Що ж вона являє собою? Чи це предмет виховання, чи забава, чи інтелектуальна розвага? З цілковитою підставою музику можна віднести до всіх цих понять, і в усіх вона, очевидно, має свою частку. Забава має на меті забезпечити відпочинок, що, звичайно, приємна річ, бо він діє немовби ліки проти втоми від надсадної праці. Потім: розвага для інтелекту, на загальну думку, має містити в собі не тільки прекрасне, але й дарувати задоволення, бо щастя полягає саме в поєднанні прекрасного з радістю, яку воно дає. А музику всі мають за дуже приємну річ, байдуже, супроводжується вона співом чи ні.

2. І Мусей запевняє, мовляв, «найприємніша для смертних — пісня». Тож музику, як засіб, що здатен розвеселити, з цілковитою підставою допускають на зібрання людей, куди вони сходяться, аби відчути якесь полегшення. Таким чином, розглядаючи музику вже з цього погляду, можна стверджувати, що вона повинна бути предметом виховання для молоді. Як і всякі приємні розваги, вона теж не завдає шкоди, навпаки, — не тільки сприяє досягненню найвищої мети (в людському житті), але й розраджує. А що людина рідко досягає найвищої мети свого існування, оскільки вона має потребу відпочивати і вдається до забав не заради якоїсь найвищої мети, але й просто задля розваги, то було б цілком доцільно, якби вона знаходила повну розраду в радості, що її дає музика.

3. Трапляються люди, для котрих забава становить найвищу мету в їхньому житті, тому що й це, мабуть, містить у собі певну насолоду й може правити за мету. Однак не всяка насолода може вважатися такою. Прагнучи до неї як до кінцевої мети (в їхньому розумінні), люди приймають за неї якусь іншу (випадкову) насолоду, тому що вона має певну схожість із тією (насо-

лодою), яка становить найвищу мету в людській діяльності. Але подібно до того, як найвища мета людського життя не повинна бути чимось іншим, що дає багато в майбутньому, так і згадані насолоди мають існувати не заради чогось такого, що миготить у майбутньому, а задля того, що вже відбулося, — наприклад, для спочинку від тяжкої праці і полегшення гіркоти. Отже, тут можна вбачати причину, що спонукає людей до пошуків свого щастя з допомогою цих (випадкових) насолод. І хтось, користуючись цим, слушно вважатиме за причину саме це.

4. Але не тільки однією цією причиною пояснюється те, чому вдаються до насолоди, яку дарує музика. До неї звертаються, оскільки вона, мабуть, корисна тим, хто хоче відпочити після роботи. І все ж треба ще розглянути, чи не є така користь від музики випадковою, а також з'ясувати, чи суть музики полягає у чомусь вищому порівняно з указаною користю, яку вона дає. Однак тоді виникає питання: чи не повинна музика, окрім звичайної насолоди, яку вона дарує і яку відчувають усі, давати ще й інтелектуальну, бо ж справді, музика природно наснажує, тому слухають її залюбки люди всякого віку та різного рівня моралі. Навіть більше, вона покликана для ще вищої мети, а саме: справляти дію на людську поведінку та психіку. Це стане зрозумілим, коли з'ясується, що музика має певний вплив на наші моральні риси.

5. Те, що так буває насправді, доводять, окрім усього іншого, пісні Олімпа, які, з чим згодні всі, надихають наші душі, а натхнення і є насолодою для нашого морального стану. Слухачі ж при цьому, навіть коли тільки сприймають їх просто, без мелодії та ритмів, усе одно відчувають (душевне) задоволення. Оскільки музика сама по собі щось приємне, а чеснотливість полягає у належній радості, любові й ненависті, то, мабуть, нічого так ревно не слід вивчати юнакам і ні до чого не звикати такою мірою, як до вміння правильно судити про шляхетний характер і вчинки, гідні похвали, радіючи однаковою мірою з тих і тих звуків.

6. Ритми й мелодія відображають щонайправдивіше гнів і лагідність, мужність і поміркованість та всі протилежні їм риси, а також решту моральних якостей. Це видно з досвіду: слухаючи музику, ми змінюємося в настрої. Звичка ж відчувати гіркоту чи радість, сприймаючи якесь відображення реальності, призводить до того, що ми починаємо спізнавати ті самі почуття, стикаючись із дійсністю. Хто, приміром, дивлячись на чийсь портрет, спізнає радісне почуття не з якоїсь іншої причини, а саме тому, що він бачить перед собою зображення певної особи, тому, звичайно, буде приємно зустрітися віч-на-віч із людиною, портретом якої він милувався.

7. В усьому іншому, що стосується сфери чуттєвого сприйняття, — наприклад, у тому, що приступне нашому доторкові й смакові, — відсутня будь-яка подоба моралі. В тому, що сприймається нашим зором, це виявляється

тільки незначною мірою: через зір ми сприймаємо тільки форми предмета, і, як такі, вони лише незначною мірою і далеко не в усіх викликають почуття ще й через чуттєве сприйняття. Причому ми маємо тут не справжню подобу моральних рис, а відтворювані малюнком і фарбами фігури — скорше тільки зовнішнє відображення цих рис, оскільки вони впливають на зовнішній вигляд людини, коли вона проймається почуттями. І все ж, наскільки це стосується зовнішньої форми, з того, на що ми дивимося, молодь повинна розглядати не Павсонові, а Полігнотові картини або твори такого митця чи скульптора, котрий уміє передати в них душевні переживання зображеної людини.

8. Навпаки, що стосується мелодій, то вже в них самих передаються душевні переживання. Це зрозуміло з такого: музичні лади істотно відрізняються один від одного, тож, коли ми слухаємо їх, у нас з'являється різний настрій, і ми не однаково ставимося до кожного з них; так, слухаючи одні лади, наприклад, так званий змішаний лідійський, ми спізнаємо жалісливий і пригнічений настрій, а слухаючи інші, пом'якшені лади, ми теж у своєму характері розслаблюємося; ще інші лади викликають у нас переважно поміркований, урівноважений настрій, і цю останню властивість має, мабуть, тільки один із ладів — дорійський. Що ж до фригійського ладу, то він справді сильно впливає на нас, викликає збудження.

9. Все це добре з'ясовують ті філософи, котрі займаються питаннями виховання, і їхні міркування знаходять своє підтвердження у самих фактах. Те саме стосується й ритміки; одні ритми мають спокійніший характер, інші — рухливий, із цих останніх в одних ритмах рухи грубіші, в других — витонченіші.Отже, з цього видно, що музика здатна справляти певний вплив на моральні риси душі. Тому, мабуть, її слід піднести до числа предметів виховання молоді.

10. Навчання музики відповідає самій природі цього віку; в молодому віці люди не схильні братися з доброї волі заповзято до того, що їм не до вподоби, а музика якраз за своєю природою належить до числа таких предметів, що дарують приємне. Зрештою, між гармонією та ритмікою, з одного боку, й душею — з другого, існує певна спорідненість, тому дехто з філософів стверджує, що сама душа і є гармонією, інші ж запевняють, що душа має гармонію в собі.

[***учение об эстетическом воспитании, учение о катарсисе***]

2. Остается исследовать вопрос о музыкальных ладах и ритмах как вообще, так и в приложении к воспитанию. Прежде всего, должно ли пользоваться всеми ладами, всеми ритмами, или нужно делать между ними различие? Далее, установим ли мы то же разграничение и для тех лиц, кто занимается воспитанием юношества, или нужно установить специально для

них какое-нибудь иное, уже третье но счету, разграничение? Ведь музыка, как мы видим, состоит из [двух основных элементов], из мелодии и ритма, при чем нужно не упускать из виду, какое действие оказывает каждый из этих элементов в деле воспитания. Наконец, какая в этом отношении музыка должна заслуживать предпочтения — та ли, где хороша мелодия, или та, где хорош ритм?

3. По нашему мпенню, некоторые из современных специалистов по музыке и те философы, которые заявили свою опытность в деле музыкального воспитания, дали в большинстве случаев прекрасные ответы на поставленные памп вопросы. Поэтому тех, кто желает обстоятельпо и детально ознакомиться с этим предметом, мы можем отослать к работам упомянутых лиц, сами же мы будет рассуждать о нем теперь только с общей точки зрения и наметим лишь его основные черты.

4. Мы принимаем то подразделение мелодий, какое установлено некоторыми философами, различающими мелодии: этические, практические и энтузиастические. Те же философы определяют далее и природу отдельных ладов, соответствующую каждому виду этих мелодий, так что одной мелодии свойственна одна природа, другой — другая. Вместо с тем мы (согласно вышесказанному) утверждаем, что музыка должна иметь полезное применение не ради одной цели, а ради нескольких: 1) ради воспитания, 2) ради очищении (что мы разумеем под словом «очищение», об этом теперь мы только ограничиваемся общим намеком, к более же обстоятельному выяснению этого вопроса вернемся в сочинении о поэтике), 3) ради интеллектуального развлечении, то есть ради успокоения и отдохновения от напряженной деятельности.

5. Отсюда ясно, что хотя можно пользоваться всеми ладами, но применять их должно неодинаковым образом. Дли воспитания нужно обращаться к тем ладам, которые всего более соответствуют этическим мелодиям, для аудитории же слушателей, когда музыкальное произведение исполняется другими лицами, можно пользоваться и практическими и энтузиастическими мелодиями... Ведь аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие его отличается лишь степенью своей интенсивности, например, [все испытывают] состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопении, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление н очищение.

6. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха н вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойствен данному индивиду. Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением. Точно так

же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость.

7. Так как театральная публика бывает двоякого рода: с одной стороны, она состоит из людей свободорожденных и культурных благодаря полученному ими воспитанию, с другой стороны, это — публика грубая, состоящая из ремесленников, наемников н т. п., то и для этого последнего рода публики нужно, в целях предоставления ей отдыха, устраивать [особые музыкальные] состязания и зрелища. Подобно тому как психика этой публики отклоняется в сторону от естественной психики, так и в музыкальных ладах встречаются отклонения от нормальных, а в мелодиях наблюдается повышенное настроение и противоестественная окраска. Ведь каждый получает наслаждение от того, что свойственно его натуре, поэтому и лицам, участвующим в состязаниях пред такого рода публикой, нужно предоставить возможность пользоваться подходящим для нее родом музыки.

8. Для воспитания же, как выше сказало, нужно пользоваться мелодиями этического характера и соответствующими им ладами. Таким ладом, как ми сказали уже выше, является лад дорийский. Но можно воспользоваться при воспитании юношества также и тем или иным из других ладов, если лица, причастные к занятиям философией и опытные в музыкальном воспитании, одобряют его. Сократ в «Государстве» [Платона] неправ, когда он утверждает, что наряду с дорийским ладом можно оставить только еще фригийский, тем более, что он из музыкальных инструментов исключает флейту. Фригийский лад и ряду остальных имеет такое же значение, какое занимает флейта среди музыкальных инструментов: как фригийскому ладу, так и флейте свойствен оргиастический, страстный характер.

9. Доказательством этому служит поэзия: для выражении вакхического экстаза н тому подобных состояний возбуждения из всех инструментов преимущественно нужна бывает флейта, а среди ладов вакхическая поэзия для соответствующего выражения прибегает к фригийскому ладу. Дифирамб, например, по общему признанию, считается фригийским, в доказательство чего лица, занимавшиеся эгим вопросом, приводят многочисленные примеры, между прочим, и следующий: Филоксен, попытавшийся обработать мифы в дорийском ладе, оказался не в состоянии исполнить это, но, руководимый самою природою, он снова обратился к фригийскому ладу, как наиболее соответствующему [этому роду произведений].

10. Что касается дорийского лада, то все согласны в том, что ему свойственна наибольшая стойкость и что он, но преимуществу, отличается мужественным характером. Сверх того, мы всегда отдаем предпочтение средине пред крайностями; и, по нашему утверждению, к этой средине и должно стремиться, дорийский же лад среди прочих отличается именно этими свойствами. Отсюда ясно, что молодежь надлежит предпочтительно воспиты-

вать на дорийских мелодиях.

[***учение о калокагатии***]

Мы говорили о каждой добродетели в отдельности; теперь остается, пожалуй, обобщить частности, сложив их в одно целое. В самом деле, в отношении человека вполне добродетельного есть неплохое имя — нравственная красота (kalokagathia). Нравственпо прекрасным называют человека совершенного достоинства (teleos spoydaios). Ведь о нравственной красоте говорят по поводу добродетели: нравственно прекрасным зовут справедливого, мужественного, благоразумного и вообще обладающего всеми добродетелями [человека] .

Применяя деление надвое, мы одни вещи относим к прекрасным (kala), другие —к хорошим (agatha), из хороших же одни хороши как таковые (haplös), другие — нет. И к вещам прекрасным мы относим добродетели и добродетельные поступки, к хорошим же — власть, богатство, славу, честь и им подобпое. Нравственно прекрасен тот, для кого вещи, которые хороши как таковые, хороши, и вещи, которые прекрасны как таковые, прекрасны. Такой человек и хорош и прекрасен (kalos kai agathos). А тот, для кого вещи, хорошие сами по себе, нехороши, не будет нравственно прекрасным, подобно тому как не будет здоровым тот, для кого неполезны вещи, сами по себе полезные. Так, если для кого-то вредны богатство и власть, они нежелательны ему, и он предпочтет обладать тем, что не повредит ему. Того, кто опасается обладать каким-либо благом, нельзя считать нравственно прекрасным. Хорош и прекрасен тот, для кого все хорошее хорошо, и его не портят такие вещи, как, например, богатство, власть.

Итак, о каждой добродетели в отдельности сказано выше. Но поскольку значение их мы рассмотрели по отдельности, то надо специально высказаться и о той добродетели, которая из них возникает, то есть о той, которую мы уже называли калокагатией. Впрочем, ясно, что тому, кто хочет в истинном смысле достигуть этого наименования, необходимо обладать [и] отдельными добродетелями. Ведь и и других областях ни с чем не может быть иначе. Не бывает так, чтобы кто-нибудь имел здоровье во веем теле, и не имел его пи в каком члене. Наоборот, необходимо, чтобы все или большая часть или главнейшие [из членов] обладали одинаковым состоянием со всем целым.

Итак, быть хорошим [просто] и быть «прекрасным и хорошим» различается не только по названию, но н по самим фактам. Именно, целями всего хорошего являются такие цели, которые достойны выбора сами ради себя. К этому же относится и прекрасное, что, существуя через себя, все достойно похвалы. Это есть то, ради чего оказываются достойными похвалы и [соответствующие] поступки и само это прекрасное, как, например, справедливость, [и сама она и] соответствующие поступки. Так, [достойны похвалы]

целомудренные, потому что достойно похвалы и целомудрие. Но [голое] или в абстрактном смысле здоровье — не достойно похвалы, как и [соответствующее] действие. Не достойны похвалы ни [голая] сила, ни действие, потому что не [достойна этого] и сила. Это, правда,— хорошее, но это не есть то, что достойно похвалы. Но одинаковым образом это — по индукции — ясно и на прочем.

В связи с этим хорошим является тот, у которого хорошее является природно хорошим. А именно вожделенные и кажущиеся самыми большими блага — почет, богатство, добротность тела; счастье; могущество, хотя и являются благами природными, по они могут быть вредлыми для тех пли других в связи с обладанием ими. Ведь ни неразумный, ни несправедливый, ни невоздержанный не сможет цолучать пользы от их употребления так же, как и больной — от употребления пищи, предназначенной для здорового, как и немощный и калека — от здорового режима, предназначенного для человека, ни в чем не поврежденного.

Прекрасным же и хорошим [человек] является оттого, что у него прекрасное из хорошего наличествует само через себя, и оттого, что он оказывается способным совершать прекрасное и притом ради этого, последнего. Прекрасное же — это н добродетели и дела, связанные с добродетелью. Но это и некоторого рода государственное устройство, вроде того, которое у лакедемонян или которое могли бы иметь другие такпе же [граждане]. Устройство это такое же. Именно, бывают такие люди, которые полагают, что хотя и надо обладать добродетелью, но [только] ради природных благ. Поэтому они и являются «хорошими», поскольку благами у них оказываются при- родные блага. Но они ведь не обладают калокагатией, поскольку прекрасное не налично у них само через себя, и они не выбирают [быть] «прекрасными и хорошими». И не только это. Но прекрасным оказывается у них не то, что прекрасно по природе, но то, что хорошо по природе. Ведь прекрасно оно тогда, когда они действуют ради него самого. И [эти люди] выбирают прекрасное потому, что у «прекрасного и хорошего» природные блага оказываются прекрасными. Действительно, прекрасно то, что справедливо. [Расценивается] же оно не с точки зрения достоинства. А он [прекрасный и хороший] достоин этого. Прекрасно и прнличное. А ему приличпо это — богатство, благородное происхождение, могущество. Поэтому для «прекрасного и хорошего» оно и полезно, и прекрасно. Но многим это противоречит. Ведь и хорошим является у них не просто хорошее, но хорошее у хорошего. А у хорошего — и прекрасное, поскольку они совершают много прекрасных поступков ради этих последних. А тот, кто полагает, что добродетель нужно иметь ради внешних благ, тот совершает прекрасное [только] случайно. Значит, калокагатия есть совершенная добродетель.

ВІТЕЛО
(XIII століття)

Вітело – автор твору «Перспектива» (в 10 кн.), написаного в 70-х роках XIII століття. «Перспектива» Вітело - це творча переробка з арабських творів ал-Хайсама, відомого на Заході як Алхазен (965-1039). Твір цікавий тонкими естетичними спостереженнями механізмів зорового сприйняття. Запропонована глава дає змогу відчути естетичні уявлення Вітело та його епохи. Особливої уваги заслуговують оригінальні думки польського вченого про розмаїття існуючих естетичних ідеалів. «Перспектива» містила велику кількість спостережень над функціями ока, тому до твору Вітело неодноразово звертались художники і теоретики мистецтва Відродження, особливо геній Леонардо да Вінчі

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 1. - М., 1962. - С.302-206

IV, 148. Красота постигается зрением, либо посредством простого постижения зримых форм, доставляющих удовольствие душе, либо посредством сочетания нескольких зрительных образов, стоящих друг к другу в отношении, отвечающем зримой форме.

В самом деле: удовольствие души, именуемое красотой, получается иногда пз простого постижения зримых форм, как это становится ясным при последовательном рассмотрении всех видов зримого. Проследим это на примерах, которые сделают понятным и остальное.

Свет, являющийся первым предметом зрения, создает красоту, а потому мы видим, что солнце, луна и звезды прекрасны уже благодаря одному своему свету. Цвет также создает красоту, например, зеленый цвет, и розовый, и другие сверкающие цвета, расточающие перед взором форму свойственного им света.

Удаленность и близость, также создают красоту для взора, ибо у некоторых прекрасных форм бывают мелкие безобразные и морщинистые пятна, неприятные для видящей их души; они из-за удаленности пропадают для взора, и, благодаря этой удаленности, до зрения доходит форма, приятная душе. Во многих прекрасных формах существуют также мелкие и тонкие детали, способствующие красоте форм, а пменно—подобающее очертание и изящный распорядок частей, которые только вблизи от глаза становятся видимыми и способствуют тому, что форма представляется взору прекрасной.

Величина также создает красоту для взора, и потому луна является бо-

лее красивой, чем прочие светила, ибо ее мы видим более крупной. И более крупные звезды красивее мелких, что более всего явствует на примере звезд первой и второй величины.

Положение также создает красоту для взора, ибо многие прекрасные образы представляются таковыми только благодаря упорядоченности и расположению частей. Ведь хотя бы фигуры букв и были все сами по себе хорошо расположены и красивы, если одна из них большая, а другая маленькая, зрение не признает красивыми строки, состоящие из них.

Фигура также придает красоту, а потому искусственные предметы, в особенности же произведения природы, имеющие хорошую фигуру, представляются красивыми. Вот почему глаза человека, когда они имеют очертания миндалевидные и продолговатые, представляются красивыми, круглые же глаза — совершенно уродливыми.

Телесность также создает красоту для взора, а потому прекрасными являются сфера, округленная колонна и хорошо отесанное под прямыми углами тело.

Непрерывность также создает красоту для взора, а потому приятны взору зеленые пространства и густые зеленые растения, ибо то, которые приближаются к сплошной массе, прекраснее сквозистых.

Разделенность также создает красоту для взора, а потому звезды, разобщенные и разделенные друг от друга, прекраснее, чем слишком тесно сближенные друг с другом, каковы, например, звезды Млечного пути. И раздельные свечи прекраснее большого сплошного огня.

Число также создает красоту для взора. По этой причине участки неба с множеством раздельных звезд прекраснее участков с немногими звездами, и большее число свечей прекраснее, чем небольшое число их.

Движение и покой также создают для взора красоту. Ведь движение человека при его речи и разделении ее создает красоту, а потому представляются красивыми важность речи и паузы, упорядоченно разделяющие слова.

Шероховатость также создает красоту, ибо ворсистость шитых ковров и тому подобного приятна взору. *Ровная поверхность* также создает красоту для взора, ибо гладкость шелковых тканей, если они даже и не совсем гладкие, приятна душе и прекрасна для взора.

Прозрачность также способствует появлению красоты, ибо благодаря ей ночью бывают видимы сверкающие предметы, чего не случается в воздухе, густом от паров. *Плотность* также создает красоту, ибо свет, цвет, фигуры и очертания, и вообще все прекрасное, составляющее предмет зрения, постигается зрением благодаря ограничению тел, в которых они наличии, а причиной этого ограничения является плотность.

И *тень* способствует появлению красоты, ибо на многих формах видимых тел бывают мелкие пятна, которые безобразят их при свете и пропа-

дают для глаза в тени или при слабом освещении. Извилистость линий на птичьих перьях, например павлинов и других птиц, создавая тень, являет красоту для взора благодаря тени, которая при своем смешении со светом производит разнообразные цвета, впрочем не появляющиеся в темноте или при слабом освещении.

Темнота также способствует появлению красоты для взора, ибо звезды бывают видны только в темноте.

Подобие также создает красоту, ибо члены одного и того же живого существа, например Сократа, представляются прекрасными лишь в том случае, если они совершенно подобны друг другу. Вот почему некрасивы глаза, если один из них больше другого или один черный, а другой зеленый. Или если одна щека впалая, а другая пухлая. Ведь все лицо будет некрасиво тогда, когда родственные друг другу части не совершенно подобны друг другу. *Различие* также создает красоту, ибо различпые части вселенной украшают вселенную и делают ее прекрасной, а различные части живых существ — эти существа. Равным образом одну и ту же руку украшает различие пальцев, ибо вся красота членов проистекает из различия между фигурами этих частей.

Таким образом, стало быть, красота постигается зрением на основе простого постижения предметов зрения, приятных душе. Одпако не всякий такой зрительный образ создает красоту в любой форме, в которой он становится доступным зрению, ибо пе всякая фигура создает красоту в любой из форм. И аналогично следует сказать о всех других частных образах любых зримых предметов.

Равным образом, из взаимного сочетания нескольких образов зримых форм, а не только из самих этих образов, возникает красота для взора. Так бывает, например, тогда, когда сверкающие краски и соразмерное изображение оказываются красивее, чем краски и изображения, лишепные подобной упорядоченности. То же самое относится и к человеческому лпцу. Ведь округленность лица вместе с нежностью и топкостью цвета красивее, чем одно без другого, п умеренная величина рта вместо с пропорционально узкими губами красивее, чем маленький рот при большой толщипе губ. Итак, во многих формах зримых предметов сочетание различных форм создает красоту, которую не создает каждый из образов в отдельности.

Пропорциональность частей, отвечающая какой-либо природной или искусственной форме, в сочетании с чувственными образами, создает большую красоту, чем каждый из этих образов в отдельности. Ибо все красоты, создаваемые чувственными образами при взаимном их сочетании, основаны на пропорциональности, которая отвечает формам, получающимся при таком взаимном их сочетании. Итак, когда зрение постигает какую-нибудь вещь, которой принадлежит какой-либо частпый образ, создающий сам по

себе красоту, тогда форма этого образа после простого своего усмотрения достигает ощущающей способности, а различающая способность постигает красоту того видимого предмета, которому этот образ принадлежит. И если сочетание различных образов является причиной красоты, то когда это сочетание достигнет ощущающего, тогда различающая способность сравнит эти образы друг с другом и постигнет красоту зримого предмета, слагающегося из сочетания образов, ему принадлежащих.

Таковы пути, посредством которых воспринимается зрением красота всех чувственных форм. Однако по многих случаях красоту создает привычка, а потому каждый народ одобряет привычную для него форму как то, что он считает прекрасным в самом себе. Ведь одни цвета и пропорции частей человеческого тела и картин одобряет мавр, н другие — датчанин {житель Скандинавии], а между этими крайностями и близкими к ним германец одобряет средние цвета и среднее сложение тела, и средний нрав. Ибо так же, как у каждого свой собственный нрав, так и суждение о красоте у каждого свое.

Итак, следовательно, мы сказали об этом по правилам риторики на примерах, и предложенное нами ясно.

149. Безобразное постигается зрением тогда, когда зрительные образы ни сами по себе, ни путем взаимного сочетания не бывают причиной какой-либо красоты.

Безобразие форм есть отсутствие красоты в них. Ведь уже было сказано, что образы создают красоту не во всех формах, а только в некоторых. Стало быть, формы, в которых частные образы не создают красоты пи сами по себе, ни путем своего сочетания (как, например, то, в чем нет какой-либо привычной пропорциональности между его частями), лишены всякой красоты и оказываются безобразными.

И если иногда случается, что в одной и той же форме сходятся образы прекрасные и безобразные, тогда зрение постигает красоту в прекрасном и безобразие в безобразном посредством различающей способности, всматриваясь в образы, наличные в этой форме. Ясно, следовательно, каким образом зрением постигается безобразие. Но и здесь весьма влияет привычка, благодаря которой часто случается, что одному кажется безобразным то, что другому кажется весьма красивым.

ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ

(1452 - 1519 рр.)

Відтоді, коли живописець перестав бути тільки цеховим майстром, коли він стає спочатку бажаним, потім необхідним, а ще пізніше - почесним гостем при дворах знатних сімейств, починають лунати голоси про переваги й достоїнства живопису і його право називатися «наукою», принаймні, нарівні з музикою, і лунають вони доти, доки у XVII столітті в теорії мистецтв не закріплюється термін «зображальні мистецтва». До цих пір мистецтва становили проміжок між artes liberales й mechanicae, оскільки просто не мали теоретичного обґрунтування. В цій боротьбі за права живопису Леонардо да Вінчі практично перший висловив претензії живопису з повною ясністю

Леонардо да Винчи Избранные произведения : в 2 т. - М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. - Том 2. - С.60-87, 100, 105, 125,126

СПОР ЖИВОПИСЦА С ПОЭТОМ, МУЗЫКАНТОМ И СКУЛЬПТОРОМ

В справедливых жалобах сетует живопись, что она изгнана из числа свободных искусств, ибо она — подлинная дочь природы и осуществляется наиболее достойным чувством. Поэтому, о писатели, вы не правы, что оставили ее вне числа этих свободных искусств, ибо она занимается не только творениями природы, но и бесконечно многим, чего природа никогда не создавала.

Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова или буквы, но буквы представляют слова с большей истинностью, чем живопись. Мы же скажем, что более достойна удивления та наука, которая представляет творения природы, чем та, которая представляет творения творца, то есть творения людей, каковыми являются слова; такова поэзия и подобное, что проходит через человеческий язык.

Живопись распространяется на поверхности цвета и фигуры всех предметов, созданных природой, а философия проникает внутрь этих тел, рассматривая в них их собственные свойства. Но она не удовлетворяет той истине, которой достигает живописец, самостоятельно обнимающий первую истину этих тел, так как глаз меньше ошибается, чем разум.

Если ты будешь презирать живопись, единственную подражательницу всем видимым творениям природы, то, наверное, ты будешь презирать тон-

кое изобретение, которое с философским и тонким размышлением рассматривает все качества форм: моря, местности, деревья, животных, травы и цветы,— все то, что окружено тенью и светом. И поистине, живопись—наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразиться правильнее, мы скажем: внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись. Поэтому мы справедливо будем называть ее внучкой природы и родственницей Бога.

Глаз, посредством которого красота вселенной отражается созерцающими, настолько превосходен, что тот, кто допустит его потерю, лишит себя представления обо всех творениях природы, вид которых удовлетворяет душу в человеческой темнице при помощи глаз, посредством которых душа представляет себе все различные предметы природы. Но кто потеряет их, тот оставляет душу в мрачной тюрьме, где теряется всякая надежда снова увидеть солнце, свет всего мира. И сколько таких, кому ночные потемки, хотя они и недолговечны, ненавистны в высшей мере! О, что стали бы они делать, когда бы эти потемки стали спутниками их жизни?

Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог. И если он пожелает породить населенные местности в пустыне, места тенистые или темные во время жары, то он их и изображает, и равно — жаркие места во время холода.

Если он пожелает долин, если он пожелает, чтобы перед ним открывались с высоких горных вершин широкие поля, если он пожелает за ними видеть горизонт моря, то он властелин над этим, а также если из глубоких долин он захочет увидеть высокие горы или с высоких гор глубокие долины и побережья. И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы.

Глаз, называемый окном души, это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз. Если вы, историографы, или поэты, или иные математики, не видели глазами вещей, то плохо сможете сообщить о них в письменах. И если ты, поэт, изобразишь историю посредством живописи пером, то живописец посредством кисти сделает ее так, что она будет легче удовлетворять и будет менее скучна для понимания. Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись. Теперь посмотри, кто более увечный урод:

слепой или немой? Если поэт свободен, как и живописец, в изобретениях, то его выдумки не доставляют такого удовлетворения людям, как картины; ведь если поэзия распространяется в словах на фигуры, формы, жесты и местности, то живописец стремится собственными образами форм подражать этим формам. Теперь посмотри, что ближе человеку: имя человека или образ этого человека? Имя человека меняется в разных странах, а форма изменяется только смертью. И если поэт служит разуму путем уха, то живописец — путем глаза, более достойного чувства.

Говорит поэт, что его наука — вымысел и мера; но что это — только тело поэзии: вымысел содержания и мера в стихах; и лишь потом он одевает себя всеми науками. На это отвечает живописец, что и у него те же самые обязательства в науке живописи, то есть выдумка и мера: выдумка содержания, которое он должен изобразить, и мера в написанных предметах, чтобы они не были непропорциональными; но что он не одевается в эти три науки, — наоборот, другие в значительной части одеваются в живопись, как, например, астрология, которая ничего не делает без перспективы, последняя же и есть главная составная часть живописи; и именно математическая астрология, я не говорю о ложной умозрительной астрологии,— пусть меня извинит тот, кто живет ею при посредстве дураков.

Говорит поэт, что он описывает один предмет, представляющий собою другой, полный прекрасных сентенций. Живописец говорит, что и он волен делать то же самое и что в этом также и он поэт. И если поэт говорит, что он зажигает людей к любви, самому главному для всех видов животных, то живописец властен сделать то же самое, и тем более, что он ставит собственный образ любимого предмета перед влюбленным, который, целуя его и обращаясь к нему с речью, часто делает то, чего он не сделал бы с теми же самыми красотами, поставленными перед ним писателем; он тем более поражает разум людей, что заставляет их любить и влюбляться в картину, не изображающую вообще никакой живой женщины. Мне самому в свое время случилось написать картину, представлявшую нечто божественное; ее купил влюбленный в нее и хотел лишить ее божественного вида, чтобы быть в состоянии целовать ее без опасения. В конце концов совесть победила вздохи и сладострастие, но ему пришлось удалить картину из своего дома. Так пойди же ты, поэт, опиши красоту, не изображая живого предмета, и побуди ею людей к таким желаниям. Если ты скажешь: я тебе опишу ад или рай и другие наслаждения или ужасы, то живописец тебя превзойдет, так как он поставит перед тобою вещи, которые молча будут говорить о подобных наслаждениях или же будут ужасать тебя и побуждать твою душу к бегству; живопись скорее приводит в движение чувства, чем поэзия. И если ты скажешь, что словами ты побудишь народ к плачу или к смеху, то я тебе скажу, что движешь ими не ты, а оратор, и эта наука — не поэзия. Живопи-

сец же приведет к смеху, но не к плачу, потому что плач более сильное состояние, чем смех. Один живописец написал картину, и кто на нее смотрел, тот сейчас же зевал, и это состояние повторялось все время, пока глаза были направлены на картину, которая также изображала зевоту. Другие рисовали позы похотливые и настолько сладострастные, что они побуждали своих зрителей к таким же самым развлечениям, чего не сделает поэзия. И если ты опишешь образ каких-нибудь божеств, то это описание не будет так почитаться, как написанное божество, потому что такой картине будут постоянно приносить обеты и всякие молитвы, к ней будут собираться разные поколения из многих стран и из-за восточных морей, и помощи просить они будут у такой картины, а не у писания.

После того как мы пришли к заключению, что поэзия в высшей степени понятна для слепых, а живопись — в той же мере для глухих, мы скажем: живопись настолько более ценна, чем поэзия, насколько живопись служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия; доказано, что это благородство трижды превосходит благородство трех остальных чувств, так как было предпочтено скорее потерять слух, обоняние и осязание, чем чувство зрения. Ведь потерявший зрение теряет вид и красоту вселенной и становится похож на запертого живым в могилу, где он обладает движением и жизнью. Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он сделал возможным предсказание будущего посредством бега звезд, он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись. О превосходнейший, ты выше всех других вещей, созданных Богом! Какими должны быть хвалы, чтобы они могли выразить твое благородство? Какие народы, какие языки могли бы полностью описать твою подлинную деятельность?

Он — окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается, при его посредстве душа радуется в человеческой темнице, без него эта человеческая темница—пытка. С его помощью человеческая изобретательностьнашла огонь, посредством которого глаз снова приобретает то, что раньше у него отнимала тьма. Он украсил природу сельским хозяйством и полными услады садами.

Но какая нужда мне распространяться в столь высоких и долгих речах, — есть ли вообще что-нибудь, что не им делалось бы? Он движет людей с востока на запад, он изобрел мореходство и тем превосходит природу, что простые природные вещи конечны, а произведения, выполняемые руками по приказу глаза,— бесконечны, как это доказывает живописец выдумкой

бесконечных форм животных и трав, деревьев и местностей.

Музыку нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота. Но живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии, и то, что в действительности является только поверхностью, показывает тебе себя как живое.

* * *

Я говорю живописцам, что никогда никто не должен подражать манере другого, потому что он будет называться внуком, а не сыном природы в отношении искусства. Ведь если природные вещи существуют в столь великом изобилии, то скорее хочется и следует прибегнуть к ней, чем к мастерам, которые научились у ней. И это я говорю не для тех, кто стремится посредством искусства приобрести богатства, но для тех, кто от искусства жаждет славы и чести.

Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, зная, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой, и что ты не сумеешь их сделать, если ты их не видел и не зарисовал в душе, ты, бродя по полям, поступай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отборных и выбранных из менее хороших. И не поступай так, как некоторые живописцы, которые, утомясь своим воображением, оставляют работу и прогуливаются пешком для упражнения, сохраняя усталость в душе; они не только не хотят обращать внимание на различные предметы, но часто, при встрече с друзьями или родственниками, они, приветствуемые ими, их не видят и не слышат, и те принимают их не иначе как за обиженных.

Не всегда хорошо то, что красиво. И это я говорю для тех живописцев, которые так влюблены в красоту красок, что не без большого сожаления придают им самые слабые и почти неощутимые тени, недооценивая их рельефности. В этой ошибке они подобны тем, кто красивыми словами ничего не говорит.

Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто, а краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил цвета. И какая-нибудь вещь может быть одета безобразными красками и удивлять собою своих зрителей, так как она кажется рельефной. Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение — или венец этой науки — происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного. Итак, тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет.

Живопись распространяется на все десять обязанностей глаза, а именно: на мрак, свет, тело, цвет, фигуру, место, удаленность, близость, движение и покой. Из этих обязанностей должно быть соткано это мое маленькое произведение [Трактат о живописи], напоминая живописцу, по какому правилу и способу должен он подражать в своем искусстве всем этим вещам, произведению природы и украшению мира. Лучше сказать: то, что видимо, перечисляется в науке живописи.

Итак, десять категорий глаза, названные выше, на разумном основании составят десять книг, на которые я делю мою «живопись». Наука живописи распространяется на все цвета поверхностей и на фигуры тел, облекаемых ими, на их близость и отдаленность с соответствующими степенями уменьшения в зависимости от степеней расстояния. Эта наука — мать перспективы, то есть [учения] о зрительных линиях. Эта перспектива делится на три части. Первая из них содержит только очертания тел; вторая — об уменьшении [ослаблении] цветов на различных расстояниях; третья — об утере отчетливости тел на разных расстояниях. Но первую, которая распространяется только на очертания и границы тел, называют рисунком, то есть изображением фигуры какого-либо тела. Из нее исходит другая наука, которая распространяется на тень и свет, или, лучше сказать, на светлое и темное; эта наука требует многих рассуждений. Наука же о зрительных линиях породила науку астрономию, которая является простой перспективой, так как все это только зрительные линии и сечения пирамид.

ЕСТЕТИЧНІ ТЕОРІЇ XVII-XIX століть

Доба XVII-XVIII ст. позначена значними досягненнями у сфері художньої культури, специфіку якої визначили тенденції двох культурно-мистецьких стилів – бароко та класицизму: поряд з художньо-естетичними проявами експресивно-драматичного бароко у цей час кристалізується і протилежний за своїми внутрішніми смисловими орієнтирами, підкреслено раціональний стиль – класицизм. І бароко, і класицизм досить швидко вкорінились у культурний контекст Європи, отримавши відчутне національне забарвлення у різних країнах. Крім того, якщо за Францією визнане безумовне право вважатися батьківщиною класицизму, то, приміром, Італія та Іспанія виявилися більш відкритими до сприйняття та осмислення барокових ідей. Одночасно з яскравими досягненнями художньо-мистецької практики у цей період активно розвивалась філософсько-естетична думка, спрямована на переосмислення специфіки мистецтва, аналіз особливостей естетичної свідомості людини.

Важливою ознакою естетичної думки цього періоду стало посилення у ній власне філософського начала, яке поступово почало домінувати над прикладними тенденціями естетики попереднього часу. Ця доба відзначилася появою ґрунтовних філософських концепцій Р. Декарта, Г. Лейбніца, Т. Гоббса, які справили величезний вплив на різні галузі теорії мистецтва, викликаючи у подальшому до життя естетичні теорії "афектів" (музика), "модусів" (живопис), "гострого розуму" (поезія) тощо. Саме у цей час естетична думка продемонструвала очевидне прагнення позбутися надмірної залежності від мистецтвознавства, що у майбутньому й призвело до отримання нею статусу самостійної галузі філософського знання та оформлення естетики як науки.

ЕСТЕТИЧНА ДУМКА БАРОКО

Центральна ідея барокового світогляду в цілому та барокової естетичної думки зокрема яскраво виявилась у тезі про дисгармонію всесвіту. Світовідчуття барокової людини є глибоко трагічним, адже трагічно подвійною виявилась сама людська природа: знаходячись між ідеальним Богом та матеріальною природою, особистість у бароковому трактуванні

виступила величною у своїй розумності та долученні до Бога, але, водночас, і жалюгідною у своїй фізичній та моральній недосконалості. Завдання ж барокового мистецтва полягало у передачі цієї подвійної сутності існування людини та соціуму, відтворенні численних драматичних колізій та дисонансів буття. Оскільки виявилося неможливим передати відчуття світової дисгармонії через незмінно досконалі правила художнього творення, якими керувались митці попередньої ренесансної доби, необхідно було сформулювати нові засади мистецтва, здатного адекватно передати принципово нове барокове світовідчуття через нові образи "неправильних красот" світу (Марко Гальяно).

Важливу роль у становленні естетичної барокової думки відіграв трактат **Р. Декарта** "Пристрасті душі" (1649), присвячений дослідженню сильних емоційних потрясінь-афектів – любові, ненависті, гніву, радості тощо, – які були визнані визначальними чинниками людського життя. Саме у хвилини найглибших внутрішніх переживань людина виявляє свою істинну сутність, щирість та безпосередність. Відповідно до цього головною метою мистецтва було проголошено його здатність дивувати та вражати глядачів і слухачів за допомогою художніх образів, покликаних передати бурхливі афективні стани й, одночасно, викликати у того, хто сприймає, інтенсивний емоційний відгук. Ці ідеї були покладені в основу "теорії афектів" – барокової концепції мистецького творення, особливо яскраво виявленої у музичному мистецтві доби. Саме з теорією афектів пов'язане очевидне прагнення філософів та митців дослідити емоційно-психологічні аспекти впливу художніх образів на глядачів та слухачів. Спираючись на ідеї трактату Р. Декарта, теоретики бароко систематично вивчали сугестивні можливості засобів художньо-емоційного вираження, візуально-символічні потенції емблеми та маски, художні прийоми збудження екстатичних релігійних станів, поетичного натхнення та захвату тощо. Особлива увага дослідників доби спрямовувалась на аналіз понять смаку, уяви, фантазії конкретного суб'єкта естетичного сприймання. Беручи за основу головну мету барокового мистецтва – здивувати, вразити, – філософи та самі митці уважно вивчали психологічну реакцію своїх глядачів та слухачів з метою найбільш ефективного художньо-психологічного впливу на них.

Естетична думка барокової доби представлена, насамперед, іменами італійців **Емануеле Тезауро** та **Маттео Перегріні**, іспанця **Балтасара Грасіана-і-Моралеса**.

Одним із попередників та, разом з тим, і зачинателів барокової естетичної традиції визнається італійський поет-маньєрист **Джамбатіста Маріно** (1569-1625), творець нового художньо-поетичного напрямку, який за іменем свого творця отримав назву "марінізм". Вважаючи головною метою поезії здатність дивувати читача, Маріно перетворив свої твори – передусім,

сонети – на дотепну гру думок, ідей, образів, виявлену через неочікувані порівняння, антитези, асонанси, сміливі зіставлення піднесеного і нищого, божественного і земного тощо. Естетичні новації поезії марінізму суттєво вплинули на формування подальшої естетичної думки та літератури власне бароко.

Одним із найважливіших в естетиці бароко стало поняття дотепності або "гострого (швидкого, меткого, витонченого) розуму" (acutezze). В інтерпретації теоретиків бароко (Е. Тезауро, Б. Грасіан-і-Моралес) "гострий розум" – це здатність мислити алегоріями, метафорами, символами, миттєво поєднувати далекі одне від одного поняття та безперешкодно проникати у глибинну суть явищ. Певною мірою барокова дотепність та меткий розум попередили становлення та тлумачення наступних у часі естетичних понять художньої інтуїції та романтичної іронії.

Одним із перших до проблеми дотепності звернувся **Маттео Перегріні**. У 1639 році вийшов його "Трактат про дотепність", який на кілька років випередив появу наступного важливого естетичного твору барокової доби – трактату-антології Б. Грасіана-і-Моралеса "Дотепність або мистецтво меткого (гострого) розуму" (Arte de ingenio, tratado de la Agudeza), який побачив світ у 1642 р. Саме цей твір іспанського філософа став естетичним маніфестом бароко, який апелював до творчої інтуїції в мистецькому творенні та протистояв "Поетичному мистецтву" Н. Буало як маніфесту класицистської раціональності. У своїй праці Б. Грасіан-і-Моралес спробував розмежувати два різні способи пізнання – науковий, підпорядкований розумним правилам логічного мислення, та художній, підпорядкований лише нераціональному внутрішньому художньому смакові (gusto). Дослідник стверджував, що дотепність як результат дії творчого натхнення та божественного обдарування займає ступінь вищий, ніж діалектика – мистецтво правильної побудови міркування – і риторика – мистецтво створення красномовних зворотів, оскільки "витончений (гострий) розум, на відміну від здорового глузду, не задовольняється однією лише істиною, але прагне до краси". Саме витонченість, гострота, швидкість розуму характеризує дотепність: "Майстерність дотепності полягає у витонченому поєднанні, в гармонійному зіставленні двох чи трьох далеких понять, пов'язаних спільним актом розуму" [9, с.625].

До важливих художньо-естетичних проблем звертався й **Емануеле Тезауро** – автор популярного серед сучасників твору "Підзорна труба Арістотеля" (1654). Розвиваючи ідеї попередників стосовно дотепності, Е. Тезауро відзначив головні її характеристики – прозорливість та багатосторонність. Терміном "прозорливість" була позначена здатність проникати у найглибшу суть предметів, віднаходити найбільш яскраві їх властивості. Багатосторонність же "швидко охоплює всі сутності, їх

відношення між собою і до самого предмета; вона їх пов'язує та роз'єднує, збільшує чи зменшує; виводить одне з одного, розпізнає одне за натяками іншого і з вражаючою спритністю ставить одне на місце іншого, уподібнюючись фокусникові в його мистецтві" [9, с.625].

Основою художньої мови мистецтва визнається метафора – "мати поезії, дотепності, задумів, символів". Однак Е. Тезауро досліджував не лише поезію, а й живопис, скульптуру, архітектуру, вказуючи на особливості барокового художнього мислення й у цих мистецьких видах. Так, приміром, філософ зазначав, що досконалий живопис не може базуватись лише на правильних формах, бездоганній симетрії, дотриманні визнаних правил тощо: "Жодна картина, жодна скульптура не заслуговує на титул геніальності, якщо не є витвором гострого розуму" [9, с.626]. В архітектурі ж ознаками дії "гострого розуму" визнавалося введення незвичних прикрас, оригінальних декоративних мотивів на фасадах споруд, капітелях колон, рельєфах; саме вони – ці "метафори з каменю, мовчазні символи" – здатні надати художньої оригінальності, таємничості та "чарівності творінню" [9, с.626]. Конкретні твори мистецтва бароко різновидової специфіки – архітектури, живопису, скульптури, музики – є яскравими ілюстраціями художньо-практичного втілення відзначених естетичних засад доби.

Таким чином, дотепність, "гострий розум" в естетичній думці бароко розглядався, , не лише як літературний прийом, але й як універсальний естетичний принцип художньо-образного творення у різних видах мистецтва.

Одночасно теоретики бароко розробили власну ієрархічну систему естетичних категорій. Якщо центральними категоріями ренесансної доби були гармонія та краса, то для барокової естетичної свідомості значно важливішими виявилися дисгармонія та дисонанс. Якщо у трактатах Відродження проводиться чітка межа між прекрасним та потворним, комічним та трагічним, то барокова естетична думка, навпаки, стверджувала очевидність численних взаємопереходів і тісних взаємозв'язків між ними. Так, Е. Тезауро говорить про очевидну відносність різноманітних проявів серйозного, комічного, піднесеного, адже у драматичному, суперечливому, хаотичному світі людського буття "…не існує жодного явища настільки серйозного, сумного, піднесеного, щоб воно не могло перетворитись на жарт" [9, с.629]. Досконалий мистецький твір базується, насамперед, саме на вмінні поєднати протилежності – важкий камінь перетворити на невагоме драпірування, скульптурну композицію – на мальовничу картину, фантастичним замінити реальне, веселе обернути на трагічне й навпаки. Дотепність одночасно визнається і безумовною ознакою геніальності. Художній талант – це божественний дар "гострого розуму", дотепності, він не досягається ані навчанням, ані оволодінням теорією, адже "...не теорія, але натхнення народжує творіння поета та музиканта" [9, с.629].

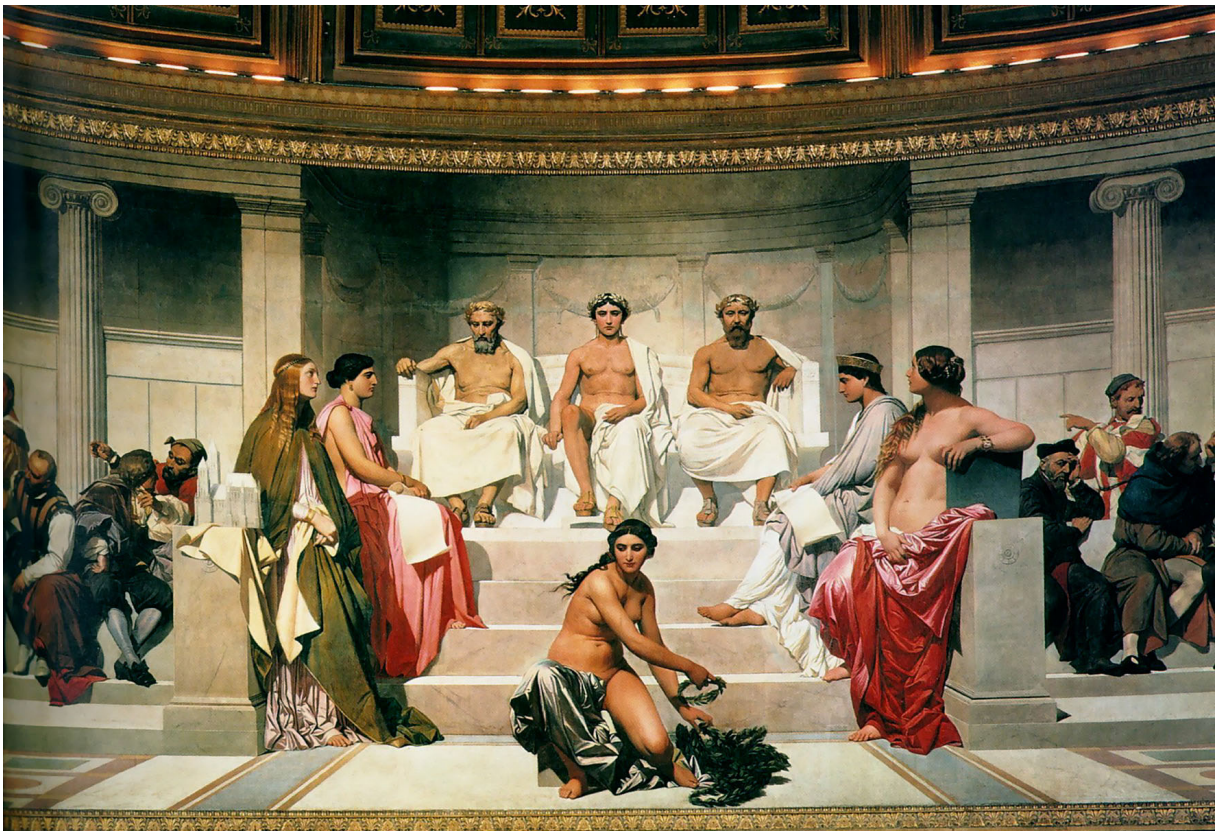
Висловлюючи подібні ідеї, теоретики барокової доби заперечили головний принцип Відродження – уявлення про гармонійний устрій всесвіту. Крім цього, вони зробили спробу розкрити й представити протиріччя людського буття через нову складну систему естетичних категорій та художніх образів.

Естетичні ідеї доби стали потужною базою становлення й розвитку різних видів барокового мистецтва, представлених рядом національних художніх шкіл – італійської (М. Караваджо, А. Каррачі, А. Джентілескі, Л. Берніні, Д. Тартіні, А. Кореллі, А. Вівальді), фламандської (П. П. Рубенс), голландської (Рембрандт), іспанської (Д. Веласкес, Х. де Рібера, Е. Мурільо, Ф. Сурбаран), німецької (Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель). Основними характеристиками мистецтва бароко стали загострений динамізм, бурхлива експресивність, різка контрастність, перебільшена декоративність, підкреслена театральність – риси, за допомогою яких митці намагалися передати глибокий драматизм позбавленого гармонійності світовідчуття людини. Так, архітектура бароко тяжіє до монументальної багатоелементної ансамблевості, декоративної пишності, нагромадження надмірної кількості нестійких, криволінійних форм та ліній (Л. Берніні, Г. Гварніні, Ф. Борроміні, І. Г. Григорович-Барський, Б. Растреллі). Літературу бароко відзначає схильність до численних гіпербол, складних метафор та алегорій (П. Кальдерон, Л. Горгона-і-Арготе, В. Вуатюр, Ж. де Скюдері, Ф. Прокопович). Живопис та скульптура сповнені трагічних сюжетів, образної патетики, поданої через представлення надмірно екзальтованих станів, перебільшено напружених поз, незвичних ракурсів зображення, насиченого колориту, різких світлотіньових зіставлень (Мікеланджело, М. ді Караваджо, П.-П. Рубенс, А. ван Дейк). Мистецтву бароко, крім того, властиве тяжіння до синтезування художньо-виразних засобів різних мистецьких видів та жанрів, найбільш яскравим наслідком чого стало, зокрема, формування нових складних музичних жанрів – опери, ораторії, кантати (К. Монтеверді, А. Вівальді, Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель).

ЕСТЕТИЧНА ДУМКА КЛАСИЦИЗМУ

Найбільш цілісну в межах XVII-XVIII ст. естетичну систему сформував французький класицизм. Вдруге після Відродження європейська естетична думка та мистецтво звернулися до визнаних античних ідеалів гармонії, врівноваженості та досконалості форми як мети художнього творення. Ще одним джерелом світоглядної платформи доби стала філософія раціоналізму **Рене Декарта** (1596-1650), який проголосив розум безумовним критерієм істини. У своїй програмній праці "Роздумування про метод" (1637) філософ визнав тотожність структур раціонального мислення структурам реального матеріального світу, що визначило базовий статус філософії раціоналізму у культурі Нового часу.

Водночас, очевидний вплив на формування нового світогляду справи-



Французький класицизм
Фреска Поля Деларош символізує торжество і єдність образотворчих мистецтв
(Національна вища школа витончених мистецтв, Париж)

ли праці інших філософів, зокрема, Ф. Бекона, який визнав природу головним об'єктом пізнання, панування людини над природою – кінцевою метою пізнання, а досвід та індукцію – головним методом пізнання; І. Ньютона, який за допомогою експериментальних дослідів доводив істинність основних положень натурфілософського матеріалізму.

На цій філософсько-світоглядній основі були розроблені й основні принципи раціоналізму в мистецтві: а) художня творчість має підпорядковуватись суворій регламентації з боку розуму; б) художній твір повинен мати чітку й зрозумілу внутрішню структуру; в) головне завдання митця – переконувати силою та логікою мислення.

У XVII-XVIII ст. з'являються численні Академії – архітектури, живопису і скульптури, літератури тощо, покликані займатися теоретичною розробкою раціональних засад розвитку того чи іншого виду мистецтва. Водночас, саме поява академій доби класицизму започаткувала традицію систематичної художньої освіти майбутніх митців, послідовної передачі нагромадженого досвіду у сфері професійної майстерності, оволодіння класичною спадщиною. Однією з найбільш характерних ознак естетики класицизму стало встановлення логічно обґрунтованих, при цьому досить жорстких правил творчості. Їх розробкою та впровадженням займалися

згадані академії. Художній твір при цьому трактувався теоретиками класицизму не як інтуїтивно-натхненно сформований художній організм, а як раціональний витвір людської логіки, сконструйований за певним планом з певною розумною метою та раціональним розрахунком із дотриманням наперед встановлених чітких правил. Лише таким шляхом, як вважалося, можна було представити новий класицистський ідеал людського буття – людину, цілковито віддану ідеї надособистісного громадянського обов'язку, раціональному служінню якому підпорядковане все її життя.

Найбільш повний виклад правил та норм класицизму міститься у віршованому трактаті "Поетичне мистецтво" (1674) найвизначнішого теоретика доби **Ніколя Буало**, створеного за зразком відомого твору римського поета та оратора Горація "Наука поезії" (або "Послання до Пізонів").....

Твір Н. Буало складається з чотирьох частин. У першій частині йдеться про призначення поета та його відповідальність перед суспільством. У другій частині представлений естетичний аналіз ліричних жанрів. При цьому автор майже не торкається їх змісту, а аналізує стилістику та лексику таких жанрів, як ідилія, елегія, мадригал, ода, епіграма, сонет. Основні ж естетичні проблеми класицизму зосереджені у третій частині. Найважливіша серед них – про співвідношення реальних фактів та художньої вигадки. Основним критерієм правдоподібності в мистецтві, на думку Н. Буало, є не творча обдарованість, авторська фантазія чи оригінальність, а чітка відповідність універсальним раціональним законам логіки та розуму. У завершальній частині автор знову повертається до особи поета-митця – однак увага акцентується не на художніх аспектах творчості, а на необхідних особистісних морально-етичних його характеристиках.

Класицизм як естетична теорія та художній стиль розгортався у досить тривалому хронологічному відрізку – з XVII до третини XIX ст. За цей період він еволюціонував, видозмінюючись у межах раннього класицизму XVII ст., просвітницького класицизму XVIII ст., пізнього класицизму першої третини XIX ст. Однак при цьому він стало зберігав принципову незмінність світоглядно-естетичної платформи, рисами якої є: підкреслений раціоналізм та нормативність творчості; тяжіння до цілковито завершених, симетричних, досконало-пропорційних форм; велична простота, ясність, врівноваженість композиції; піднесена ідеалізація та типізація як основні принципи образного творення. Незмінне дотримання основних естетичних засад забезпечило відому стильову цілісність художньо-мистецьких проявів класицизму протягом досить тривалого періоду його існування.

Кульмінаційний вияв класицизму знаходимо у французькій культурі XVII – початку XVIII ст. – у період зміцнення абсолютної монархії. Принципи класицизму стверджувались у всіх видах мистецтва, розробляючи головну тему – проблему співвідношення людини та суспільства. Світ уявлявся

складною, багатоплановою, однак цілісною, врівноваженою та об'єднаною єдиним принципом існування системою. А, відповідно, саме таким має бути і створюваний митцем художній твір, покликаний відтворити основні засади існування гармонійного природного і, особливо, соціального оточення, виявити їх через непорушну логіку організації окремих його елементів у єдине ціле, творчо облагороджене розумом.

На думку теоретиків класицизму, важливою характеристикою світу є краса, об'єктивними ознаками якої є симетрія, пропорція, міра, гармонія. Довершені зразки їх втілення виявляє мистецтво античної класики, – саме тому воно й було обране в ролі непорушного зразка для мистецтва класицизму. Нормативність творчості визнавалась основним методом досягнення необхідного рівня представлення образного ідеалу – саме тому універсальний художньо-естетичний канон, створений за античними зразками, прагнув визначити навіть окремі нюанси індивідуальної авторської творчості.

З погляду здатності найбільш адекватно представити сформований світоглядно-естетичний ідеал доби відбувається переосмислення видової та жанрової ієрархії мистецтва. На чільному місці в системі мистецтв опиняється театр та література. Визначаються "високі" (трагедія, ода, пейзаж, парадний портрет, історична картина, ораторія, лірична трагедія, opera-seria) та "низькі" (комедія, опера-buffa) жанри. Основними методами образного твору стають формалізована ідеалізація та типізація, які призводять до становлення надмірно правильних, однозначно, прямолінійно трактованих образів мистецтва класицизму – живописних (Н. Пуссен), літературних та театральних (поезія Н. Буало, трагедії П. Корнеля та Ж. Расіна).

Нормативність художньо-естетичної системи класицизму, з одного боку, сприяла оволодінню базовими засадами професійної майстерності, однак, з другого, швидко перетворившись на суворий регулятор індивідуальної творчості, вона невдовзі стала надмірно обмежувати творчу фантазію митців, штучно гальмуючи подальший розвиток мистецтва. Саме надмірно декларована нормативність, запровадження обов'язкових для наслідування художніх еталонів творчості стали основою для наступного поширення академізму – напрямку в розвитку пластичних мистецтв, започаткованого у XVII ст. діяльністю Болонської академії та, зокрема, творчістю художників братів Каррачі. Практика та теоретична програма послідовників Болонської школи створили ґрунт для поширення в мистецтві епігонства та еклектизму, надмірно завищеного значення технічної майстерності – "ремесла" – на шкоду змістовій стороні твору та його авторській оригінальності. Саме ці аспекти сприяли подальшій гострій критиці естетичних засад класицизму теоретиками наступної романтичної естетики – як явища, несумісного з необхідною кожному митцеві творчою свободою.

ЕСТЕТИКА ПРОСВІТНИЦТВА

XVIII ст. в історії мистецтва та естетичної думки отримало назву "Просвітництво" або "Просвітницький класицизм". Цей культурно-мистецький період посідає особливе місце в історичному становленні естетичного знання, адже саме у цей час відбулось остаточне становлення естетики як науки. Факт сформованості нової, самостійної галузі філософського знання засвідчив німецький філософ і теоретик мистецтва **Олександр Готліб Баумгартен** (1714-1762): у 1750 р. побачив світ перший том його ґрунтовної теоретичної праці під назвою "Естетика, призначена для лекцій". Термін, яким було названо нову науку, став похідним від давньогрецького поняття "aisthetikos" – той, що належить до відчуттів, до чуттєвого сприйняття. "Естетика, – писав О. Баумгартен, – (теорія вільних мистецтв, нижча гносеологія, мистецтво прекрасно мислити, мистецтво аналога розуму) є наука про чуттєве пізнання" [9, с.452]. О. Баумгартен фактично підсумував тривалий попередній шлях становлення естетичного знання, яке імпліцитно нагромаджувалося в контексті інших наукових галузей – історії, літератури, філології, психології, мистецтвознавства тощо. Заявивши про естетику як науку, що має власне предметно-проблемне поле, понятійно-категоріальний апарат, О. Баумгартен зосередив увагу на двох, на його думку, основних естетичних явищах – красі, яку він ототожнював з "досконалістю чуттєвого пізнання", та мистецтві як найвищому її вираженні та найбільш очевидному контексті її прояву. Віддаючи належне основоположнику науки естетики, варто наголосити все ж на очевидній обмеженості такого трактування її предметної сфери. Проголошення естетики стало своєрідною відповіддю на світоглядні запити нової доби, які виявилися, зокрема, у посиленні уваги та усвідомленні особливої – і безумовно важливої – ролі естетичного фактора у процесах культуротворення.

Просвітницький рух, що розгорнувся у цей час у широкому загальноєвропейському масштабі, охопивши провідні європейські країни – Англію, Францію, Німеччину, Росію, – був породжений буржуазними революціями, секуляризацією суспільної свідомості, поширенням ідей протестантизму, зростанням інтересу до філософського знання, яке запропонувало людству новий, раціональний спосіб осягнення та пояснення закономірностей буття. XVIII століття продемонструвало і нове тлумачення сутності самої людини, щиру віру в можливість раціональної позитивної її зміни, що ґрунтувалася на безмежній вірі у людський розум та гармонізацію суспільного буття шляхом просвіти людей та розвитку їх інтелектуально-творчих здібностей.

Естетична думка доби Просвітництва мала демократичний, соціально орієнтований характер, стимулюючи інтерес філософів до вивчення

специфіки естетичної свідомості та художньої творчості людини, нового переосмислення традиційних естетичних категорій краси, гармонії, смаку. Аналізуючи красу, просвітники підкреслювали, що особливу роль у її творенні та у здатності її переживання відіграють високий інтелект і позитивно розвинута емоційна сфера людини. Гармонія розглядалася не лише як показник цілісності та впорядкованості природи та художніх творів, але, насамперед, як важлива характеристика бажаної рівноваги раціонального та емоційного начал у кожній людині, що становить необхідну передумову досягнення узгодженості та зняття протиріч у соціальному співжитті багатьох людей. Естетичний смак оцінювався просвітниками як похідне від розуму: істинний естетичний смак діє лише у тісній взаємодії з раціональною думкою.

Найбільш вагомий внесок у розвиток наукової естетики просвітницької доби зробили філософи Франції та Німеччини.

Розвиток естетики французького Просвітництва представлений, зокрема, іменами **Вольтера**, **Д. Дідро**, **Ж. Ж.Руссо**, **К. А. Гельвеція**. Особливу увагу французькі мислителі приділяли естетичному обґрунтуванню соціальної ролі мистецтва як важливого просвітницького й виховного фактора становлення досконалої людини та гармонійного суспільства. Так, у своїх численних працях ("Розмірковування про епічну поезію" (1728), "Смак" (1764)) **Вольтер** розмірковував про мистецтво як потужний засіб перетворення світу, підкреслюючи, що воно породжується та твориться людським розумом і людською волею. Неодмінною умовою буття мистецтва є створення художньої ілюзії; зображуване повинно відповідати загальним законам розуму та, одночасно, створювати враження правдоподібності. Художні уподобання Вольтера були пов'язані з театром – насамперед, з жанром трагедії, – здатним відігравати роль школи моральності, трибуни для пропаганди високих просвітницьких ідей. Вольтер сформулював концепцію, яка була підхоплена усім європейським Просвітництвом та найбільш повно була продовжена Д. Дідро, Й. Вінкельманом, Г. Е. Лессінгом. Згідно з теорією Вольтера, трагедійне видовище повинно викликати співчуття, примушувати переживати чужі страждання, як власні. Вищим взірцем у цьому плані є грецька трагедія – "школа доброчинності", яка навчає героїзму та людяності, позитивно впливаючи на моральність людини.

Найбільш різнобічним представником естетики французького просвітницького класицизму був **Дені Дідро** (1713-1784), який поєднав у собі якості філософа, теоретика мистецтва, художнього критика, письменника, композитора. У трактаті "Філософське дослідження походження і природи прекрасного" (1751) Дідро виклав основи теорії просвітницького реалізму. Як і інші представники класицизму, Дідро розуміє художню творчість як свідому діяльність, що має розумну мету та спирається на визнані правила й

закони мистецтва. Головним же для мистецтва він вважав його моральне призначення: "Мистецтво повинно навчати любити добродійство та ненавидіти ганебне" [8, с.350]. На найвищу оцінку заслуговує мистецтво демократичне, що пропагує моральність простих людей з незаможних верств, оскільки саме таке мистецтво найбільш точно відображає гуманістичні ідеали. Для Дідро, як і для інших філософів доби, властиве особливе ставлення до античності – як до непорушної норми, величного втілення життєвої правди, вічного, ідеального, позачасового першоначала. У своїх наступних літературно-естетичних творах ("Про драматичну поезію" (1758), "Племінник Рамо" (1770), "Парадокс про актора"(1773-1778)) Дідро аналізує проблеми стилю, жанру, композиції, режисури, акторської гри, розкриває діалектику художньої свідомості.

Значними досягненнями відзначена просвітницька естетика Німеччини, представлена творчістю **О. Баумгартена**, **Й. Вінкельмана**, **Г.-Е. Лессінга**, **Й. Гердера**, письменників художнього напрямку "Sturm und Drang" ("Буря й натиск") — зокрема, **Й. В. Гете** та **Ф. Шіллера**. Проблемне коло естетики німецького Просвітництва склали питання художньої творчості, порівняльного вивчення різних видів мистецтва. Глибоко досліджувалися проблеми естетичного смаку, реалізму в мистецтві, фольклору, взаємодії народної та професійної художньої творчості тощо. Саме німецькі просвітники, демонструючи досконале володіння філософською логікою у дослідженні естетичних питань, остаточно сконструювали естетику як самостійну філософську дисципліну та суттєво вплинули на її подальший розвиток.

НІМЕЦЬКА КЛАСИЧНА ЕСТЕТИКА (кінець XVIII-початок XIX ст.)

Характеризуючи розвиток німецької філософії, Ф. Енгельс назвав період з 1790 по 1840 рр. – від І. Канта до Л. Фейербаха – періодом класичної німецької філософії. Це визначення з повним правом можна віднести й до історії естетичної думки, тому відповідний період розвитку естетики отримав назву періоду класичної німецької естетики.

Німецька класична естетика – надзвичайно важливий етап у розвитку світової естетичної думки. До найбільш видатних представників цього періоду належить плеяда видатних філософів, серед яких – **Іммануїл Кант** (1724-1804), **Йоган Готліб Фіхте** (1762-1814), **Фрідріх Шіллер** (1759-1805), **Георг Фрідріх Гегель** (1770-1831), **Фрідріх Шеллінг** (1775-1854), **Фрідріх Шлейєрмахер** (1768-1834), **Карл Зольгер** (1780-1819), **Людвіг Фейєрбах** (1804-1872). Головною заслугою цих німецьких мислителів стало розуміння естетики як органічної й необхідної частини філософії, свідченням чого стало включення її у власні філософські системи.

Про місце й роль естетики у системі німецького класичного ідеалізму яскраво свідчить документ, що отримав назву "Перша програма системи німецького ідеалізму". "Я глибоко переконаний, – пише невідомий автор цієї Програми, – що вищий акт розуму, який охоплює усі ідеї, є актом естетичним, і що істина та благо з'єднуються спорідненими узами лише у красі. Філософ, подібно до поета, повинен володіти естетичним даром. Люди, позбавлені естетичного відчуття, – а такими є наші філософи – буквоїди. Філософія духа – це естетична філософія. У жодній галузі не можна бути духовно розвинутим…, не володіючи естетичним відчуттям".

Показовою є доля цього документа. Ф. Розенцвейг, який оприлюднив його у 1917 р., вважав автором Ф. Шеллінга; Е. Кассірер доводив авторство Гельдерліна; О. Вальцель – Ф. Шлегеля; О. Пеглер – Ф. Гегеля. Цей факт свідчить, що насправді усі філософи класичної німецької школи визнавали принципову важливість естетики у системі філософського знання та органічно включали її в наукове коло філософських наук.

У "Програмі…" була вислювлена ідея, що виражала характерну особливість німецького класичного ідеалізму. Адже тут не лише обґрунтовувався очевидний філософський характер естетики, її органічний зв'язок з філософією, але й постулювалась вимога, щоб сама філософія була естетичною, або ж, інакше кажучи, щоб саме естетика стала центром філософії. З цією методологічною позицією пов'язані особлива масштабність та різноаспектність естетичної проблематики у працях німецьких мислителів цього періоду.

Одним із найважливіших універсальних досягнень класичної німецької філософії в цілому було подолання метафізики попередніх періодів та розробка діалектики як універсальної системи знання, як найважливішого методу мислення. Саме ці підходи й застосували німецькі філософи до вивчення проблем естетики, справивши тим самим величезний вплив на розвиток естетичної думки Англії, Франції, Італії, України, Росії.

Іммануїл Кант (1724-1804). Основоположником класичної німецької естетики справедливо вважається Іммануїл Кант. Створена І. Кантом теорія пізнання, що розглядає три основні, на думку філософа, види "загальних здібностей душі", викладена у головних його творах під назвами "Критика чистого розуму", "Критика практичного розуму", "Критика здатності судження". Саме остання – "Критика здатності судження" (1790) – присвячена дослідженню здатності чуттєво-духовно (естетично) реагувати на характеристики світу. У цій праці викладені погляди І. Канта на основні проблеми естетики: вчення про смак, ідеал, основні естетичні категорії, концепція мистецтва та генія у ньому, класифікація видів мистецтва.

Естетична частина "Критики здатності судження" складається з двох розділів: "Аналітика прекрасного" та "Аналітика піднесеного". В "Аналітиці

прекрасного" І. Кант розглянув природу естетичного судження, цілковито відмінного від судження логічного. Естетичне судження, яке базується на особливому задоволенні, яке людина отримує при споглядданні досконалих форм предметів, є "судженням смаку" – на відміну від логічного судження, яке оперує конкретними поняттями та своєю метою визначає пошук істини. Естетичне судження суб'єктивне, воно не може бути логічно доведеним. Особливим видом естетичного судження є прекрасне. Філософ виділив чотири ознаки прекрасного: 1) прекрасне вільне від практичного зацікавлення; 2) прекрасне має всезагальний характер і ціннісне значення для всіх; 3) краса є формою вищої доцільності предмета, оскільки сприймається у ньому без уявлення про мету ("доцільність без цілепокладання"); 4) прекрасне – те, що подобається без поняття, як предмет необхідного захоплення.

Друга частина "Критики здатності судження" – "Аналітика піднесеного" – містить кантівську концепцію піднесеного. Філософ вважає, що піднесене виявляє ті ж чотири характеристики, що і прекрасне: воно вільне від практичного інтересу, має всезагальне значення, доцільне й необхідне. Разом з тим, піднесене має і власну характерність – зокрема, виявляється у двох типах: "математично піднесеному" та "динамічно піднесеному". Прикладом першого є величини, що мають кількісно-матеріальні, просторово-часові характеристики, – небо, океан, гори; друге ж є виразом динамічної сили, енергії, могутності – шторм, ураган, землетрус. В обох випадках піднесене пригнічує своєю надмірністю.

У "Критиці здатності судження" І. Кант приділив увагу – хоча й значно меншу – іншим основним категоріям естетики: трагічному й комічному, розглядаючи їх, однак, лише у взаємозв'язку з прекрасним та піднесеним.

У своєму аналізі проблеми мистецтва філософ зосередився на двох важливих питаннях: а) природа художньої геніальності й виховання генія; б) класифікація видів мистецтва.

Аналізуючи перше, І. Кант визначає основні якості художнього генія: 1) геній є абсолютно оригінальним; 2) творчість генія є зразковою для інших; 3) геній – це здатність створювати правила; 4) геній є лише в мистецтві. Геній потребує обов'язкового виховання й навчання – в іншому ж випадку будь-яка обдарованість вироджується.

Намагаючись створити класифікаційну систему мистецьких видів, І. Кант поділяє їх на словесні (красномовство й поезія), зображальні (скульптура, живопис) та мистецтво "витонченої гри відчуттів" (музика). Провідним видом мислитель вважає поезію, бо саме вона "…естетично підноситься до ідеї" [11, с.345]. Мислитель твердо переконаний, що мистецтво, яке не містить ідеї, приречене на деградацію.

Фрідріх Шіллер (1759-1805). До плеяди найяскравіших представників німецької класичної естетики належить поет та філософ Фрідріх Шіллер,

Веймарські класики (Теобальд Оер, XIX ст.)
Фрідріх Шиллер декламує свій твір у Тифуртському парку.
Серед його слухачів - Віланд, Гердер з дружиною, Гете

який у своєму творчому становленні пройшов ряд етапів. Початкова його діяльність була тісно пов'язана з літературно-художнім рухом просвітницького характеру "Буря й натиск" (нім. "Sturm und Drang"). Цей культурно-мистецький рух зародився у 70-80-х рр. XVIII ст. у Німеччині як ідеологічний наступ демократично налаштованої молоді ("бурхливих геніїв" – "штюрмерів") на існуючі в культурі та мистецтві канони. Лідером руху був Й. Гердер, серед найактивніших його учасників – Й. В. Гете – автор геніального "Фауста".

Перебуваючи під впливом естетичних ідей "Бурі й натиску", Ф. Шіллер написав теоретичні праці "Про сучасний німецький театр" (1782), "Театр як моральна установа" (1784), в яких наголошує на особливій ролі театру як найпотужнішого засобу морального виховання та пропаганди передових ідей. У своїх ранніх статтях та драмах ("Розбійники", "Підступність та кохання") Ф. Шіллер виступав проти закостенілих правил мистецтва класицизму, обгрунтовуючи ідею універсальності й необхідної творчої свободи художнього генія. Найповніше естетичні ідеї поета-мислителя представлені у праці "Листи про естетичне виховання" (1793-1795), яка

містить концепцію естетичного виховання особистості. Згідно з провідною ідеєю доби Просвітництва, Ф. Шіллер вважає саме мистецтво головним знаряддям мирного, ненасильницького духовно-гармонійного перетворення і окремої людини, і всього суспільства у цілому, ефективним засобом зняття існуючих на той час гострих антагоністичних класових протиріч. Людина у своєму житті стоїть перед небезпекою невиконання свого життєвого призначення: вона може стати жертвою або "грубощів", або ж, навпаки, "розніженості й викривлення". Лише естетичне виховання через залучення до мистецтва й краси здатне ліквідувати цю небезпеку, бо "краса повинна вивести людей на істинний шлях з цього подвійного хаосу" [16, с.314]. У міркуваннях Ф. Шіллера особливе значення отримують поняття "гри" та "естетичної видимості". Гра відіграє особливу гармонізуючу роль у житті людини, бо являє собою діяльність, вільну від усяких практичних цілей. Саме тут людина релізує себе найбільш повно і творчо. У процесі гри створюється "естетична видимість", яка відрізняється як від самої об'єктивної реальності, так і від ідеальної уяви й фантазії.

Саме Ф. Шілллер разом з Й. В. Гете, Г. Е. Лессінгом, Й. Г. Гердером стояли біля витоків становлення нового європейського культурно-мистецького руху – романтизму.

Георг Фрідріх Гегель (1770-1831). Важливим підсумком розвитку німецької класичної естетики стала філософська спадщина Георга Фрідріха Гегеля, якому вдалося не лише узагальнити й систематизувати найбільш суттєві ідеї попередників, а й ввести у розгляд естетичних проблем методи історизму та діалектики.

Своє естетичне вчення Г. Ф. Гегель виклав у лекціях, прочитаних у Гейдельберзькому (1817-1818) та Берлінському (1820-1829) університетах. У вступі до них філософ зазначав, що предметом естетики має бути "царство прекрасного", яке інтерпретується ним як "сфера мистецтва, або ще точніше – художньої творчості". Взагалі, Г. Ф. Гегель негативно ставився до терміна "естетика" і вважав за доцільне замінити його назвою "філософія мистецтва" або "філософія художньої творчості". Предметом дослідження естетики він вважає прекрасне, існування якого, на його думку, обмежується лише сферою мистецтва. Однак очевидно, що зосередження лише на сфері мистецтва відкидало від предмета естетики усе, що знаходилося поза цим видом людської діяльності.

Гегелівська "Естетика" складається зі вступу, вчення про прекрасне або ідеал, учення про три форми існування мистецтва та теорії окремих його видів (архітектури, скульптури, живопису, музики, поезії).

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості, які позначають рівні саморозвитку абсолютного духу, що у своєму самопізнанні послідовно проходить три основні етапи – мистецтво (нижчий рівень), релігію (середній

рівень), філософію (вищий рівень). Краса ж – це чуттєва форма вияву абсолютного духу. Згідно з естетичною концепцією Г. Ф. Гегеля, мистецтво у своєму історичному становленні проходить через три стадії, які характеризуються різним типом співвідношення між змістом та формою, що його представляє, – символічну, класичну, романтичну.

Символічна форма мистецтва – початкова стадія становлення мистецтва, виявлена у добі Стародавнього світу. Її попереджає так зване "передмистецтво" – байки, притчі, алегорії, дидактичні поеми. Сама ж символічна форма характеризується тим, що в ній ідейний зміст не здатний віднайти адекватну художню форму вираження, а тому виявляється лише через символізм художньо-мистецьких образів. Таке переважання змісту над формою, відсутність необхідної між ними єдності найбільш очевидно, на думку філософа, виявляється в архітектурі – наприклад, доби Стародавнього Єгипту.

Класична форма мистецтва – характеризується досягненням необхідної довершеної єдності між змістом та формою мистецьких творів, виявленої через ідеал. Найбільш повне вираження естетичного ідеалу та найбільша рівновага змісту й форми виявлена у класичній скульптурі античної Греції. Однак, "олюднення" вигляду античних богів у класичній грецькій скульптурі поступово призвело до привнесення сюди багатьох рис випадковості, що спотворило сам ідеал. Наслідком цього став занепад класичного мистецтва та перехід до його наступної – романтичної – форми.

Романтична форма мистецтва виявила домінування ідейного змісту над художньо-матеріальною формою. Разом з тим, нівелювання значення художньої форми призвело до руйнування самих засад мистецтва, оскільки останнє завжди передбачає неодмінне існування досконалої чуттєвої форми. Панування ідеї над формою, на думку філософа, найбільш очевидно виявилось у поезії та музиці, починаючи з європейського Середньовіччя – і до сучасної Г. Ф. Гегелю доби. Романтична форма є останньою, завершальною формою художньої еволюції, після чого абсолютний дух переходить на нові, вищі рівні самопізнання – релігійний та філософський.

Викладена та проілюстрована в "Естетиці" художньо-видова еволюція мистецтва визначає як основну його пізнавальну функцію. Усі ж інші функції в "Естетиці" розглядаються залежно від пізнавальної, а тому не мають самостійного значення. "Саме мистецтво, – підкреслював Г. Ф. Гегель, – доводить до свідомості істину у вигляді чуттєвого образу, який у самому своєму виявленні має вищий, глибший сенс та значення" [5, с.109]. Мистецтво є одним із важливих засобів "…пізнання найглибших людських інтересів, всеохоплюючих істин духу" [6, с.33].

Гегелівська естетика справила величезний вплив на сучасників видатного філософа. Неогегельянцями вважали себе К. Розенкранц – автор "Естети-

ки потворного" (1835), А. Руге – автор праці "Нова початкова школа естетики" (1837) та Ф. Т. Фішер – автор "Естетики або науки прекрасного", в якій і був підведений підсумок досягненням класичної німецької естетики.

У цілому ж слід підкреслити, що німецька класична естетика кінця XVIII – початку XIX ст. зробила суттєвий внесок у розвиток світової естетичної думки. Головним її досягненням, безумовно, став поглиблений розгляд проблем естетики та мистецтва через призму історизму та діалектики.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Назвіть основні етапи становлення естетичної думки XVII-XVIII ст.*
2. *Які основні естетичні ідеї доби Бароко вам відомі?*
3. *Що таке "теорія афектів" та поняття "швидкий (меткий) розум" ?*
4. *Назвіть філософів та митців барокової доби.*
5. *У чому полягає суть естетичної платформи Класицизму?*
6. *Які основні естетичні ідеї містить трактат "Поетичне мистецтво" Н. Буало?*
7. *Охарактеризуйте провідні естетичні ідеї французького та німецького Просвітництва.*
8. *Що позначає термін "класична німецька естетика"?*
9. *У чому полягає теоретичний внесок І. Канта у розвиток естетичної думки?*
10. *Визначте основні положення та значення естетичної концепції Г. Ф. Гегеля для подальшого становлення естетики як науки.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Арістотель. Поетика / Арістотель. – К., 1967.*
2. *Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Э. Берк. – М., 1979.*
3. *Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. – М., 1957.*
4. *Бычков В. В. Эстетика. Учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004.*
5. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М. : Искусство, 1968-1973. – Т. 1.*
6. *Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии / Г. В. Ф. Гегель : соч. в 14*

т. – М., 1958. – Т. 12.
7. *Гилберт К. Э. История эстетики / Катарин Эверетт Гилберт, Гельмут Кун. – СПб. : Алетейя, 2000.*
8. *Дидро Д. Театр и драматургия / Д. Дидро : собр. соч. : в 10-ти т. – М.-Л., 1936. – Т. 5.*
9. *История эстетики : [в 5 т.] / редкол. : М. Ф. Овсянников (гл. ред.). – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – Т. 2.*
10. *История эстетической мысли : в 6-ти т. – Средневековый Восток. Европа XV-XVIII веков. – М. : Искусство, 1985. – Т. 2.*
11. *Кант И. Критика способности суждения / И. Кант : соч. в 6 т. – М., 1964. – Т. 5.*
12. *Левчук Л. Т. Естетика / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк. – К. : Вища школа, 2005.*
13. *Мовчан В. С. Естетика : навч. посібник / В. С. Мовчан. – К. : Знання, 2011.*
14. *Татаркевич В. Історія шести понять. – К. : Юніверс, 2001.*
15. *Шестаков В. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. Шестаков. – М. :Мысль, 1979.*
16. *Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании / Ф. Шиллер : собр. соч. в 7 т. – М., 1955. – Т. 6.*
17. *Эстетика : словарь / [Абрамов А. И. и др. ; под общ. ред. А. А. Беляева]. – М. : Политиздат, 1989.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ

1. Естетичні концепції “афектів” та “швидкого (меткого) розуму виникли у добу:
   а) Бароко;
   б) Класицизму;
   в) Романтизму.

2. Естетична думка барокової доби представлена іменами мислителів:
   а) Г. В. Гегель, Й. В. Гете, І. Кант;
   б) А. Баумгартен, Г. Фіхте, І. Кант;
   в) М. Перегріні, Е. Тезауро, Б. Грасіан-і-Моралес.

3. Естетичним маніфестом доби Класицизму вважається:
   а) “Фауст” Й. В. Гете;
   б) “Феноменологія духу” Г. Ф. Гегеля;
   в) “Поетичне мистецтво” Н. Буало.

4. Раціоналізм, опора на логіку мислення характеризують естетичні погляди доби:
   а) Романтизму;
   б) Класицизму;
   в) Бароко.

5. Естетика як філософська наука утверджується в добу:
   а) Класичної німецької естетики (І. Кант);
   б) Відродження (Леонардо да Вінчі);
   в) Просвітництва (А. Баумгартен).

6. Характерними ознаками естетики Просвітництва є:
   а) обґрунтування соціально-виховної ролі мистецтва, поглиблений аналіз естетичної свідомості;
   б) розробка строгих канонів художньої творчості, сприяння формуванню мистецьких академій;
   в) формування концепції "швидкого розуму" та калокагатії.

7. Просвітницька естетика представлена іменами:
   а) А. Баумгартен, Платон, Г. Ф. Гегель;
   б) І. Кант, А. Шлегель, Й. В. Гете;
   в) А. Баумгартен, Вольтер, Д. Дідро.

8. Ідеї класичної німецької естетики представлені у працях:
   а) І. Канта, Г. Ф. Гегеля, Ф. Шіллера;
   б) Г. Ф. Гегеля, Г. Лейбніца, Вольтера;
   в) І. Канта, Ж. Ж. Руссо, А. Баумгартена.

9. Вчення про смак, ідеал, основні естетичні категорії, концепція мистецтва та генія у ньому, класифікація видів мистецтва становлять естетичну спадщину:
   а) І. Канта;
   б) Ф. Шіллера;
   в) А. Баумгартена.

10. Діалектична концепція трьох форм існування мистецтва (символічної, класичної, романтичної) належить філософу:
   а) І. Канту;
   б) Г. Ф. Гегелю;
   в) Ф. Шіллеру.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ «ЕСТЕТИЧНІ ТЕОРІЇ XVII - XIX СТОЛІТЬ»

ІТАЛІЯ

ТЕЗАУРО

(1592—1675)

Емануеле Тезауро - видатний теоретик маринізму в Італії. «Підзорна труба Аристотеля» - кращий трактат з теорії поезії епохи бароко не тільки в Італії, але й у всій Європі, який багато разів перевидавався до завершення доби Просвітництва. Нажаль цей твір, настільки ж важливий для літератури бароко, як «Поетичне мистецтво» Буало для неокласицизму, в XIX ст. був забутий. Зараз спадщина Тезауро викликає інтерес у дослідників літератури й естетичної думки XVII ст. Інші уривки з творів Тезауро подаються як зразок жанрових можливостей та богатства стильових прийомів бароко

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 2. - М., 1964. - С.624-630

ПОДЗОРНАЯ ТРУБА АРИСТОТЕЛЯ [*Об Остроумии*]

Многие ораторские, эпические, лирические и театральные произведения изящно разукрашены цветами остроумия, однако авторы, проявляющие быстроту и проницательность ума, не знают, что такое Остроумие. Так, по преданию, слепой Гомер, понимая, что такое розовое, не ведал о розе. Многие авторы древности побуждали меня написать об Остроумии, все же беседы их, сколь ни были они пространными, обнаружили лишь плодоносящие примеры, образы смешного и забавного, что составляет лишь незначительную частицу Остроумия, не осведомляя при этом о его корнях, о высшем его роде, а также о главных его ответвлениях и видах. Цицерон, которому стоило лишь отомкнуть уста, чтобы говорить остро, после длинных рассуждений заключил, что не искусство, а сама Природа — мать Остроумия. И несмотря на то, что обилие остроумных и глубокомысленных слов дает нам преимущество, еще не открыта, еще не показана земля, породившая эти выражения. Итак, остроумие можно уподобить Нилу, чьи берега известны, а источники скрыты [...] Меня воодушевил и вдохнул в меня великие надежды, побудив мой ум исследовать истоки этого искусства, божественный Аристотель, самым тщательным образом испытавший все тайны Риторики. Он открыл эти тайны тем, кто слушал его внимательно. Таким образом, можно назвать его

риторику яснейшей Подзорной Трубой для рассмотрения всех совершенств и всех недостатков Красноречия. Аристотель говорил об искусстве Риторики в целом, несмотря на то, что многие отрицали возможность познать ее иначе, чем от самой матери Природы. Он утверждал, что наверняка можно обрести искусство Риторики, рассматривая разные сочинения, из которых одни по разным причинам, а также благодаря одаренности автора хороши, другие же плохи. Изучающий должен силой своего ума до тонкости определить причины, по которым одни произведения прекрасны, другие же полны недостатков, и показать, почему одни порождают отвращение, а другие вызывают аплодисменты. С такими надеждами и ведомый лишь названным мною Автором я принялся еще в молодые годы исследовать предмет, столь благородный и высокоумный, дабы приготовить сие последнее украшение гуманистической литературы, которая в наш век высокими дарованиями моей Родины счастливо вознесена к вершинам столь великой славы.

Природное Остроумие является дивной силой Разума, оно заключает в себе два естественных дара: Прозорливость и Многосторонность. Прозорливость проникает в самые дальние и едва заметные свойства любого предмета, следовательно: в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также в эмблемы, собственные имена или псевдонимы. Эти свойства в любом предмете находятся как бы свернутыми в клубок и затаенными, что мы и покажем в дальнейшем. Многосторонность быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету; она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на месте другого, уподобляясь фокуснику в его искусстве. Все это не что иное, как Метафора, мать Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов. Обладающий этим умением столь искусен, что может распознать и сочетать самые отдаленные сущности, как нами и будет показано. Немалая разница все же существует между Прозорливостью и Остроумием. Остроумие в большей степени способно охватить, однако Прозорливость мудрее. Одно быстро, другая основательна, одно рассматривает видимости явлений, другая проникает в истину. Там, где Прозорливость поставила себе целью собственную свою пользу, Остроумие жаждет восхищения, аплодисментов и популярности. Не без основания быстрые разумом люди названы божественными. Подобно богу, они из несуществующего порождают существующее. Остроумие из невещественного творит бытующее, и вот — лев становится человеком, орел — городом. Оно сливает женщину с обличьем рыбы и создает сирену как символ ласкательства, соединяет туловище козы со змеей и образует химеру — иероглиф, обозначающий безумие. Поэтому некоторые из философов древности называли остроумный

замысел частицею божественного разума, другие же — даром, ниспосланным богом тем, кого он возлюбил более других. Сказать по правде, друзья божии должны были бы более жаркими мольбами испрашивать Прозорливости, чем Остроумия, ибо Прозорливость повелевает Фортуной. Однако люди, одаренные быстрым умом, кроме некоторых чудесных исключений, обычно несчастливы. В то время, как Прозорливость ведет людей к важным должностям и благоденствию, острота ума отправляет их в богадельни. Но так как многие предпочитают славу Остроумия всем благам Фортуны, люди одаренные естественно склонны к Остроумию, полагая, что острота ума и гений явления одного порядка. Эти явления особенно ясно выражены в живописи и скульптуре. Те, кто умеет в совершенстве подражать симметрии природных тел, называются ученейшими мастерами, но только те, кто творит с должной остротой и проявляет тонкое чувство, одарены быстротой разума. Таким образом, ни одна картина, ни одна скульптура не заслуживает титла гениальной, если она не является плодом острого разума. То же самое утверждаю я и о зодчестве, чьи адепты прослыли гениальными лишь благодаря остроумному проявлению способностей в их творениях. Это проявление наблюдаем в необычных украшениях, чью прекрасную игру мы видим на фасадах пышных зданий. Капители, изобилующие листьями, фригийские узоры, триглифы, фризы в колоннах дорического ордена, большие маски, кариатиды, термины, модильоны — все это метафоры из камня, молчаливые символы, которые способствуют прелести творения, придавая ему таинственность. Остроумие свойственно и военной архитектуре, которая изготовляет орудия нападения и защиту. Она создает драконов, свистящих в воздухе, когда разворачиваются знамена , и как бы живых черепах из закованных в броню людских тел, костяки щитов, овнов, рушащих стены витыми рогами из бронзы, дикобразов, скорпионов, лилии, аистов — все остроумные и жестокие метафоры человекоубийства. Но все это ничтожно по сравнению с некоторыми остроумными изощренностями благородных архитекторов, заставляющих завидовать саму Природу.

Трактат про Емблеми

[...] Чтобы устранить в самом начале всякое двусмыслие, ты должен вспомнить, что под общим названием эмблемы понимали древние греки и римляне; этот термин означал все, что добавлялось предмету для его украшения. Все эти эмблемы подчинены высшему виду, а именно Символической Метафоре, благодаря вымыслу; они составляют также часть поэзии, благодаря Подражанию, однако они не являются разновидностями символов, которые мы рассмотрели, ибо предметы эти означают лишь самих себя, а не соотношения с неким замыслом, таящимся в духе. Ты должен также вспомнить, что некогда понималось под именем Эмблемы. В более узком

смысле эмблемами считались иероглифы Египта, без слов обозначавшие при помощи фигур, животных, птиц и предметов некий духовный замысел. Они выражали, скорее, простые слова, чем аргументы, так, например, алмаз обозначал могущественного человека, журавль — бдительность, войлочная круглая шапка — свободу. Но под эмблемой в собственном смысле слова гуманисты в наши дни понимают [...] общепонятный знак, состоящий из слов и изображения, выражающий нечто относящееся к жизни человека. Поэтому эмблематические изображения появляются на картинах; они также выставляются в залах, пышных апартаментах, в академиях или же печатаются в книгах с объяснениями для просвещения народа. Под народом, впрочем, не следует понимать невежественную чернь, но тех, кто одарен средними способностями и имеет известное знание латыни и хотя бы поверхностно понимает гуманистическую литературу.

Моральная философия [об Иносказании]

Для того чтобы проявить Остроумие, следует обозначать понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и нежданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам; они не истинны, однако подражают истине. Предположим, что вместо того, чтобы сказать любовь, ты скажешь — пламя. Ты выразил эту страсть не прямо, но иносказательно при помощи вымысла, живым выразительным и услаждающим образом.

Иногда Остроумие заключается лишь в одном удачном слове, как в приведенном примере, который не что иное, как простая Метафора. Порою Остроумие заключено в целое предложение, в сентенцию, законченную мысль, порою же выражено аргументом витийственно ухищренным, поэтому человека затейливого и меткого наш Философ называет изысканным и грациозным.

В одном обществе говорили о некоем молодом сицилийце, который любил, но не смел открыть свой пламень. Один из собеседников бросил следующее меткое слово: «Он лежит при смерти и весь в пламени». Это метафорическое и остроумное выражение. Другой сказал: «Если бы находящийся при смерти увидел, как пламя пожирает его дом, он закричал бы». Это — остроумная фраза. Третий добавил: «Хотите ли знать, почему пламя не заставляет его кричать? Это блуждающий огонь». Вот пример остроумного аргумента. Вспомним, что блуждающий огонь появляется на кладбище и не обжигает; влюбленного он, таким образом, назвал человеком блуждающего ума. Наконец, более ехидный собеседник промолвил: «Таким образом, он — адское пламя, мучающее дьяволов, но не заставляющее их кричать». Он, следовательно, считал влюбленного злым чело- веком. Наконец, более остроумный и обходительный из собеседников заключил: «Разве вы не знаете, что

влюбленный — сицилиец? Это пламя его Этны, не имеющее сил растопить окрестные снега». Ясно, что он почитал влюбленного человеком холодным. Все эти примеры обнаруживают гибкость ума, склонного к острословию.

Подобно тому, как искусство софистов одинаково служит для выдумок смешных и серьезных, добродетельные свойства острой мысли предрасполагают и к забавному и к важному. Ты скажешь, если остроумное противополагается серьезному и одно вызывает веселость, а другое — меланхолию, как может быть остроумие серьезным и серьезность насмешливой? Как может быть веселость грустной и грусть веселой? На это я отвечу, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме и по содержанию. Есть ли более серьезное и возвышенное явление на свете, чем звезды небесные? Можно ли высказать более серьезную и поучительную мысль, чем следующая: звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящимися. Вот пример ученого предложения, однако не остроумного. Если же ты скажешь: звезды — это зеркала эфира, которые, хотя и не оставляют светящегося следа, становятся ночными солнцами лишь тогда, когда солнце расточает им свои любезности. Это та же доктрина, однако до некоторой степени выраженная метафорически как но форме, так и по содержанию, и чем более форма удаляется от прямого выражения, тем она становится более изящной, но в конце концов переходит в забавное. Остроумно и в то же время серьезно следующее предложение: звезды — священные лампады вечного храма божия. Прекрасна следующая сентенция: звезды — драгоценные узоры небесного павильона. Радостью исполнена фраза: звезды — блестящие цветы садов блаженных. Учена фраза: звезды — глаза небесного Аргуса, всю ночь следящие за смертными. Ужасающа фраза: звезды — небесные фурии, в чьи волосах вплетены сияющие змеи для того, чтобы не допустить злых на небо. Скорбью дышит фраза: звезды — печальные лики пылающей огнями траурной капеллы на погребении солнца. Напротив, забавным будет следующее речение: звезды — светлячки, порхающие в синеве небес. Еще забавнее сказать: звезды — фонари богов, всюду блуждающих ночью. Еще занятнее выражение: звезды — огарки, падающие с канделябра солнца. И, наконец, если ты превратишь небо в решето, то, вместе со Стильяни , ты скажешь в духе буффонады о звездах: светящиеся дыры небесного решета. На этих примерах ты можешь убедиться в том, что все эти предложения возможны лишь благодаря приданной им остроумной форме, то есть с помощью Метафоры Пропорции, которая сходное заменяет сходным, но различным по содержанию; содержание это может быть в одних случаях более благородным, в других более низменным, в некоторых фразах прекрасным, в иных же безобидным.

ІСПАНІЯ

ҐРАСІАН-І-МОРАЛЕС

(1601—1658)

Грасіан-і-Мораліс — письменник, філософ і теоретик літератури, видатний представник літератури бароко. Його трактат-антологія «Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму» став маніфестом бароко, як апеляція до інтуїції у протистоянні з класичною раціональністю [наприкладі «Поетичнго мистецтва« Буало]. Ґрасіан-і-Моралес прагнув дати ключ до мистецтва гострого розуму, висвітлити проблему дотепності як своєрідної майстерності, що вища за діалектики та риторики. Бо на думку іспанського філософа, числом і красою витончений розум перевершує матеріальні витвори рук людських.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 2. - М., 1964. - С.693-702

ОСТРОУМИЕ, ИЛИ ИСКУССТВО ИЗОЩРЕННОГО УМА

Рассуждение I. Панегирик этому искусству и его предмету

Древние установили правила силлогизма, искусство тропа, но остроумие не трогали — то ли боясь его оскорбить, то ли не надеясь его объяснить и предоставляя его целиком отваге изощренного ума. Они довольствовались тем, что восхищались им… Исследованием остроумия они не занимались, а потому у них не найдешь размышлений о нем, а тем более его определения.

Острые мысли были скорее плодами творческого порыва, чем мастерства, но часто весьма примечательными…

Так что острые мысли зачаты бывали и появлялись на свет без какой-либо науки. Взамен мастерства подражание— со всеми недостатками заменителя и отсутствием разнообразия. Помогал также случай — столкновение понятий, которое иногда получалось у остроумных писателей.

Нельзя, однако, отрицать необходимость науки там, где господствует столь великая трудность. Силлогизм вооружается правилами, так пусть же с их помощью выковывается и острая мысль. Во всяком занятии требуется руководство, тем более в таком, где нужна тонкость ума. Превосходно показал ее некий церковный проповедник: обращаясь к пастве в страстную пятницу, он изобразил душу как феникса, что, возрождаясь из праха своего тела, возносится к светозарному востоку благодати. Ведь при рождении душа человека так же лишена знаний, как тело— перьев; но предприимчивость и труд с лихвой это восполняют.

У самых изощренных писателей бывает неблагополучно с остротами; и

беда не в том, что они редки, а в том, что однообразны: либо одни язвительные или тонкие замечания, либо только сравнения или каламбуры, а все потому, что хоть таланта достаточно, не хватает мастерства и разнообразия, источника красоты. Остроумие — услада души…

Есть люди, столь приверженные к изящному и увлеченные прелестью остромыслия, что ничего иного знать не хотят. Их творения — это тела, полные жизни, с остроумной душой; а творения прочих — трупы, погребенные под слоем пыли, поедаемые молью.

Разум без остроумия, без острых мыслей,— это солнце без света, без лучей; но псе лучи, исходящие от небесных светочей, грубо материальны по сравнению с лучами изощренного ума. Остромыслие равно необходимо и в прозе и в поэзии. Чем был бы Августин без его изящных сопоставлений, Амвросий без блестящих славословий, Марциал без соленых шуток и Гораций без сентенций?

Рассуждение II. Суть изысканного остроумия

Если того, кто постиг острую мысль, можно сравнить с орлом, то высказавший ее сходен с ангелом; это достойно херувимов и возвышает людей, поднимает нас до высот немыслимых. Принадлежит оно к числу тех занятий, о которых больше знают в целом и куда меньше — в частностях; его нетрудно опознать, но трудно определить; посему в таком малоизвестном предмете пригодится, надеюсь, любое описание. Чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие. Мы находим его у сладчайшего среди докторов в словах о кротчайшей овечке среди дев: <...> «Поражала ее набожность в столь юном возрасте и доблесть в столь слабом теле, так что казалось, будто не человеческое имя было дано ей («Инес» — значит агница), но оракул мученичества, который предвещал ее будущее».

Если материальные предметы обнаруживают некую симпатию и явную связь с низшими духовными силами человека, то насколько верней этого достигнет остроумие, угождая царю всех наших духовных сил — изощренному уму? Пример тому — изящная мысль у высокоученого Гая Веллея, когда он излагает и прославляет трагическую кончину Помпея Великого: «Он умер накануне дня своего рождения, — говорит Веллей, — и настолько сама с собой несогласной была к этому великому мужу Фортуна, что тому, кому вчера еще не хватало земли для побед, ее не хватило для погребения»…

Однако симпатия, или связь между острыми мыслями и изощренным умом, несомненно, зиждется на неком высоком умении, тончайшем мастерстве — и это основная причина того, что остроумие столь присуще разуму, а противоположность чужда ему; в этом истинная суть остромыслия, которую мы ищем…

<...> Всякая способность души — я разумею те, что воспринимают объекты действительности,— получает наслаждение от какого-либо вида ма-

стерства в них; соразмерность частей в предметах зримых — это красота; соразмерность в звуках — благозвучие; и даже низменное чувство вкуса находит приятным сочетание острого и пресного, сладкого и горького. Разум же, как первая и главная среди духовных сил, завладевает лучшим видом мастерства, высшей красотой, во всевозможных предметах. Назначение искусств — вырабатывать мастерство, ради того и были они изобретены, непрестанно развивались и совершенствовались.

Диалектика занимается связью понятий, дабы правильно построить рассуждение или силлогизм, а риторика — словесными украшениями, дабы создать красноречивый оборот, а именно троп или фигуру…

Отсюда очевидно, что остромыслие, остроумие также основаны на мастерстве, причем наивысшем среди всех прочих; это мы видим у некого остроумного проповедника, сказавшего о святом Франсиско Хавьере, что великий сей апостол Востока не только покорял сердца всех, с кем встречался, но как бы околдовал, как говорится, самого господа, ибо некое распятие в Наварре покрывалось испариной всякий раз, когда святому приходилось трудно в Индиях. Здесь содержится намек на то, что происходит при колдовстве с изображениями и околдованными людьми,— уподобление весьма смелое. Изощренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте. Архитектура не радовала бы нас, если б заботилась лишь о прочности и не придавала зданию приятный вид…

При сочетании противоположных понятий сопоставление крайностей оказывается в одном случае образцом изощренности, а в другом — неудачей. Овидий весьма остроумно дополнил латинское звучание названия камня «onyx», который по-испански зовется cornerina, девизом «fiamma mea» и преподнес его с этой надписью, желая сказать: «O nix, flamma mea!», что в переводе звучит: «О снег, пламя мое!»

Итак, мастерство остромыслия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума. Такое соответствие мы находим в следующей замечательной мысли Патеркула: <...> «Марк Цицерон был обязан себе всем, чего он достиг: из новой знати он был знатнейшим и столь же знаменитым благодаря своей жизни, сколь великим благодаря дарованью; это его заслуга, что мы не были побеждены гением тех, чье победили оружие». Стало быть, острой мысли можно дать такое определение: это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь…

Это соответствие — родовая черта, общая для всех видов остромыслия и охватывающая все приемы изощренного ума; даже там, где мы имеем противопоставление и разноречие, это также не что иное, как искусное соотнесение объектов.

ФРАНЦІЯ

ДЕКАРТ

(1596—1650)

З іменем Рене Декарта, автора системи філософського раціоналізму, пов'язаний напрямок нормативної естетики, який отримав назву класицизм. У класицизмі основним естетичним принципом проголошується вірність природі, логічна організованість і творча ушляхетненість розуму. На думку теоретиків класицизму, об'єктивно властива світові краса - симетрія, пропорція, міра, гармонія - повинна відтворюватися в мистецтві за античними зразками.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 2. - М., 1964. - С.212-213
Декарт Р. Избранные произведения. - М., 1950. - С.605-637, 677-678

ИЗ ПИСЬМА ДЕКАРТА К МЕРСЕННУ

[***определение красоты, ее относительность***]

Теперь относительно вашего вопроса, возможно ли установить критерий красоты; вопрос этот идентичен другому вашему вопросу, который вы задали мне ранее, а именно, почему один звук нам много приятнее другого, хотя, казалось бы, определение красивого более относится к области такого чувства, как зрение. Но вообще-то и самые представления о красивом и приятном суть лишь выражение нашего понятия о предмете, а поскольку суждения людей о предметах столь несхожи между собой, то, стало быть, не может быть и речи о безусловном мериле красивого или приятного. Я не смогу вам лучше растолковать это положение, чем я уже однажды его объяснил в моем исследовании о Музыке; и поскольку книга у меня под рукой, я позволю себе привести здесь эти слова: среди предметом ощущения наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается ощущением, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не на столько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получала сразу свое полное удовлетворение, и не столько трудно, чтобы ощущение утомлялось (конец 2-го положения «Compendium musicae»).

Так, например, для глаза много легче понять узор цветника при такой его разбивке, когда все его участки являют собой фигуры одного или двух видов, расположенные в строго определенной последовательности, чем ежели бы узор цветника слагался из десяти или же двенадцати видов фигур,

расположенных без всякой видимой системы: но из того, однако, никоим образом не следует, что в силу этого мы можем провозгласить один цветник абсолютно более красивым, нежели другой, так как па вкус одних красивее цветник с фигурами трех видов, по мнению других, приятнее цветник с фигурами четырех или пяти различных видов и т. д.

COGITATIONES PRIVATAE

[***о воображении***]

Подобно тому как воображение пользуется фигурами для постижения тел, так интеллект пользуется некоторыми чувственно ощущаемыми телами для фигурального изображения духовного, например, ветром, светом. Вот почему, предаваясь более высокому философствованию, мы можем посредством такого познания вознести ум свои на высоту. Могло бы показаться удивительным, почему столь важные суждения бывают находками в писаниях поэтов больше, чем в писаниях философов. Причина та, что поэты писали благодаря энтузиазму и силе воображения: есть в нас искры знания, как в кремне,— их философы извлекают посредством разума, по посредством воображения они высекаются и сверкают ярче.

ИЗ «ТРАКТАТА О МУЗЫКЕ»

I. Предмет музыки есть звук

Цель ее — доставлять радость и возбуждать в пас разнообразные аффекты. Кантилены же могут получаться и печальные, и радостные; и неудивительно, если они столь различны: ведь сочинители элегий и трагедии нравятся том больше, чем большую печаль они в нас вызывают.

Средств к достижению цели, или аффекций звука,— два главных, а именно: его различия в отношении длительности, или времени, и в отношении интенсивности, связанной с высотою и низостью звука. Ведь качеством самого звука, от какого тела и каким образом он получается более приятным, этим пусть занимаются физики.

Одно это, видимо, делает для нас человеческий голос приятнейшим, ибо он всего более сообразен нашим жизненным духам. Потому же, может быть, н голос лучшего друга приятное, чем голос врага — по причине симпатии или диспатии аффектов; происходит это на том же основании, на каком, говорят, овечья шкура, натянутая в барабане, не издает звука при ударе, если в другом барабане звучит шкура волчья.

II. Предварительные замечания

1. Все ощущения способны сопровождаться тем или иным удовольствием. 2. Для этого удовольствия требуется определенное соотношение между

предметом и ощущением. Вот почему, например, оглушительный звук ружья пли грома явно не годится для музыки, а именно потому, что он вредит ушам, как вредит чрезмерный блеск солнца глазам, прямо глядящим на него.

3. Предмет должен быть таков, чтобы достигал он ощущения не слишком затрудненно или смутно. Вот почему, например, слишком запутанная фигура, пусть она и будет правильной (такова матрица в астролябии), не нравится взору столько же, сколько другая, состоящая из более однородных линий (таковой обычно бывает сетка в той же самой астролябии). Причина та, что в последнем случае ощущение находит больше удовлетворения, чем в первом, где имеется многое, им достаточно отчетливо не воспринимаемое.

4. Тот предмет воспринимается ощущением легче, в котором различие частей меньше.

5. Мы называем менее различающимися частями предмета в целом те, чья пропорция друг в отношении друга меньше (разность между которыми меньше).

6. Их пропорция должна быть арифметической, а не геометрической. Причина та, что в арифметической пропорции не приходится обращать внимание на многое, поскольку разности всюду одинаковы, а оттого ощущение не столь утомляется, воспринимая отчетливо все, что в ней содержится.

7. Среди предметов ощущения наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается ощущением, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получала сразу свое полное удовлетворение, и не столько трудно, чтобы ощущение утомлялось.

8. Наконец, следует заметить, что во всех вещах наиболее приятно разнообразие.

СТРАСТИ ДУШИ

17. О функциях души

После того как рассмотрены все функции, свойственные одному только телу, легко заметить, что в нас не остаётся ничего такого, что можно было бы приписать нашей душе, за исключением только мыслей. Последние бывают двух родов: одни являются действиями души, другие — её страстями. Действиями я называю только наши желания, потому что мы знаем по опыту, что они идут непосредственно от нашей души и кажутся зависящими только от неё. Напротив, страстями можно вообще назвать все виды восприятий или знаний, встречающихся у нас, потому что часто не сама душа наша делает их такими, какими они являются, а получает их всегда от вещей, представляемых ими.

19. О восприятии

Наши восприятия также двух родов: одни происходят в душе, другие

— в теле. Те, которые вызываются душой, суть восприятия наших желаний, воображения или других зависящих от неё мыслей. Несомненно, мы не знали бы, чего желаем, если бы не представляли желаемую вещь. В нашей душе это было бы желанием чего-то, но можно сказать, что это в ней страсть к восприятию того, чего она желает. Но так как это восприятие и это желание действительно одно и то же, то название даётся всегда в зависимости от того, что преобладает. Поэтому обыкновенно это восприятие называется не страстью, а только действием.

20. Вымыслы и другие мысли, образуемые душою

Когда наша душа старается вообразить нечто совершенно несуществующее, как, например, представить себе заколдованный замок, или химеру, или когда она стремится рассматривать нечто только умопостигаемое, но невообразимое, например свою собственную природу,— то восприятия этого рода зависят главным образом от воли, способствующей их проявлению. Поэтому их скорее считают действиями, чем страстями.

25. О восприятиях, которые мы относим к нашей душе

Восприятия, относимые только к душе,— это те, действие которых чувствуется как бы в самой душе и ближайшая причина которых, допускающая связь с ней, вообще неизвестна. Таковы чувства радости, гнева и тому подобные, вызываемые в нас предметами, оказывающими действие на наши нервы, а иногда также и другими причинами. Все наши восприятия, как относящиеся к внешним предметам, так и связанные с различными ощущениями нашего тела, являются страстями, если понимать это слово в самом широком его значении; однако слово «страсть» обычно означает только то, что непосредственно связано с самой душой; лишь последние я и решил рассматривать здесь, навивая их страстями души.

27. Определение страстей души

Установив, чем страсти души отличаются от всех других мыслей, я думаю, что их можно вообще определить как восприятия, или чувства, или душевные движения, особенно связанные с ней, вызываемые, поддерживаемые и подкрепляемые каким-нибудь движением «духов».

40. В чём заключается главное действие страстей

Необходимо отметить, что главное действие всех людских страстей заключается в том, что они побуждают и настраивают душу человека желать того, к чему эти страсти подготовляют его тело; так, чувство страха вызывает желание бежать, а чувство храбрости — желание бороться; точно так же действуют и другие страсти.

69. Есть только шесть первоначальных страстей

Число простых и первоначальных страстей не очень велико, так как, просмотрев все те, которые я перечислил, можно легко заметить, что таких только шесть, а именно: удивление, любовь, ненависть, желание, радость и

печаль, все же прочие либо составлены некоторыми из этих шести, либо же являются их видами. Так как их число не затруднит читателей, то я буду рассматривать здесь шесть первоначальных страстей в отдельности, а затем покажу, каким образом все остальные происходят от них.

85. Удовольствие и отвращение

Я нахожу только одно важное различие, одинаковое и в любви и в ненависти. Оно заключается и том, что предметы как любви, так и ненависти могут быть переданы душе внешними или же внутренними чувствами, или нашим собственным разумом. Мы называем добром или злом вообще то, что наши внутренние чувства или наш разум заставляет нас считать свойственным или противным нашей природе. Мы называем красивым и некрасивым то, что нам в таком виде представлено нашими внешними чувствами, главным образом зрением, которое важнее всех других. Отсюда возникает два вида любви, а именно: любовь к хорошим вещам и любовь к прекрасным вещам; последнюю можно назвать удовольствием, чтобы не смешивать её с другими видами любви или с вожделением, которое часто называют любовью. Таким же образом возникают два вида ненависти, один из которых относится к дурным вещам, другой — к некрасивым; последний для отличия можно назвать ужасом или отвращением. Но самое замечательное здесь то, что страсти удовольствия и ужаса обычно бывают более сильными, чем другие виды любви или ненависти, так как то, что передаётся душе чувствами, затрагивает её сильнее, чем то, что представлено ей разумом. Однако эти страсти обычно менее всего причастны истине, поэтому из всех страстей это самые обманчивые и их нужно остерегаться более всего.

162. О благоговении

Благоговение, или почтение, есть склонность души не только уважать предмет, который почитают, но также желание подчиниться ему с известным трепетом, снискать себе его благосклонность. Таким образом, благоговение появляется у нас только к тому, что, по нашему мнению, может одинаково быть причиной и добра и зла, при полной неизвестности, последует ли добро или зло. Любовь и обожание скорее, чем простое уважение, появляются у нас к тем, от кого мы ожидаем только добра, ненависть же — к тем, от кого мы ожидаем только эла. Если бы мы не считали, что распоряжаться этим добром или злом кто-то может совершенно свободно, то мы не подчинялись бы тому, в чьих руках находится это добро и зло, чтобы снискать его благосклонность. Таким образом, когда язычники благоговели перед лесами, источниками, горами, то они почитали не просто эти мёртвые вещи, а божества, которые, по их мнению, господствовали над ними. Движение «духов», являющееся причиной благоговения, состоит из движения, вызывающего удивление, и движения, вызывающего страх, о котором я скажу ниже.

БУАЛО

(1636—1711)

Нікола Буало-Депрео - критик і теоретик французького класицизму. Віршований трактат Буало «Мистецтво поетичне» належить до найвидатніших пам'яток світової естетичної думки. Вплив ідей «Мистецтва поетичного» був дуже потужним у всіх країнах Європи, зі свого боку ідеї Буало виникли на тлі філософського раціоналізму Декарта. Як незаперечний авторитет літературних правил Буало намагався довести, що класичні зразки мистецтва стоять на неосяжній висоті і в порівнянні з ними сучасна література нічого не варта

Буало Поэтическое искусство. - М., 1957. - С.55-60, 76-89;
Спор о древних и новых. - М.: Искусство, 1985. - С.271-273

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет, и не идет борьба:
Он — властелин ее, она — его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Нередко пишущий так в свой предмет влюблен,
Что хочет показать его со всех сторон:
Похвалит красоту дворцового фасада;
Начнет меня водить по Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать — восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
Иной строчит стихи, как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем.

Всего важнее смысл; но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога.
Нередко пишущий так в свой предмет влюблен,
Что хочет показать его со всех сторон:
Похвалит красоту дворцового фасада;
Начнет меня водить по всем аллеям сада;
Вот башенка стоит, пленяет арка взгляд;
Сверкая золотом, балкончики висят;
На потолке лепном сочтет круги, овалы:
«Как много здесь гирлянд, какие астрагалы!»
Десятка два страниц перелистав подряд,
Я жажду одного — покинуть этот сад.
Остерегайтесь же пустых перечислений,
Ненужных мелочей и длинных отступлений!
Излишество в стихах и плоско и смешно:
Мы им пресыщены, нас тяготит оно.
Не обуздав себя, поэт писать не может…
Возьмите образцом стихи Маро с их блеском
И бойтесь запятнать поэзию бурлеском;
Пускай им тешится толпа зевак с Пон-Неф.
Но пусть не служит вам примером и Бребеф.
Поверьте, незачем в сраженье при Фарсале,
Чтоб «горы мертвых тел и раненых стенали».
С изящной простотой ведите свой рассказ
И научитесь быть приятным без прикрас.
Своим читателям понравиться старайтесь.
О ритме помните, с размера не сбивайтесь;
На полустишия делите так ваш стих,
Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них…

ПЕСНЬ ТРЕТЬЯ

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.
Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,
В пучину горестей Эдипа повергает
И, развлекая нас, рыданья исторгает.

Поэты, в чьей груди горит к театру страсть,
Хотите ль испытать над зрителями власть,
Хотите ли снискать Парижа одобренье
И сцене подарить высокое творенье,
Которое потом с подмостков не сойдет
И будет привлекать толпу из года в год?
Пускай огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рождают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл
Приятным ужасом сердца не захватил
И не посеял в них живого состраданья,
Напрасен был ваш труд и тщетны все старанья!
Не прозвучит хвала рассудочным стихам,
И аплодировать никто не станет вам;
Пустой риторики наш зритель не приемлет:
Он критикует вас иль равнодушно дремлет.
Найдите путь к сердцам: секрет успеха в том,
Чтоб зрителя увлечь взволнованным стихом.
Пусть вводит в действие легко, без напряженья
Завязки плавное, искусное движенье.
Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ
И только путает и отвлекает нас!
Он словно ощупью вкруг темы главной бродит
И непробудный сон на зрителя наводит!
Уж лучше бы сказал он сразу, без затей:
— Меня зовут Орест иль, например, Атрей, —
Чем нескончаемым бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум.
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти…
Для сцены сочинять — неблагодарный труд:
Там сотни знатоков своей добычи ждут.
Им трудно угодить: придирчивы, суровы,
Ошикать автора всегда они готовы.
Кто заплатил за вход, тот право приобрел
Твердить, что автор — шут, невежда и осел.
Чтобы понравиться ценителям надменным,
Поэт обязан быть и гордым и смиренным,
Высоких помыслов показывать полет,
Изображать любовь, надежду, скорби гнет,
Писать отточенно, изящно, вдохновенно,

Порою глубоко, порою дерзновенно,
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет.
Вот в чем Трагедии высокая идея…
Пусть будет слог у вас в повествованье сжат,
А в описаниях и пышен и богат:
Великолепия достигнуть в них старайтесь,
До пошлых мелочей нигде не опускайтесь.
Примите мой совет: поэту не к лицу
В чем-либо подражать бездарному глупцу,…

Пусть гармоничное, изящное творенье
Богатством образов дарует наслажденье.
С величьем вы должны приятность сочетать:
Витиеватый слог невмоготу читать.

* * *

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ МЕСТАХ ИЗ СОЧИНЕНИЙ РИТОРА ЛОНГИНА

РАЗМЫШЛЕНИЕ II

«Наш ум, даже когда речь идет о возвышенном, нуждается в методе; лишь с его помощью мы научаемся говорить только то, что нужно, и там, где нужно» (Лонгин. О возвышенном, гл. II). В самом деле, возвышенное, когда оно неуместно, не только не прекрасно, но иногда превращается в большую глупость.

РАЗМЫШЛЕНИЕ III

«По натуре своей он был склонен осуждать пороки других, хотя и был слеп к своим собственным недостаткам» (Лонгин. О возвышенном, гл. III). Нет ничего невыносимее посредственного автора, который, не видя своих собственных недостатков, ищет недостатки у самых искусных писателей; но еще хуже когда, обвиняя этих писателей в недостатках, которых у них нет, он сам делает грубые ошибки, выказывая свое невежество.

ДІДРО

(1713—1784)

Найбільш яскраво протиріччя естетики Просвітництва виявились у самого глибокомислячого і талановитого її представника Дені Дідро. Різнобічно освічена людина з тонким естетичним смаком задається питанням, чи кожне мистецтво здатне нести в собі освітянські функції? Завдяки естетичним поглядам Дідро відновлюється боротьба за реалізм у мистецтві Основи естетики французького філософа та енциклопедиста викладені в I томі «Енциклопедії» у статті «Філософське дослідження про походження та природу прекрасного».

Дидро Д. Эстетика и литературная критика. - М., 1980. - С.93;
Философия в Энциклопедии Дидро и Даламбера. - М: Наука, 1994. - С.492-509

ПРЕКРАСНОЕ (МЕТАФИЗИКА)

[***из энциклопедии Дидро и Даламбера***]

Прежде чем приступить к трудному исследованию о происхождении прекрасного, я должен заметить вместе со всеми другими авторами, писавшими на эту тему, что, по какой-то роковой случайности, люди часто говорят больше всего о тех вещах, в которых они меньше всего смыслят, и что к числу таких предметов принадлежит природа прекрасного. Весь свет рассуждает о прекрасном: мы восхищаемся им в творениях природы; мы требуем его от произведений искусства; мы постоянно признаем это свойство или отрицаем его. И однако же, если спросить у людей с самым верным и самым изысканным вкусом, каковы происхождение прекрасного, его природа, отчетливое представление о нем, его истинное понятие и точное определение; есть ли это нечто абсолютное или относительное; существует ли вечная и неизменная красота, которая служит правилом и образцом для красоты низшего рода или же с красотой дело обстоит так же, как с модами, мы тотчас увидим, как мнения разделяются и, в конце концов, одни признаются в своем неведении, а другие ударятся в скептицизм. Как это может быть, что почти все люди единодушно признают существование прекрасного и что так много лиц живо ощущают его, а между тем лишь немногие знают, в чем оно состоит?

* * *

Итак, если в понятие прекрасного, каким бы оно ни было - абсолютным, относительным, всеобщим или частным, - входят только понятия порядка,

отношений, соразмерности, расположения, симметрии, соответствия, несоответствия, и если эти понятия проистекают из того же самого источника, что и понятия о существовании числа, длины, ширины, глубины и бесконечное множество других, относительно которых все согласны между собой, мне кажется возможным употребить первые из этих понятий для определения прекрасного и не быть при этом обвиненным в том, что я подменяю один термин другим и попадаю в заколдованный круг.

«Прекрасное» - это термин, который мы применяем к бесконечному множеству существующих предметов. Однако ввиду различия этих предметов, приходится допустить, либо что мы даем слову «прекрасное» ложное применение, либо что всем этим предметам присуще качество, обозначаемое словом «прекрасное». Это качество не может принадлежать к числу тех, которые определяют специфическое различие предметов, ибо в этом случае мы имели бы лишь один-единственный прекрасный предмет или, во всяком случае, один-единственный разряд прекрасных предметов. Но какое же из качеств, общих всем предметам, называемым нами прекрасными, мы изберем, чтобы присвоить именно ему термин «прекрасное»? Мне кажется очевидным, что таким качеством может быть лишь то, наличие которого делает все эти предметы прекрасными; то качество, большее или меньшее богатство которого (если последнее может увеличиваться и уменьшаться) делает их в большей или меньшей степени прекрасными; то качество, при отсутствии которого предметы перестают быть прекрасными; то качество, которое не может изменить свою природу так, чтобы при этом не изменился и данный вид красоты; то качество, противоположность которого превратила бы самые прекрасные предметы в неприятные и безобразные; одним словом, то качество, вследствие которого красота появляется, возрастает, принимает бесконечно разнообразные формы, уменьшается и исчезает. Но только понятие отношений способно вызвать все эти результаты.

Если у кого-нибудь хватит терпения, чтобы собрать все предметы, которые мы называем прекрасными, он легко убедится, что среди них найдется бесконечное множество таких, на незначительность или величие которых мы не обращаем никакого внимания. Незначительность или величие предмета безразличны для нас всякий раз, когда он одинок или когда, хотя он и представляет собой один из образчиков многочисленного вида, мы рассматриваем его как нечто самостоятельное. Разве тот, кто сказал про первые стенные или карманные часы, что они прекрасны, обращал внимание на что-нибудь, кроме их механизма и отношения их частей между собой? Когда мы теперь говорим, что часы прекрасны, разве мы не обращаем внимание только на их употребление и их механизм? Следовательно, если всеобщее определение прекрасного должно быть одинаково пригодным для всех предметов, к которым мы прилагаем этот эпитет, идея величия должна быть

из него исключена. Я стремлюсь устранить из понятия прекрасного понятие величия, так как мне кажется, что прекрасному чаще всего приписывалось именно последнее. В математике под изящной задачей понимается задача, решение которой представляет трудность, а под изящным решением - простое и легкое решение трудной и запутанной задачи. Понятия «великое», «возвышенное», «высокое» неприменимы в указанных случаях, где мы охотно пользуемся термином «изящное». Если с этой точки зрения мы обозрим мысленно все предметы, которые мы называем прекрасными, то увидим, что у одного из них отсутствует величие, у другого - полезность, у третьего - симметрия, а у некоторых - даже всякие сколько-нибудь заметные для глаза признаки порядка или симметрии (например, изображения грозы, бури, хаоса); и мы должны будем в конце концов признать, что единственное общее свойство, объединяющее все эти предметы, - понятие отношений.

Но когда мы требуем, чтобы всеобщее понятие прекрасного соответствовало всем предметам, которые мы называем прекрасными, имеем ли мы в виду только свой собственный язык или же говорим обо всех языках? Должно ли это определение соответствовать только тем предметам, которые мы называем «прекрасными» по-французски, или всем тем предметам, которые именуются «прекрасными» по-древнееврейски, по-сирийски, по-арабски, по-халдейски, по-гречески, по латыни, по-английски, по-итальянски и на всех других языках, какие только существовали, существуют и будут существовать? И должен ли философ для того, чтобы убедиться, что понятие отношений - единственное, которое у него остается после применения столь обширного отбора, изучить все эти языки? Не достаточно ли, если он убедился в том, что употребление слова «прекрасное» различается во всех языках; что в одном языке оно применяется к предметам такого рода, к каким его не применяют в другом, но что, в каком бы человеческом наречии оно ни употреблялось, оно всегда предполагает восприятие отношений? Англичане говорят: a fine flavour, a fine woman - красивый запах, красивая женщина. К чему бы пришел какой-нибудь английский философ, если бы, занявшись проблемой прекрасного, он стал основываться на этой причудливости своего языка? Языки создал народ, философу же надлежит исследовать происхождение вещей, и поэтому было бы весьма удивительно, если бы его принципы не оказывались сплошь и рядом в противоречии с обычаями народа. Но принцип восприятия отношений, примененный к природе прекрасного, не испытывает даже этого неудобства, так как он настолько всеобщ, что едва ли есть что-нибудь такое, что не подошло бы под него.

У всех народов, во всех уголках земли и во все времена имелось слово для обозначения цвета вообще и особые слова для обозначения различных цветов и их оттенков. Как должен был бы поступить философ, если бы ему предложили объяснить, что такое «прекрасный цвет»? Он должен был бы,

конечно, объяснить происхождение применения термина «прекрасный» к цвету вообще, каков бы он ни был, а затем указать причины, заставившие людей предпочитать один оттенок другому. Сходным образом именно восприятие отношений привело к созданию термина «прекрасное», а соответственно разнообразию отношений и изменениям человеческого ума мы создали выражения: «хорошенькое», «прекрасное», «очаровательное», «великое», «возвышенное», «божественное» и бесчисленное множество других, применяемых к явлениям как физическим, так и моральным. Таково происхождение оттенков прекрасного. Я продолжу эту мысль следующим образом.

Когда мы требуем, чтобы общее понятие прекрасного было приложимо ко всем прекрасным предметам, имеем ли мы в виду только те, которым это свойство приписывается здесь и в эту минуту? Или мы имеем в виду также и те, которые назывались «прекрасными» пять тысяч лет тому назад, за три тысячи миль отсюда, а также те, которые будут так называть в грядущие века; те, которые мы считали прекрасными в детстве, в зрелом возрасте и в старости, те, которые вызывают восхищение цивилизованных народов, и те, которые пленяют дикарей? Должно ли это определение обладать лишь местной, частной и кратковременной истинностью, или же оно должно охватывать все предметы, все времена, всех людей и все местности? Тот, кто станет на эту последнюю точку зрения, тем самым уже значительно приблизится к выдвинутому мною принципу. Ибо мы не найдем другого способа примирить между собой суждения ребенка и суждения взрослого человека: ребенка, для которого, чтобы развлечь его и вызвать его восхищение, достаточно намека на симметрию и подражание, и взрослого человека, которому нужны дворцы и огромные сооружения, для того чтобы он был поражен; нет другого способа примирить между собой суждения дикаря и суждения цивилизованного человека: дикаря, которого пленяют стеклянные бусы, медное колечко или блестящий браслет, и цивилизованного человека, который дарит свое внимание лишь самым совершенным изделиям; нет другого способа примирить между собой суждение первых людей, которые расточали эпитеты «прекрасный», «великолепный» и т.д. шалашам, соломенным хижинам и ригам, и суждения современных людей, награждающих этими выражениями лишь высшие достижения человеческого творчества.

Отождествите красоту с восприятием отношений - и вы получите историю ее развития от начала мира до наших дней. Изберите в качестве отличительного признака красоты в общем смысле слова любое другое свойство, - и ваше понятие прекрасного окажется ограниченным какою-нибудь одной точкой пространства и времени.

Итак, восприятие отношений есть основа прекрасного; именно восприятие отношений выражено в наших языках бесконечным множеством раз-

личных наименований, обозначающих разные виды прекрасного.

С самым прекрасным предметом могут при случае соединяться неприятные представления. Если вы любите испанское вино, то достаточно вам один раз глотнуть его вместе с рвотным, чтобы проникнуться к нему отвращением: после этого при одном виде его вас уже будет тошнить. Вино сохранило свои отличные свойства, но наше отношение к нему изменилось. Или еще: этот вестибюль по-прежнему великолепен, но в нем лишился жизни мой друг. Этот театр не перестал быть красивым после того, как меня в нем освистали, но стоит мне только на него взглянуть, и я снова уже слышу эти свистки. Когда я вхожу в этот вестибюль, у меня перед глазами споит мой умирающий друг, и вот красота вестибюля для меня пропала. Таков десятый источник разнообразия суждений, проистекающий из того, что главной идее сопутствуют случайные представления, от которых нам ее невозможно бывает отделить: Post equtem sedet atra cura.

Существует ли все-таки в природе что-нибудь такое, что могло бы всеми людьми единодушно быть признано прекрасным? Быть может, строение растений? Или механизм животных? Или вселенная? Но разве те самые люди, которые больше всех изумляются отношениям, порядку, симметрии, связям, господствующим между частями этого великого целого, не вынуждены утверждать, что оно совершенно прекрасно в силу одних только свойственных им представлений о божестве?

Прекрасное не всегда является результатом разумной причины. Движение часто порождает как в отдельно рассматриваемом предмете, так и в ряде предметов, сравниваемых нами между собою, поразительное множество самых удивительных отношений. Кабинеты естественной истории содержат огромное число примеров, подтверждающих это. Отношения являются здесь результатами сочетаний, которые, по крайней мере для нас, носят случайный характер. Природа, как бы забавляясь, в сотнях случаев подражает произведениям искусства. Право, можно было бы задать себе вопрос - если не о том, имел ли основание философ, который был выброшен бурей на берег неведомого острова, воскликнуть при виде нескольких геометрических фигур: «Мужайтесь, друзья мои, я вижу следы человека!», - но о том, сколько следует нам уловить в предмете отношений, чтобы получить полную уверенность, что перед нами - произведение художника; или о том, при каких условиях один недостаток симметрии может считаться свидетельством более веским, чем вся сумма наличных отношений; или еще: в какой зависимости между собою находятся время действия случайной причины и отношения, наблюдаемые в произведенных ею результатах; и наконец: существуют ли, кроме творений всемогущего, еще какие-нибудь случаи, когда число отношений не может быть никогда уравновешено числом бросков, рассматривающих эти отношения.

АНГЛІЯ

ЛОКК

(1632—1704)

Англійський філософ-просвітник Джон Локк зробив вагомий внесок у теорію естетичного виховання. Філософ відмовився від ренесансних уявлень про виховання різнобічно розвиненої людини. Ідеалом педагогічної системи Локка стає «ділова людина», «джентльмен», що вміє досягати успіху у справах і поєднувати особистий інтерес з інтересами інших. В системі естетичного виховання Локка доцільність знайомства дитини з живописом, музикою або поезією ставиться під сумнів. Метою виховання й вищою чеснотою добре вихованого джентльмена стає «грація». Грація розуміється як виявлення свободи й природності у поведінці людини, що зробила норми і правила поведінки внутрішньою культурою.

Идеи эстетического воспитания. Антология в 2-х томах. Том 2. - М., 1973. - С.62-66; Локк Дж. Сочинения в 3-х томах. Том.3. - М., 1988. - С.412

МЫСЛИ О ВОСПИТАНИИ

Здоровый дух в здоровом теле — вот краткое, но полное описание счастливого состояния в этом мире. Кто обладает и тем и другим, тому остается желать немногого; а кто лишен хотя бы одного, тому в малой степени может компенсировать что бы то ни было иное. Счастье или несчастье человека в основном является делом его собственных рук. Тот, чей дух — неразумный руководитель, никогда не найдет правильного пути; а тот, у кого тело нездоровое и слабое, никогда не будет в состоянии продвигаться вперед по этому пути. Правда, есть люди, обладающие столь крепкой и столь хорошо от природы слаженной конституцией — как физической, так и духовной, что они нуждаются лишь в небольшой помощи со стороны других, что одна только сила их природной одаренности от самой колыбели влечет их к прекрасному, и благодаря преимуществу их счастливой природной организации они способны делать чудеса. Но примеры такого рода немногочисленны, и можно, мне думается, сказать, что девять десятых тех людей, с которыми мы встречаемся, являются тем, что они есть,— добрыми или злыми, полезными или бесполезными — благодаря своему воспитанию. Именно оно и создает большие различия между людьми.

§ 66. О грации. [...]

Грация происходит из естественного соответствия между совершенным поступком и таким душевным настроением, которое может быть только

одобрено как сообразное с поводом к такому поступку. Нам не может не нравиться гуманное, дружеское, вежливое обхождение, где бы мы ни встречали его. Натура свободная и владеющая собою и всеми своими действиями, не низменная и узкая, не надменная и дерзкая, не запятнанная каким-нибудь крупным недостатком, действует па каждого обаятельно. Поступки, естественно вытекающие из такой благообразной души, так же нравятся нам, как ее коренные признаки и внутренние настроения, будучи как бы натуральными изменениями духа, не могут быть иными, как тоже естественными и лишенными всякой принужденности. В этом, по моему мнению, заключается та красота, которая светит сквозь действия иных людей, придает прелесть всему, что они делают, и подчиняет себе всех приходящих с ними в соприкосновение, когда они посредством постоянного упражнения успели окончательно выработать себе манеру обращаться с людьми и сделать все те мелкие проявления вежливости и уважения, которые природа или обычай установили в общежитии, столь натуральными для себя, что они кажутся не искусственными и заученными, а естественно вытекающими из милой и доброй души и из хорошо направленных задатков. [...]

§ 174. Стихи.

Если приведенные соображения могут быть высказаны против писания детьми в школе латинских сочинений, то еще больше возражений, и притом более веских, я могу выдвинуть против писания ими стихов, стихов всякого рода, ибо если ребенок не обладает поэтическим талантом, то самая неразумная вещь на свете — мучить его и заставлять тратить время на то, в чем он никогда не сможет иметь успеха; если же у него есть поэтическая жилка, то и тогда мне представляется самой странной вещью на свете, когда отец склонен сам поощрять и развивать ее в нем или разрешает это делать другим. По-моему, родители должны стараться заглушить эту склонность, подавить ее насколько возможно. Я не знаю, из каких соображений отец может желать, чтобы его сын стал поэтом, если только он не хочет, чтобы тот пренебрег всеми остальными профессиями и делами. Да и это еще не самое худшее; ибо если он окажется удачным стихотворцем и приобретет репутацию остроумца, то подумайте только, в какой компании и в каких местах он будет, по всей вероятности, растрачивать свое время и — даже более того — свое состояние; ибо мы мало видели, чтобы кто-либо открыл золотые или серебряные рудники на Парнасе…

Но если кто-нибудь желает, чтобы его сын обладал качествами поэта, и думает, что изучение поэзии разовьет в нем фантазию и способности, то он должен согласиться, что для этой цели чтение превосходных греческих и римских поэтов гораздо полезнее, нежели сочинительство собственных плохих стихов на чужом языке. А тот, кто желает отличиться в английской поэзии, навряд ли, я думаю, усмотрит путь к этому в том, чтобы первые свои

опыты делать в форме латинских стихов.

Танцы.

Танцы сообщают детям на всю жизнь изящество движений и — что важнее всего — мужественность и приличную уверенность в себе; поэтому я считаю, что учить их танцам никогда не может быть слишком рано, если только они уже достаточно выросли и окрепли, чтобы быть способными к этому занятию. Но вы должны непременно пригласить хорошего учителя, который знает и умеет учить изящному и приличному, тому, что придает свободу и непринужденность всем движениям тела. Если учитель этому не учит, это хуже, чем если бы его вовсе не было; ибо природная неуклюжесть лучше искусственной, обезьяньей позировки, и я думаю, что гораздо пристойнее снимать шляпу и раскланиваться на манер порядочного сельского джентльмена, чем на манер плохого танцмейстера. Что же касается самой пляски и танцевальных фигур, то я им не придаю никакого или самое малое значение, лишь в той мере, в какой они утончают изящество общих манер.

§ 197. Музыка.

Считают, что музыка имеет нечто родственное с танцами, и умение хорошо играть на некоторых инструментах многими ценится высоко. Но молодому человеку нужно затратить так много времени, чтобы достичь хотя бы посредственных успехов в искусстве музыки, и, кроме того, оно часто вовлекает в столь дурную компанию, что, по мнению многих, гораздо лучше обойтись без него: среди способных и деловых людей я так редко слышал, чтобы кого-либо хвалили и ценили за выдающиеся достижения в музыке, что, по моему мнению, среди всех вещей, которые когда-либо включались в список светских талантов, ей можно было бы отвести последнее место...

§ 203. Живопись.

Из всех искусств я бы отдал предпочтение искусству живописи, если бы против нее не выдвигались кое-какие доводы, па которые трудно возразить. Во-первых, плохая живопись одна из самых скверных вещей на свете, а для того, чтобы достичь сносного умения в этом искусстве, требуется слишком много времени. Если кто-либо обладает природной склонностью к живописи, то может возникнуть опасность, что ради нее он забросит все остальные, более полезные занятия, если же у него нет никакой склонности к ней, то все время, труд и деньги, которые должны быть на нее затрачены, окажутся выброшенными на ветер. Другая причина, по которой я против занятия джентльмена живописью, заключается в том, что это развлечение связано с сидением на месте и больше занимает душу, чем тело. Более серьезным занятием для джентльмена я считаю учение, а когда оно требует перерыва и перемены, то надо заниматься физическими упражнениями, которые дают отдых мыслям и укрепляют здоровье и силы. По этим двум соображениям я не сторонник живописи. [...]

НІМЕЧЧИНА

БАУМГАРТЕН

(1632—1704)

Німецький філософ Олександр Готліб Баумгартен є загальновизнаним «хрещеним батьком» естетичної науки. У 1735 році він перший ввів термін «естетика» для позначення філософської науки про чуттєве пізнання, яка намагається осягнути і створити прекрасне і знаходить свій вираз у образах мистецтва. Для Баумгартена прекрасне це не тільки досконалість речей, але й досконалість чуттєвого пізнання.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Том 2. - М., 1964. - С.449-465

ЭСТЕТИКА

§ 1. Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании.

§ 2. Натуральная ступень низших познавательных способностей, совершенствуемая одним лишь применением их, без обучения, может быть названа натуральной эстетикой и разделена так же, как делится обычно натуральная логика, т. е. на прирожденную, или прирожденное прекрасное дарование, и приобретенную, а эта последняя, в свою очередь, на теоретическую (docens) и прикладную (utens).

§ 3. Важнейшее практическое приложение искусственной эстетики, существующей наряду с натуральной, это: 1) доставлять хороший материал для наук, постигаемых преимущественно интеллектом; 2) приноровлять научно-познанное к любому пониманию; 3) расширять усовершенствование познания за пределы отчетливо нами постигаемого; 4) снабжать хорошими принципами все более утонченные занятия и свободные искусства; 5) в общежитии, в случае прочих равных условий, давать преимущество при совершении любых дел.

§ 4. Отсюда частные приложения ее: 1) в филологии, 2) в герменевтике, 3) в экзегетике, 4) в риторике, 5) в гомилетике, 6) в поэтике, 7) в теории музыки и т. д. .

§ 5. Против нашей науки могут возразить, во-первых, что она слишком обширна и ее нельзя исчерпать в одной книжке, в одном курсе. Ответ: со-

гласен, однако лучше что-нибудь, чем ничего. Во-вторых, могут возразить, что она есть то же самое, что риторика и поэтика. Ответ: а) она шире; б) она охватывает то, что является общим как этим двум, так им и прочим искусствам, и если обозреть здесь это в надлежащем месте один раз, то любое искусство будет способно потом успешнее разрабатывать свой участок, без ненужных тавтологий. В-третьих, могут возразить: она есть то же самое, что критика. Ответ: а) существует и критика логическая; б) некий определенный вид критики есть часть эстетики; в) для такой критики совершенно необходимо некоторое предварительное знание прочих частей эстетики, если только она не хочет превратиться в простой спор о вкусах при суждении о прекрасных мыслях, словах, сочинениях.

§ 6. Против нашей науки могут возразить, в-четвертых, что она недостойна внимания философов и что предметы ощущений, воображения, а также вымыслы (fabulae), превратности страстей и т. д. находятся ниже философского горизонта. Ответ: а) философ такой же человек, как и другие, и он не вправе чуждаться столь обширной области человеческого познания; б) в данном случае смешивают общую теорию прекрасно мыслимого с практикой и реализацией единичного.

§ 7. Могут возразить, в-пятых: смутность (confusio)—мать ошибок. Ответ: а) тем не менее, она есть непременное условие для нахождения истины там, где природа не делает скачков при переходе от темноты к отчетливости; к полдню приходят от ночи через зарю; б) оттого именно и следует уделять внимание смутности, чтобы не проистекли отсюда ошибки, количество и величина которых зависят от степени нашей невнимательности; в) не смутность сама по себе одобряется, а исправляется познание, коль скоро к нему по необходимости примешана некая доля смутности.

§ 8. Могут возразить, в-шестых: отчетливое познание превосходнее. Ответ: а) у конечного духа — лишь в более важных вещах; б) полагание одного не исключает другого; в) да и следуя отчетливо-познанным правилам, мы сначала идем по прямому пути к прекрасно-познаваемым вещам, и лишь потом уже тем совершеннее раскрывается посредством них отчетливость.

§ 9. Могут возразить, в-седьмых: если культивировать аналог разума, нужно опасаться, как бы не потерпела ущерба территория разума и серьезности. Ответ: а) этот аргумент относится к числу тех, которые доказывают слишком много, ибо та же самая опасность имеется всякий раз, когда возникает нужда в каком-либо сложном совершенстве, побуждающем к действию и не склоняющем к пренебрежению совершенством подлинным; б) невоспитанный (incultum) и даже поврежденный аналог разума в не меньшей мере способствует разуму и строгой серьезности.

§ 10. Могут возразить, в-восьмых, что эстетика есть искусство, не наука. Ответ: а) эти способности не являются противоположностями; ведь сколько

некогда существовало искусств, которые теперь являются одновременно и науками? б) что наше искусство поддается доказательству, подтвердит опыт, и это ясно a priori, ибо психология и др. науки снабжают его достоверными принципами; а что оно заслуживает быть поднятым до уровня науки, показывают его практические применения, упомянутые в других параграфах.

§ 11. Могут возразить, в-девятых: эстетики, как и поэты, рождаются, а не делаются. Ответ: Гораций Искусство поэзии, стих 408; Цицерон. Об ораторе, кн. II, гл. 60; Бильфингер в «Разъяснениях» § 268; Брейтингер. Об уподоблениях, стр. 6. Прирожденному эстетику помогает более полная теория, более одобряемая авторитетом разума, более точная, менее смутная, более достоверная, менее шаткая.

§ 12. Могут возразить, в-десятых: низшие способности, плоть скорее следует подавлять, чем возбуждать и подкреплять. Ответ: а) нужно господство над низшими способностями, но не тирания над ними; б) к такому, естественно обретаемому господству как бы за руку приводит эстетика; в) эстетики не должны возбуждать и подкреплять низшие способности в качестве порочных, а должны ими руководить, чтобы они не повреждались еще более от своего пагубного применения или чтобы под предлогом избегать злоупотребления ими, предлогом, прикрывающим лень, не упразднялось бы вовсе пользование свыше данным талантом.

§ 13. Наша эстетика, как и ее старшая сестра логика, разделяется, во-первых, на теоретическую, учащую, общую, дающую указания: 1) о вещах и о предметах мысли, эвристика, 2) о ясном порядке, методология, 3) о знаках прекрасно мыслимых и прекрасно располагаемых предметов, семиотика, и, во-вторых, на практическую, прикладную, специальную.

§ 14. Цель эстетики — совершенство чувственного познания как такового и это есть красота. Притом следует остерегаться его несовершенства как такового, которое есть безобразность.

§ 15. Эстетик как таковой не имеет заботы о совершенствах чувственного познания, настолько глубоко скрытых, что они либо остаются для нас совершенно темными, либо могут быть усмотрены не иначе, как при помощи интеллекта.

§ 16. Эстетик как таковой не имеет заботы о несовершенствах чувственного познания, настолько глубоко скрытых, что они либо остаются для нас совершенно темными, либо могут быть обнаружены не иначе, как путем суждения интеллекта.

§ 17. Чувственное познание, в своем основном значении, есть комплекс представлений, находящихся ниже порога различия. Если бы мы пожелали теперь обозреть одновременно, постигая умом либо только его красоту и изящество, либо только его безобразность, как иногда это делает наблюдатель с развитым вкусом, то необходимое для науки различие пропало бы, словно

подавленное множеством прелестей и пятен на различных ступенях их общности — родовых, видовых или единичных. Поэтому сначала рассмотрим красоту в той мере, в какой она является общей почти всякому чувственно прекрасному познанию, универсальную и всеобщую, вместе с ее противоположностью.

§ 18. Красота чувственного познания в универсальном значении есть 1) взаимное согласие мыслей, соотнесенное с чем-то одним и являющееся феноменом, причем в данном случае мы отвлекаемся от порядка этих мыслей и от знаков. Красоту вещей и мыслей следует отличать как от красоты познания, первой и главной частью которой она является, так и от красоты предметов и материи, с каковыми зачастую она неправильно смешивается по причине укоренившегося значения термина. Безобразные предметы как таковые могут мыслиться прекрасно, а прекрасные — безобразно.

§ 19. Поскольку нет совершенства без порядка, универсальная красота чувственного познания есть 2) согласие порядка, благодаря которому мы созерцаем прекрасно мыслимые вещи,— согласие как внутреннее, так и с вещами, феномен, красота порядка и расположения.

§ 20. Поскольку обозначаемое мы не воспринимаем без знаков, универсальная красота чувственного познания есть 3) внутреннее согласие знаков, как с порядком, так и с вещами, феномен, красота значения: это слово и высказывание (когда знаком является написанная речь или проповедь) есть вместе с тем и действие, когда такая речь произносится вслух. Таковы три всеобщих грации познания .

§ 21. Сколько же может быть безобразных черт, пороков, пятен в чувственном познании, которых следует избегать,— либо в мыслях и вещах, либо в сочетании многих мыслей, либо в значении (что мы по порядку перечислили в § 18—20).

§ 22. Обилие, величие, истина, ясность, достоверность и живость познания, в ту меру, в какую они оказываются в согласии в едином восприятии или в согласии друг с другом (например, обилие и величие, способствующие ясности, истина и ясность, способствующие достоверности, все прочие — живости) и в ту меру, в какую различные другие элементы познания оказываются в согласии с ними же, дают совершенство — всякому познанию, универсальную красоту — способности ощущать феномены, и особенно вещам и мыслям, в чем помогает

Их изобилье и блеск, и правды живое сиянье.

§ 23. Скудость, мелочность, фальшь, непроницаемая темнота, сомнения и колебания, косность суть недостатки всякого познания и искажают способность ощущать феномены вообще— таковы главные пороки вещей

и мыслей.

§ 24. Красота чувственного познания и само изящество вещей суть совершенства сложные и притом универсальные. Это явствует также из того, что никакое простое совершенство не есть для нас феномен.

§ 28. Общей отличительной чертой совершенного эстетика является, во-первых, прирожденная натуральная эстетика.

§ 47. Отличительной чертой совершенного эстетика является, во-вторых, ασκησις (упражнение) и эстетическая тренировка (exertitatio).

§ 53. В эстетических вещах следует весьма остерегаться и не принимать за одно и то же дарование грубое и дарование неученое. Например, у Гомера и Пиндара, разумеется, не было грубым

Их дарованье, ни диким, ни гнусно косматым...
(Гораций)

однако они являлись скорее исходными образцами (archetypa) для ученых искусств, чем отображениями (ectypa) этих последних. Человек неученый может иметь дарование даже эстетическое, весьма тонкое, и, наоборот, человек ученый — дарование весьма грубое в том, что касается красоты.

§ 54. Подобно тому, как Лейбниц назвал музыку арифметическим действием души, не умеющей счислять саму себя, подобно этому ребенок, почти не умеющий мыслить себя самого, посредством рассмотрения сходных случаев, а затем посредством вытекающего отсюда как бы прирожденного подражания, будет совершенствоваться в прекрасном мышлении и будет делать это еще гораздо больше, если ему посчастливится попасть в руки мастера, который сумеет придать должный склад его нежным, лепечущим устам.

§ 62. Третьей общей отличительной чертой совершенного эстетика является μάθησις (наука) и эстетическая дисциплина, т. е. более совершенная теория того, что ближе влияет на материю и форму прекрасного познания, обычно приобретаемая благодаря одной лишь природе и ее применению на практике; на основе строгого упражнения эту теорию следует применять на практике, чтобы способность души не блуждала под впечатлением мыслимых ею вещей или чтобы из-за незнания правил и их разумных оснований и неуверенности в них, она не мыслила своевольно и не отвращалась бы вовсе от прекрасного размышления, уверенная, что сама увидит все свои прегрешения, на самом деле вовсе их не зная.

§ 63. К эстетической дисциплине относится, во-первых, прекрасная эрудиция, т. е. такая эрудиция, которая делает познание лучшим, чем неэрудированное, — то познание предметов, о которых надлежит затем мыслить прекрасно. Будучи наделено ею, дарование, прекрасное от природы, подогреваемое ежедневными упражнениями, ею движимое и ею поощряемое,

вместе с честным, искренним, по выражению Персия, эстетическим сердцем, легче может склоняться к тому, чтобы прекрасно мыслить о данной теме.

§ 64. Главные части прекрасной эрудиции — те дисциплины, которые уясняют нам бога, вселенную, человека (особенно в его моральном облике), повествования (не исключая мифических) и древности, а также дух символов (siglorum genium).

§ 68. К эстетической дисциплине относится, во-вторых, теория формы прекрасного познания — о способе и средствах осуществлять его законными путями, теория более совершенная, чем та, которая обычно получается на основе одной лишь природы и простого практического осуществления этого прекрасного познания. Такая теория требует от своего практического приложения более тщательных и строгих упражнений. Комплекс же правил, расположенных в порядке, обычно называется искусством. Так в общей характеристике совершенного эстетика появляется требование эстетического искусства.

§ 69. Что касается специальных характеристик совершенного эстетика, например оратора, поэта, музыканта и т. д., то здесь уже давно это требование удовлетворено, так как существуют искусства риторическое, поэтическое, музыкальное. Все, что говорится в них обычно о их приятности, пользе, необходимости, посредством незначительного расширения понятий можно применить и к искусству эстетическому, указанные предикаты которого имеют столь же широкое значение, как и похвалы прочим искусствам вместе взятым.

§ 70. Можно будет признать, что искусство оказывается тем выше 1) чем более широкие правила оно заключает, т. е. чье применение оказывается полезным, даже необходимым, в большем числе случаев, и чем это искусство полнее, оставаясь тем не менее кратким компендиумом всех достаточных правил; 2) чем более действенные и важные правила оно дает, т. е. такие, которыми ты никогда не можешь пренебрегать без великого ущерба; 3) чем точнее и тщательнее оно эти правила излагает; 4) чем очевиднее эти правила; 5) чем они достовернее, будучи выделены из истинных начал, являющихся душою этих правил; 6) чем более они привлекательны, склоняя к тому, чтобы мы подчиняли их предписаниям наши действия и самую практику искусства.

§ 71. Что касается законов эстетического искусства, то они, являясь как бы полярной звездой для всех частных искусств, простираются па все свободные искусства и имеют еще более широкую сферу,— они простираются на все случаи, когда приходится изящно или безобразно познавать что-либо; до этого нет дела познанию научному. Вот почему эстетическое искусство, более, чем какое-либо другое частное искусство, заслуживает быть приве-

денным в форму искусства, явить, наконец, некую более полную систему красоты познания, остаться чуждым той «апоспасматии» (фрагментарности), которая свойственна выводимым из него отдельным искусствам. Надеяться на какую-либо полноту в частных искусствах нельзя, по причине бесконечного разнообразия, можно лишь подняться до источников красоты и познания, до их природы, до первичных подразделений их обоих, и, произведя на основе закона исключенного третьего исчерпывающее деление на противоположности, попытаться исследовать, что же получится, если эстетическому искусству придать форму науки.

§ 72. Более высокое правило всегда сильнее, чем все ему подчиненные. Вот почему эстетические законы сильнее, чем все выводимые из них правила частных искусств, и в том случае, когда последние приходят в столкновение друг с другом, от них следует отвлечься, без нарушения изящества. Когда же правила частных искусств познаются одни, получается иначе; так бывает, когда эстетические правила едва-едва усматриваются, словно видимые издали при обозрении большого земельного участка, а правила частных искусств во всей красоте и убранстве своих примеров ослепляют глаза не без великого для них ущерба. Вот почему комплекс эстетических законов, предпочтительно перед частными своими следствиями, достоин получить форму искусства, которая, будучи сведена к форме науки, делает одновременно вполне наглядной п очевидной силу этих

§ 78. Общей отличительной чертой совершенного эстетика является, в-четвертых, эстетический порыв, impetus (прекрасное возбуждение ума, его горение, устремленность, экстаз, неистовство, энтузиазм, дух божий). Возбудимая натура уже самопроизвольно, а еще более при содействии наук, изощряющих дарование и питающих величие души, в зависимости от предрасположения тела и от предшествующего состояния души, при благоприятных обстоятельствах направляет к акту прекрасного мышления свои низшие способности, склонности, силы, ранее мертвые, дабы они жили согласные в феномене и были больше, нежели те силы, которые могут проявить многие другие люди, разрабатывая ту же тему, и даже тот же самый человек, не столь воодушевленный в другое время. И таким образом подобные люди дают результаты, равные этим своим новым живым силам, превосходящим их обычные силы и относящимся к этим последним, как квадрат к корню. Состояние души, возникновение которого я описал, есть та самая ὁρμή (устремленность), различные наименования которой я выше привел, сообразуясь с ее степенями.

§ 97. Некоторые предметы прекрасного мышления мы не вправе показывать раньше, чем мы не наделим их всеми возможными прелестями, которые можно к ним добавить дополнительно. Здесь, поскольку (при прочих равных условиях) всякая красота частей увеличивает красоту целого,

общую характеристику совершенного эстетика увенчает, в-пятых, забота об отделке (limae labor et mora) , т.е. привычка с неослабным вниманием по мере возможности увеличивать в прекрасно сделанном произведении мелкие достоинства даже мельчайших его частей, устранять недостатки едва заметные, без ущерба для целого. Прекрасное мышление в целом будет подобно картине.

§ 183. Изящество как непременное условие подлинно прекрасного произведения гениев при полном отсутствии какового проступает некая безобразность, некое иное изящество, обезображивающее — и не только в духе, не только в разуме, но и в самом аналоге разума, который получает поддержку от природного величия души, подкрепляемого практикой и обучением. Ведь задерживаться на таких вещах нельзя без ущерба для нравов и, разумеется, лишь в виде неизящного исключения, или по прихоти того, кто оценивает нравы только на вкус, пусть даже вкус этот и не будет площадным и распутным.

§ 191. Абсолютное эстетическое величие материи требует, чтобы в качестве предмета мышления и прекрасного созерцания не выбирались объекты и материи, которые вовсе лишены величия, поскольку они расположены ниже эстетического горизонта человека, т. е. суть в подлинном смысле пустяки (вещи мелкие и ничтожные, мусор, глупости). Поэта я не слушаю, когда он говорит пустяки (Цицерон Парадоксы, 3). Отсюда прекрасные слова Персия (Сатиры, V, 19):

Я ведь на то и не бью, чтобы ребяческим вздором
Лист у меня распухал, лишь весу способный дать дыму,
Грудь желаю раскрыть...

§ 439. Эстетическая истина требует возможности объектов как абсолютной, так и гипотетической в ту меру, в какую она усматривается чувственно; всякая возможность требует единства, абсолютная — абсолютного, гипотетическая — гипотетического. Поэтому эстетическая истина также нуждается в обоих видах единства предметов мысли, в ту меру, в какую единство это может быть схвачено чувственно, и нуждается в неразрывности определений предметов мысли, не говоря уже о красоте восприятия в целом. Это единство предметов в ту меру, в какую она есть феномен, будет эстетическим, притом либо единством внутренних определений в качестве единства действия (если объектом прекрасного созерцания является действие), либо единством внешних определений и обстоятельств в качестве единства места и времени.

Пусть эстетическая истина будет чем хочешь, лишь бы она была нечто простое и единое, тогда у тебя будет одновременно и приятная округленная

краткость, и прекрасная связность. Вот почему единство нравилось Августину настолько, что он назвал ее формой всяческой красоты.

§ 441. Эстетикологическая истина родовая есть перцепция большой метафизической истины, эстетикологическая истина видовая есть перцепция еще большей, эстетпкологпческая истина индивидуальная, пли единичная, есть перцепция наибольшей метафизической истины в смысле родовом. Первая есть перцепция истинного, вторая — более истинного, третья — наиболее истинного. Единичная истина касается либо внутренних особенностей высшего верховного существа, либо абсолютно случайных событий. Случайное не может быть представлено как единичное иначе, как в виде возможности в пределах некоего мира. Поэтому единичная истина о случайном либо полагает его как возможность и как часть нашего мпра, и эта истина вместе с высшей истиной абсолютно необходимого называется таковой в самом строгом смысле, а в просторечии — просто истиной, либо она полагается как возможность п часть иного мира, доступная человеческому познанию,— истина гетерокосмическая.

§ 511. Если выдумываются такие вещи, которые не имеют места в нашем мире в качестве возможных, как по причине некоторых обстоятельств и предположений (надо полагать, известных тому, кто о них мыслит, и тем, кто будет о них мыслить под его руководством), так и по причине непреложного течения событий в нашем мире, — вещи, которые, однако, при других предположениях, в нашем мире невозможных, могли бы или могут быть мыслимы прекрасно и безобразно на средней ступени познания (per cogitationem mediam), такие вымыслы называются гетерокосмическпми, поскольку их изобретатель как бы создает, вымышляя, новый мир, или, если они повествуются преимущественно историком, называются поэтическими.

§ 513. Комплекс и бессвязная система всякого рода вымыслов, уже принятых и допущенных большинством изящных умов, мы синекдохически назовем миром поэтов. Здесь находят свое место большинство космогоний философов, не исключая картезианской, в не меньшей мере, чем теогонии древних теологов и всяческая мифология, не только более известная, греческая и римская, но и передаваемая из поколения в поколение у разных народов, от Индии до Эдды. Сюда же относятся всецело и жития святых, вымышленные либо исторически, либо поэтически, их изваяния, обличил и позы, в которых они обычно изображаются в живописи и скульптуре. Совершенно новая, нетронутая земля — это каббалистический мир с его жителями четырех стихий, которые некогда жили в полном мраке и т.д.

§ 514. В мире поэтов есть некая обширнейшая область химер, вымыслов, лишенных всякой метафизической истины, которая заключается в их объектах. Эту область мира поэтов мы назовем утопией. После того, как значи-

тельная часть баснословного мира проникла в мир поэтов, человек, намеревающийся прекрасно мыслить, не должен касаться его без ограничений. [...]

§ 518. Поэтическая фантазия, созидающая свой мир так, что он вовсе не оказывается подобным какой-либо области поэтического мира или ведущим к ней приноровленным, остается совершенно недоступной. Ибо ей не приходит на помощь предполагаемое у зрителей правдоподобие поэтического мира, поскольку у этих последних нет достаточного числа антиципаций, которые была способна находить у них, как мы видели, фантазия аналогическая; ведь во всем поэтическом мире она чужая и не может иметь места в нашей вселенной, а потому многим вообще она будет казаться подобием лжи.

Если все же она должна была бы нравиться и стяжать достаточное количество похвал, ей следовало бы иметь значительное внутреннее правдоподобие, отменный порядок изящно связанных элементов, гармонию в их последовательности, соответствие, поражающее глаза вместе с ярким светом, приметное единство и вообще — во всех отношениях отменное изящество.

§ 520. Поэтическая фикция, обнаруживающая какую-то аналогию с поэтическим миром, а вскоре затем резко обрушивающаяся на ту самую область этого мира, которую она сделала своей, утверждая противоположное, нападающая на ее обычаи, являющая зрителем то, что в этом мире происходило бы чисто случайно, без цели, что разъединяет в нем неразлучное, такая фикция будет ненормальным вымыслом (figmentum anomalon).

§ 614. Заботящийся о большей истине красоты в мышлении и об изяществе будет добиваться... света, ясности и прозрачности всех мыслей, но эстетических, достаточных для аналога разума, чтобы воспринимать различия вещей.

§ 617. Эстетический свет и прозрачность сама истина велит разделить на абсолютный, необходимый всему прекрасно-мыслимому, и относительный...

§ 618. Итак, всякий эстетический свет, который ты усматриваешь в вещах непосредственно, есть чувственная прозрачность вещей; распространение ясности на множество знаков будет светом абсолютным, а блеск и сияние живых мыслей и материи — светом относительным.

ЕСТЕТИЧНІ ТЕОРІЇ XX-XXI століть

ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД ПРОБЛЕМИ

Естетика XX-XXI століть розвивається на основі ідейних напрямків сучасної філософії, що беруть початок у XIX столітті, в рамках класичної філософії, вершиною і одночасно завершенням якої стало величне і монументальне естетичне вчення Г. В. Ф. Гегеля. Його наступники, серед яких спочатку романтики, а потім молодогегельянці, марксисти, ранні позитивісти, А. Шопенгауер і С. Кіркегор, неокантіанці і Ф. Ніцше прагнули будувати свої естетичні концепції на якісно нових засадах, серед яких найважливішими виступають матеріалізм, історизм у рамках інтерсуб'єктивної парадигми мислення.

Ще однією важливою характеристикою сучасної естетики й мистецької практики є творча взаємодія філософського, естетичного і художнього процесів на основі утвердження нових форм філософсько-естетичного аналізу дійсності і мистецтва.

Теоретико-методологічні пошуки та узагальнення в естетиці XX-XXI століть стали можливими лише на основі конкретних ідейних та концептуальних досягнень, які мають глибоко закономірний характер.

Наукова реконструкція теоретичних пошуків естетики XX-XXI століть спирається на філософські течії, які безпосередньо вплинули на них, стали теоретичною основою авторських концепцій XX-XXI століть і позначилися на долі сучасного мистецтва. Серед таких філософських течій, на наш погляд, найбільш впливовими стали: позитивістсько налаштована аналітична філософія, "класичний" марксизм, марксизм-ленінізм і неомарксизм, феноменологія й інспірований нею постраціоналізм, а також постмодерністський структуралізм та постструктуралізм.

ВПЛИВ ПОЗИТИВІЗМУ ТА АНАЛІТИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ НА СУЧАСНУ ЕСТЕТИКУ

На розвиток європейської естетики й мистецтва ХХ ст., значно вплинули позитивізм а, пізніше, аналітична філософія. Процес виникнення нового філософського напряму часто пов'язують з емансипацією природознавства, а пізніше і соціальних наук та їх відокремлення від філософії. Ідейним генератором цього процесу став філософський емпіризм (Ф. Бекон, Д. Локк, Д. Юм, Д. Ст. Мілль). Його представники насамперед сконцентрували свої філософські зусилля на теорії пізнання, де відстоювали позицію, що людина може отримувати істинне знання лише через досвід. Ця ідея привела до постулату, що досвідне пізнання переважає розумове людське пізнання. Теорія пізнання та естетика у своїй послідовно емпіричній версії обов'язково мали спиратися, у своїй основі, на психологію пізнання і, таким чином, черпати власні основи в асоціативній психології.

Проте не лише емпірично зорієнтована психологія, відокремившись у XIX столітті від філософії, виступила методологічною основою для позитивістсько налаштованої естетики. На її формування суттєво вплинули також політична економія та соціологія. Французький філософ, засновник позитивізму **Огюст Конт** вважав соціологію набагато прогресивнішою наукою порівняно з філософією історії. Відповідно до його концепції людський дух проходить у своєму розвитку три стадії, теологічну, метафізичну і, насамкінець, позитивну або наукову. Природознавство, на думку цього вченого, вже досягло своєї наукової стадії, й настала черга соціальних наук, у тому числі філософії та естетики, звільнитись від пустої метафізичної риторики й заглибитись у дослідження реальних закономірностей розвитку суспільства. На переконання Конта позитивістська естетика, якщо вона буде знати і застосовувати відкриті закономірності розвитку природно-естетичних й суспільно-естетичних процесів, зможе успішно прогнозувати подальший розвиток мистецтва, як це робить фізика стосовно майбутніх станів фізичних систем.

Філософські та естетичні погляди О. Конта набули подальшого розвитку у концепції відомого французького мистецтвознавця **Іполіта Тена** (1828–1893 рр.), який під впливом розвитку природознавства, заклав теоретичні основи естетики натуралізму. Серед найбільш відомих представників натуралістської естетичної доктрини слід згадати письменників Е. Золя, Гі де Мопассана, Т. Драйзера, братів Е. і Ж. Гонкур, А. Хольца, художників Д. Р. Найта, А. Мутта, Л. Лерміта, Ф. Пелеза, драматургів Г. Ібсена, Г. Й. Р. Гауптмана та інших. Вони прагнули, на противагу романтикам, перетворити літературу на науку, подібну до природознавства, а також, спираючись на принципи позитивістської естетики, намагалися пропагувати тогочасні досягнення природничих та соціальних наук.

У 20-30-і роки XX ст. до теоретиків натуралістичної естетики долучаються англійські філософи і лінгвісти **А. Річардс** і **Ч. Огден**, які ввели у науковий обіг нові естетичні поняття: естетичний досвід, синестезія, імпульс, стимул, контамінація. Нові естетичні категорії часто заглиблені у дисциплінарну специфіку лінгвістики, психології та соціології.

Окремий етап у розвитку натуралістської естетики пов'язаний з діяльністю відомого американського вченого **Томаса Манро** (1897–1974). Критикуючи філософську інтерпретацію мистецтва, яка обмежується абстрактними спекуляціями про прекрасне, Манро вважає, що естетика повинна спиратись на факти. Філософ обстоює ідею двопредметності естетики через її зближення з психологією та ставить завдання уточнити й окреслити її понятєво-категоріальний апарат на основі необхідності залучення наукових методів з інших дисциплін. Ідеї Томаса Манро в галузі естетичної освіти стали підґрунтям музейних програм ЮНЕСКО та ефективних методик вивчення мистецтва.

Одночасно зі спробою розв'язання гносеологічних та онтологічних проблем, які виникли у "зрілому" позитивізмі, з'явився ще один впливовий напрям сучасної філософії та естетики – аналітична філософія. Найяскравішим представником її вважають **Л. Вітгенштайна** (1889-1951), особливо у пізній період його творчості. Вихідною тезою аналітиків є відкриття, що більшість філософських проблем мають форму мовної "плутанини", яка виникає під час користування звичайною мовою. На основі цього аналіз естетичного проблемного поля повинен виступати у формі граматичного опису мовних конвенцій. Це сприятиме розв'язанню філософської плутанини у використанні мовних термінів та граматичних передсудів. У центрі методу знаходиться розгляд критеріїв або умов легітимації, які розкривають опис тих правил, яким підкоряється "мовна гра".

Таким чином, аналітична естетика стала логічним продовженням та до певної міри завершенням позитивістської естетичної традиції. Вона виникла внаслідок застосування основних принципів позитивістської філософії до сфери мистецтва, поєднання аналітичної естетики з мистецькою практикою та художньою критикою. У процесі розвитку аналітична естетика обмежує позитивістський ізоляціонізм за рахунок побудови естетичної теорії засобами аналітичних та лінгвістичних методів. У своєму розвитку аналітична естетика розширює власне поле дослідження таких тем, як зняття кордонів між елітарною та масовою культурою, багатомовність мистецтва, заперечення модерністських догм щодо техніки, мови, позиції автора, антиформалізму, експерименталіз му.

Основні представники позитивістської естетики: *О. Конт, І. Тен, А. Річардс, Ч. Огден, Т. Манро, Л. Вітгенштайн, Ф. Джемісон, І. Хассан, Р. Рорті, А. Данто, Р. Нозік, М. Вейц, У. Б. Галли, П. Зифф, У. Э. Кенник, С. Хампшир, П. О. Кристеллер, Т. Пейтмен, Б. Р. Тиглмен, Р. Шустермен.*

ЕСТЕТИЧНА СКЛАДОВА МАРКСИСТСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ ТА ПРАКТИКИ

Поруч з позитивізмом часто йшов близький до нього за духом історичний та діалектичний матеріалізм. **Карл Маркс** подібно до Конта виступає одним із тих мислителів XIX століття, стосовно якого продовжують сперечатися, чи він вважав філософію необхідною і важливою чи, навпаки, рішуче відкидав всяку філософію у дусі відомого вислову зі своєї роботи "Тези про Фейєрбаха": "Філософи тільки по різному пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб його змінити".

Філософія марксизму виступає загальною світоглядною позицією, у межах якої розвиваються гуманітарні та природничі науки. Філософсько-методологічним принципом нового світогляду виступає діалектичне співвідношення теорії і практики, в якому теорія здатна визначально впливати на практику. У цьому відношенні естетика, на думку марксистів, повинна спиратись і враховувати суспільну практику, яка, у свою чергу, виступає практикою не окремих митців, а суспільною практикою в цілому, що визначально впливає на всіх членів суспільства. При капіталізмі діячі мистецтва мусять продавати свій талант і робочий час на умовах, які не вони встановлюють (проблема відчуження).

У марксизмі естетика постає насамперед практичною дисципліною і в цьому закладено її нормотворчий характер, а найважливішими функціями виступають аксіологічна та методологічна. Естетики ж, таким чином, не лише по різному пояснюють світ краси і мистецтва, а й виступають критиками художнього процесу й формулюють пропозиції його вдосконалення, адже щастя і краса для людей не прийдуть самі по собі, до них потрібно прагнути. На думку марксистів, естетика повинна впливати на художній і творчий процеси з метою їх революційної зміни. Політична дія розуміється у марксизмі як частина філософії й, відповідно, естетики. Естетична критика перетворилась у Маркса в ідею діалектичного "зняття» естетики через такі стадії:

1. Естетика повинна набути критичного, гуманістичного підйому;
2. Естетика повинна бути знятою, як виключно теоретична наука;
3. Естетика повинна перетворитись на втілення діалектичного співвідношення теорії і практики.

Отже, марксистська естетика увібрала новий філософський зміст марксизму, який пропонує посередництво теоретичної та політичної практики, й заклала методологічну основу для теоретичних пошуків радянських естетиків. У марксистсько-ленінському трактуванні вона стала основою для розробки нового художнього методу літератури і мистецтва – соціалістичного

реалізму, який був єдиним офіційно дозволеним в СРСР "творчим методом" літератури і мистецтва та відзначався войовничим догматизмом, однобоким, переважно політичним, трактуванням багатьох поглядів та фактів. Утвердження соціалістичного реалізму супроводжувалося, засиллям догматизму, нетерпимості, заідеологізованістю, політичними репресіями серед наукової та художньої інтелігенції.

Поряд з дослідженням проблем естетики у традиції "східного" (радянського марксизму-ленінізму) марксизму "західні" філософи також претендували на філософську спадщину класиків марксизму. Серед них слід назвати Д. Лукача, А. Грамші, Е. Фрома, Г. Маркузе, Л. Альтюсера, Т. Адорно та інших філософів. Послідовники ідей Маркса на Заході на відміну від радянського зразка не складають якусь єдину школу, це більше сукупність різних естетичних поглядів, які можливо об'єднати загальним підходом до розгляду індивіда, як джерела соціальної діалектики, а основний акцент робиться на людську суб'єктивність, відчуження та відновлення цілісності людини. Вони розглядали естетичне, передусім, як сферу регулювання моральності, а також значної уваги надавали питанням соціально-практичного характеру естетичних процесів та форм естетичної раціональності.

Основні представники марксистської естетики: *К. Маркс, Ф. Енгельс, Г. Плеханов, П. Лафарг, М. Ліфшиць, В. Ленін, А. Луначарский, М. Каган, Д. Лукач, А. Грамші, Е. Фромм, Г. Маркузе, Л. Альтюсер, Т. Адорно.*

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ РУХ: ВІД ЕСТЕТИКИ В РУСЛІ ФІЛОСОФІЇ ЯК «СТРОГОЇ НАУКИ» ДО ПОСТРАЦІОНАЛІЗМУ В ЕСТЕТИЦІ

Протягом XIX та XX століть значення філософії та естетики як її невід'ємної складової обмежувалось не лише через емансипацію та відокремлення гуманітарних наук, в тому числі і мистецтвознавства. Як ми вже бачили, у марксизмі також робились спроби нового обґрунтування завдань естетики. Приблизно півстоліття після Маркса обґрунтувати філософію "як строгу науку», а разом і естетику, спробував **Едмунд Гуссерль** (1859-1938). Він вважав, що перед естетикою як філософською дисципліною стоять такі завдання, які не можуть бути вирішені окремими емпіричними науками. Якщо ж вони фактично намагаються вирішувати подібні задачі, то обов'язково припускаються у цьому грубих помилок.

Для прикладу Гуссерль досліджує психологізм в обґрунтуванні логіки. Логіка – це вчення про висновки, однак не про фактичні висновки, які роблять переважна більшість людей і які могли б емпірично досліджуватись в межах традиційної психології пізнання. Логіка згідно з власною сутністю виступає вченням про правильні висновки і "правильність", очевидно,

означає тут не "відповідність до конвенціональних правил", як це вважає більшість людей, а також не практичну ефективність, яка є наслідком життєвого досвіду. Швидше "логічно правильне", як і "естетично прекрасне", належить до сфери ідеальних нормативних цінностей і не може виступати предметом емпіричної психології у дусі Г. Т. Фехнера, що зводив естетику до дослідження переживання прекрасного як одного із звичайних буденних психологічних феноменів, який може досліджуватись експериментально (так звана експериментальна естетика). Психологія та інші емпіричні науки не мають засобів для дослідження сфери нормативності. У крайньому випадку вони могли б досліджувати загальноприйняті норми у певному суспільстві, а також те, як пов'язані переживання з цінностями і нормами. Однак належне (нормативне) буття та знання про нього є абсолютно іншим, ніж наявна дійсність. Було б безглуздям вважати, що вирішення математичних чи естетичних завдань буде залежати від опитування.

На відміну від неокантіанства феноменологічна естетика досліджує не умови можливості естетичного судження, вона, як і філософія, діє під лозунгом "до самих речей". Взагалі ця формула не була поверненням до емпіричної віри у можливість безпосереднього пізнання. "Самі речі" для феноменологічної естетики швидше є речами, якими вони з'являються у свідомості, або як естетичні феномени. Безпосередність же виявляється для феноменології багатством передумов, які вже припускають світ речей у вигляді корелята феноменальності з очевидністю, але однак без можливості довести їхню дійсність.

Феноменологічна редукція (метод феноменології) вимагає утримуватись від якихось суджень про буття чи небуття предметів, тим самим робить можливим неупереджене споглядання в рамках чистої свідомості, тобто того, що дано як феномени в кореляції ноезису (реальний зміст переживання) і ноеми (мислиме уявлення про предмет). Гуссерль називає цей процес – епохе (утримання). Феноменологічна естетика прагне описати те, що відбувається, коли свідомості дещо являється: які естетичні передумови при цьому створює зі свого боку свідомість і які характерні особливості структури предметності виникають при цьому і т. ін. Найважливішою характеристикою свідомості у феноменології виступає інтенціональність, що означає її постійне усвідомленням чогось, спрямованість на предмети, які знаходяться поза свідомістю, але розуміння їх згідно з власною природою і притаманними їй правилами функціонування. Це стосується і мови як знаряддя свідомості в процесі сприймання, усвідомлення і найменування предметного світу. В естетиці категорію інтенціональності запровадив Роман Інгарден, який трактував літературний твір як інтенціональний предмет, що своїм побутуванням відрізняється від реальних та ідеальних предметів. Інтенціональність літератури є основою дослідження створеного письмен-

ником світу як самостійного і своєрідного утворення, якому властиві ознаки літературної фікції та який своєю будовою і прикметами відрізняється від реального світу.

Герменевтична естетика, перейнявши основоположну феноменологічну концепцію інтенціональності свідомості та мови, запровадила цілий ряд власних категорій для дослідження сфери естетичного, серед яких: герменевтичне коло, необхідність перед розуміння, нескінченність інтерпретації. З позиції герменевтики завдання естетики полягає в інтерпретації найбільш загальних проявів культури, оскільки реальність постає для людини через призму культури, а та, в свою чергу, виступає сукупністю текстів.

Особливе значення відводиться герменевтиці в літературознавстві, оскільки під час дослідження пам'ятки літератури вимагається її максимально об'єктивна інтерпретація. Трактування тексту в герменевтичній естетиці досить широке, до нього відносять як власне рукописні тексти, так і твори усіх видів мистецтва, історичні події та інші об'єкти, які включені в процес розуміння. Текст розглядається, з одного боку, під кутом історичної епохи, літературного жанру, а з другого – він виступає продуктом духу самого автора, який також належить до певної епохи. Таким чином, постійна циркуляція значень від загального до одиничного і навпаки створює герменевтичне коло, завдяки якому ми, на думку М. Гайдеггера, маємо можливість пізнати найбільш первісний зміст і суть справи. Воно забезпечує справжню науковість досліджуваної теми.

Таким чином, феноменологічна естетика, спираючись на спадщину класичної академічної естетики, справила вагомий вплив на екзистенціальну й герменевтичну естетику, а у подальшому на французьку постраціоналістичну естетику. У феноменології естетика відкрила власну предметну сферу, оскільки тепер отримала власну онтологічну пізнавальну та методологічну основу.

Представники: *Е. Гуссерль, М. Гайдеґґер, К. Ясперс, М. Бубер, Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Мерло-Понті, Г. Марсель, Г-Г. Гадамер, В. Ізер, Г.-Р. Яусс, Р. Інгарден, М. Дюфрен, М. Бахтін, Н.Бердяєв.*

СТРУКТУРАЛІЗМ, ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ ТА ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Структуралізм – це перша течія філософствування у XIX і XX століттях, яка бере свій початок в гуманітарному знанні, оскільки структурний підхід спочатку набув поширення у лінгвістиці.

Перші кроки формування структурної методології асоціюються з появою книги швейцарського вченого **Фердінанда де Соссюра** (1857–1913 рр.) "Курс загальної лінгвістики", у якій було сформульовано основні принципи

структурної лінгвістики.

Соссюр розглядає мову як систему знаків, які перебувають у зв'язку один з одним. Знаки, в свою чергу, складаються з того, що позначає (від фр. le signifiant – звуковий образ), та означуваного (від фр. le signifié – зміст). Зв'язок між цими двома величинами довільний, тому значення знака існує не самостійно, а визначається внутрішньою системою зв'язків у мові. Причому мова як система функціонує у вигляді неусвідомлюваної структури. Повністю вона існує тільки в сукупності носіїв.

У Соссюра мова вважається самостійним порядком внутрішніх зв'язків елементів (знаків), який розкривається через конкретну форму виразу. Оскільки і решта культурних явищ (мистецтво, ритуали, форми співжиття) теж є знаковими системами, то однаковою мірою можна досліджувати структури, що лежать у їхній основі.

Структуралізм досліджує естетичні процеси передовсім як знакові співвідношення. Це добре простежується у праці **Нельсона Гудмена** "Мови мистецтва" (1968), яка присвячена створенню символічної теорії, що охоплює широкий спектр видів мистецтва. Автор значне місце приділяє дослідженню теорії подібності та аналогії і прагне визначити особливості саме естетичних знакових процесів, а також яким чином виникає естетичне переживання із співвідношення знака та означуваного. Центральною ідеєю естетики виступає створення символічної теорії на основі поєднання синтаксичного та семантичного значення та розрізнення між аналогічними та логічними видами мистецтва. Гудмен досліджує різні символічні системи, доводячи нерозривний зв'язок між когнітивною та емоційною сферами, а отже, між естетичним та науковим досвідом.

На філософському підґрунті структуралізму та постструктуралізму в останній чверті XX ст. виникає постмодернізм (від фр. postmodernisme) – сукупність течій у галузі теоретичної думки, суспільної свідомості й мистецтва.

Постмодерністи традиційно виступають критиками ідеалів та цінностей епохи Нового часу (віри в прогрес, розум, безмежність людських можливостей). Спільним для різних варіантів постмодернізму є його зорієнтованість на культуру, просякнуту есхатологізмом, естетичними мутаціями, дифузією художніх стилів тощо. Естетика постмодернізму спирається на відомі філософські концепції деконструкції (Ж. Дерида), мови безсвідомого (Ж. Лакан), шизоаналізу (Ж. Дельоз, Ф. Гватарі), піронізму (У. Еко), неопрагматизму (Р. Рорті) та інші. У США в середині XX століття відбувався розквіт художньої практики постмодернізму, який вплинув на європейське мистецтво. Проблемами постмодерністської філософії стали постнекласична наука та довкілля.

Термін "постмодернізм" виник у період першої світової війни, а широкої

популярності набув завдяки книзі американського історика архітектури **Чарльза Дженкса** "Мова архітектури постмодернізму" (1977). Автор визначає постмодернізм як заперечення екстремізму й нігілізму неоавангарду з частковим поверненням до традиційної культури. Часткове дистанціювання постмодерністів від класичної естетики не призвело до глобальної кризи у цій галузі гуманітарного знання, проте спричинило до формування нової плюралістичної естетичної парадигми.

Постмодерністська естетика є принципово асиметричною й адогматичною, позбавленою жорсткості та замкнутості концептуальних засад. До її основних понять відносяться – лабіринт та ризома. Теорія такої реконструкції заперечує класичну гносеологічну парадигму презентації повноти смислу, "метафізики присутності" у мистецтві й зосереджує увагу на проблемі дисконтенуальності, відсутності першосмислу й трансцендентально детермінованого. Концепція несамототожності тексту, припускаючи його деструкцію та реконструкцію, пропонує вихід з лінгвоцентризму в тілесність, яка набуває різних естетичних ракурсів – бажання (Ж. Дельоз, Ф. Гватарі), лібідозні пульсації (Ж. Лакан, Ж. Ф. Ліотар), спокуса (Ж. Бодріяр), відраза (Ю. Кристева). Зазначене призвело до новітньої модифікації естетичних категорій. Новий погляд на прекрасне як сплав чуттєвого, концептуального і морального обумовлений інтелектуалізацією, зорієнтованою на красу асонансів і асиметрій, дисгармонійну цілісність як естетичну норму постмодерну, а також неогедоністичну домінанту, пов'язану з ідеями текстового задоволення, тілесності й нової фігуративності в мистецтві. Пожвалений інтерес до потворного обернувся його естетизацією. Піднесене поступається надзвичайному, трагічне – парадоксальному. Центральне місце в естетиці постмодернізму займають категорії комічного та іронічного.

Важливою особливістю постмодерністської естетики є онтологічна трактовка мистецтва, яка відрізняється від класичної своєю відкритістю, прагненням до непізнаваного та невизначеного. Некласична онтологія руйнує систему символічних протилежностей, дистанціюючись від бінарних опозицій: реальне – уявне, зовнішнє – внутрішнє, чоловіче – жіноче, суб'єкт – об'єкт і т. ін. Тематика суб'єкта як центру уявлень і джерела творчості втрачає традиційне значення, поступаючись місцем несвідомим мовним структурам. Поширюється екуменічно-безособова інтерпретація мистецтва як єдиного нескінченного тексту, що створений колективним творцем. Онтологічний еклектизм генерує гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів постмодерністського мистецтва.

Постмодерністські принципи філософського маргіналізму, відкритості, описовості, безоціночності зумовили переоцінку класичних естетичних цінностей. Аксіологічний рух у напрямку більшої толерантності спричинив до якісно нового ставлення до масової культури, а також до естетич-

них тем, які раніше не вважались значимими. Антитези високе – масове мистецтво, наукова – буденна свідомість втрачають свою актуальність в очах постмодерністів. Постмодерністи закликали також до подолання меж між традиційними видами та жанрами мистецтва. Швидкий розвиток комп'ютерної техніки та інформатики поставив під сумнів попередню кваліфікацію оригінальності творчості та спричинив його "дизайнизацію". Перегляд класичних уявлень про порядок і хаос, серйозне та ігрове зумовив переорієнтацію від класичного розуміння художньої творчості на конструювання артефактів методом аплікації. Дедалі актуалізуються проблеми симулякру, метамови, інтертекстуальності, художнього, культурного, історичного, наукового, релігійного контекстів. Симулякр зайняв в естетиці постмодернізму місце, що раніше належало художньому образу в класичній естетиці, та ознаменував собою розрив з репрезентацією, референціальністю, які становлять основу класичного західноєвропейського мистецтва.

Суттєвою філософською відмінністю постмодернізму є критика ним основ класичного антропоцентристського гуманізму з позицій сучасного універсального гуманізму, який ґрунтується на ідеї гармонізації людини, природи, космосу, Всесвіту, відмова від європоцентризму та етноцентризму. Художня зацікавленість постмодерністів спрямована на проблематику, специфічну для естетики Сходу, Полінезії, Океанії, Африки й Латинської Америки. Подібний підхід випливає з антиієрархічності ідей культурного релятивізму, який стверджує розмаїття та самобутність творчого потенціалу людини. Тематика релігійного, культурного, екологічного екуменізму є органічно пов'язаною з некласичною інтерпретацією феноменів гуманізму, моралі, людської свободи.

Представники: *Ф. де Соссюр, К. Леві-Строс, М. Фуко, Ж. Дерида, Ж. Лакан, Ж. Дельоз, Ф. Гватарі, У. Еко, Р. Рорті, Ж. Бодріяр, Н. Гудмен.*

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Яка наука, на думку О. Конта, може виступати "зразковою" для естетики і чому?*
2. *Які досягнення у позитивістській естетиці належать науковому доробку І. Тена?*
3. *Назвіть найбільш відомих митців, що сповідували натуралістичний метод у своїй творчості.*
4. *Які нововведення у натуралістичну естетику внесли А. Річардс, Ч. Огден, Т. Манро?*
5. *У чому полягає схожість та різниця принципів позитивістської та аналітичної естетичної концепції?*
6. *Які характер та функції вважаються першочерговими у марксистській естетичній концепції?*
7. *Які стадії діалектичного "зняття" має пройти естетика згідно з марксистською доктриною?*
8. *Поясніть основні риси творчого методу соціалістичного реалізму та наслідки його запровадження у мистецьку практику.*
9. *Назвіть представників "західного" марксизму та теми, які найчастіше були у центрі їхніх досліджень.*
10. *Що означає феноменологічна концепція "до самих речей" для естетики?*
11. *У чому полягає суть естетичної концепції Н. Гудмена?*
12. *Назвіть основні філософські та наукові теорії, на які спирається постмодерністська естетика.*
13. *Як визначає особливості постмодернізму Ч. Дженкс?*
14. *Що спричинив новий аксіологічний рух у постмодернізмі?*
15. *Чим пропонують замінити постмодерністи класичний антропоцентристський гуманізм?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К., 2002.*
2. *Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М., 2002.*
3. *Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – М., 2012.*
4. *Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М., 1991.*
5. *Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика / Г. Г. Гадамер. – К., 2001.*
6. *Гильберт К. Э. История эстетики / К. Э. Гильберт, Г. Кун. – СПб, 2000.*

7. *Енциклопедія постмодернізму / за ред. Вінквіста Ч. та Тейлора В. – К. : Основи, 2003.*
8. *Естетика : навч. посіб. / за ред. В. О. Лозового. – К., 2003.*
9. *Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко. – К. : Вища шк., 2000.*
10. *Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса: Генезис чувственной культуры / А. С. Канарский. – К., 1982.*
11. *Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. – М., 2000*
12. *Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика / Л. Т. Левчук. – Київ : Либідь, 2002.*
13. *Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб., 2000*
14. *Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики / О. І. Оніщенко. – К., 2008.*
15. *Сморж Л. О. Естетика : навч. посіб. / Л. О. Сморж. – К. : Кондор, 2005.*
16. *Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2008.*
17. *Шелякіна А. В. Естетика в системі міжпредметних зв'язків: концепція „наукової естетики" Томаса Манро / А. В. Шелякіна // Схід. – 2008. – № 5 (89). – С. 116–120.*
18. *Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семіологію / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2006.*
19. *Goodman, Nelson. Languages of Art / Goodman Nelson. – Hackett Publishing Company, 1976.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ

1. Яка з філософських парадигм мислення лежить в основі сучасних естетичних концепцій?
   А. лінгвістична (інтерсуб'єктивна);
   Б. онтологічна (об'єктивістська);
   В. менталістична (суб'єктивістська).

2. На досягнення яких галузей знання має спиратися позитивістська естетика відповідно до концепції О. Конта?
   А. Теології; Б.Метафізики; В. Природознавства.

3. Хто із зазначених філософів є представниками позитивістської естетики?
А. У. Еко; Б. Т. Манро; В. Т. Адорно; Г. Р. Інгарден; Д. М. Гайдеггер.

4. Виберіть із названих мислителів представників феноменологічної естетики.
А. У. Єко; Б. Т. Манро; В. Т. Адорно; Г. Р. Інгарден; Д. М. Гайдеггер.

5. Із перелічених філософів виберіть представників естетики постмодернізму.
А. У. Єко; Б. Т. Манро; В. Т. Адорно; Г. Р. Інгарден; Д. М. Гайдеггер.

6. Хто із названих мислителів є представниками естетики екзистенціалізму?
А. У. Еко; Б. Т. Манро; В. Т. Адорно; Г. Р. Інгарден; Д. М. Гайдеггер.

7. Із зазначених філософів виберіть представників герменевтичної естетики.
А. У. Еко; Б. Т. Манро; В. Т. Адорно; Г. Р. Інгарден; Д. М. Гайдеггер.

7. Виберіть із названих мислителів представників марксистької естетики.
А. У. Еко; Б. Т. Манро; В. Т. Адорно; Г. Р. Інгарден; Д. М. Гайдеггер.

8. На який із перелічених мистецьких напрямів вплинула позитивістська естетика?
А. Романтизм; Б. Соцреалізм; В. Класицизм; Г. Натуралізм

9. На який із названих мистецьких напрямів вплинула марксистська естетика?
А. Романтизм; Б. Соцреалізм; В. Класицизм; Г. Натуралізм

10. Якому із зазначених філософсько-естетичних напрямів відповідає теза: “Естетика повинна перетворитись на втілення діалектичного співвідношення теорії і практики”?
А. Позитивістсько налаштована естетика;
Б. Марксистська естетика;
В. Постмодерністська естетика.

11. На які філософсько-естетичні напрями вплинула феноменологічна естетика?
А. Постмодерністська естетика;
Б. Аналітична естетика;

В. Герменевтична естетика.

12. Вставте пропущене слово:

…… естетика прагне описати те, що відбувається, коли свідомості дещо являється: які естетичні передумови при цьому створює сама свідомість і які характерні особливості структури предметності виникають при цьому.

13. Вставте пропущене слово:

……. естетика є принципово асиметричною, адогматичною, позбавлена жорсткості та замкнутості концептуальних побудов, до її основних понять належать – лабіринт, ризома.

14. Виберіть правильне судження:

А. Структуралізм розглядає естетичний процес виходячи з того, яким чином виникає естетичне переживання із співвідношення знаку стосовно означуваного.

Б. Структуралізм вважає, що естетика повинна бути знятою як виключно теоретична дисципліна;

В. Структуралізм прагне описати те, що відбувається, коли свідомості дещо являється: які естетичні передумови при цьому створює сама свідомість і які характерні особливості структури предметності виникають при цьому.

15. Виберіть та вставте слово, що найбільше пасує змісту:

Найбільш значною філософською відмінністю постмодернізму є критика основ класичного ……. гуманізму з позицій сучасного універсального гуманізму, який базується на екологічній свідомості гармонізації людини, природи, космосу, Всесвіту, а також відмова від європоцентризму та етноцентризму.

А. антропоцентристського;

Б. ренесансного;

В. екзистенціалістського.

А.В.ЛУНАЧАРСЬКИЙ

(1875—1933)

Анатолій Васильович Луначарський – письменник, журналіст, марксист, політик-більшовик, нарком освіти СРСР (1917–1929), академік АН СССР (1933). Народився і виріс в Україні, в родині крупного чиновника у Полтаві. Вчився в гімназії в Києві, де познайомився з марксистськими ідеями. Луначарський — один з основоположників так званої пролетарської літератури. Він брав участь в організації гуртків лівацьких письменників за межами Росії та в роботі Пролеткульту. Одночасно був прихильником та теоретиком соціалістичного реалізму - художнього методу літератури і мистецтва, «що представляє собою естетичне вираження соціалістично усвідомленої концепції світу й людини, зумовленою епохою боротьби за встановлення й творення соціалістичного суспільства» (визначення «Велика радянська енциклопедія»). Соціалістичний реалізм був єдиним офіційно дозволеним в СРСР «творчим методом» літератури і мистецтва. Утвердження соціалістичного реалізму в літературі й мистецтві супроводжувалося утвердження догматизму в естетиці та мистецтвознавстві та репресіями серед творчої інтелігенції. У поданому фрагменті Луначарський прагне закласти ідеологічний фундамент у розвиток мистецтва. Розвиває ідеї партійності мистецтва та його обов'язкову участь у класовій боротьбі.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

[*Доклад на 2–м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года*]

Во все времена искусство было одной из идеологических общественных надстроек, игравшей активную роль в борьбе классов. Им пользовались господствующие классы для построения общества согласно своим интересам; прибегали к нему, как к орудию борьбы, и классы, противопоставленные историческим развитием классу господствующему. Так называемое «искусство для искусства» — искусство, бегущее от жизни, чрезвычайно далекое от действительных жизненных проблем, даже выражающее презрение к ним, искусство активно или пассивно, сознательно или бессознательно, от-

межевывающееся от социальных сил, — все–таки является социальной силой, которая иногда очень прозрачно и определенно служит определенным интересам.

Марксистское искусствоведение и литературоведение отвело фальшивую теорию, будто возможен действительный отход искусства от общественной жизни. Мы раскрыли, что отход от общественной жизни есть определенное отношение к этой общественной жизни.

Наше время — самое великое время, которое когда–либо знало человечество. Наше время — это время героической борьбы за социализм, за то будущее человечества, которое является, в сущности говоря, единственной формой, достойной существования, и против того прошлого, которое еще живет и является недостойным человека существованием. Прошлое это еще не добито, оно цепляется еще за жизнь, старается задушить наше будущее. Мертвый хватает живого.

Мы переживаем величайший всемирный переворот. Требуется напряжение абсолютно всех сил страны, чтобы выполнить исторически продиктованную ей программу.

От напряжения сил в том или другом пункте или, наоборот, от неряшества, от колебаний в том или другом пункте могут зависеть значительные результаты, влияющие и на сроки победы и, может быть, даже на непрерывность подъема человечества к его будущему. Нет такого человека, — над чем бы он ни работал, — который не был бы в этом смысле участником общей борьбы. Чем он сознательнее, чем напряженнее он принимает участие в социалистическом строительстве, тем больше он является живым сыном своего времени. Чем он меньше понимает наши задачи, чем он равнодушнее к ним, чем он больше сопротивляется, чем он больше саботирует их, чем он больше вредит, тем более он представитель мертвой силы, хватающей живого.

Наше искусство не может быть ничем иным, как силой, оказывающей огромное влияние на общий ход борьбы и строительства.

Существуют, конечно, такие представители старых и отживших свое время групп (в том числе часть мещанской интеллигенции), которым кажется узостью, что мы все искусство целиком рассматриваем как громадной значительности отряд нашей армии социалистической борьбы и социалистического строительства. Они говорят: «Как же так, Человечество, Личность, Творец, Искусство, — все это с большой буквы, — необъятность темы, метафизика… вечная красота… И вдруг оказывается, что мы зачислены все в армию, что на нас надета красноармейская шапка, все мы оказываемся участниками стратегического плана, может быть, и очень важного, но все–таки ограниченного временем и во всяком случае преходящего по сравнению с тем, чему служили настоящие гении». Такие суждения показывают величай-

шее историческое недомыслие, потому что вопрос на деле стоит не так: «А не должен ли я слишком замкнуться, не должен ли я слишком сжаться для того, чтобы войти в те рамки, которые от меня требует руководящий класс нашего времени — пролетариат», — а так: «Не слишком ли я болен индивидуализмом, не такой ли я еще маленький в этом индивидуализме, что не в состоянии расшириться до рамок пролетарской революции, не в состоянии настолько подняться до выдвинутых ею задач, чтобы не просто выполнить их по приказу, а целиком проникнуться ими, чтобы моя исконная, моя собственная песня оказалась песней во славу и на пользу именно этих задач».

Я думаю, что это краткое введение к докладу достаточно для сегодняшней моей темы определяет наше понимание общественного значения искусства.

Поскольку такова задача нашего искусства, мы можем сказать, что искусство пролетариата и союзных с ним групп, в основном, не может не быть реалистическим. Почему это так? Уже Плеханов отметил, что все активные классы бывают реалистическими. Маркс говорил, что мы призваны не к тому, чтобы только постигать мир, а к тому, чтобы его переделывать. Но если даже ограничить свою цель только познанием действительности, то и это уже реализм.

Буржуазия, когда она выступила на арену всемирной истории, добиваясь гегемонии, была реалистическим классом. С наибольшей силой выразился буржуазный реализм в такие моменты господства крупной и высших слоев средней буржуазии, когда она чувствовала себя довольной, потому ли, что она побеждала, потому ли, что победила. (Я не имею сегодня времени для того, чтобы остановиться на различии в реализме этих двух фаз исторического развития буржуазии.) В это время развертывался классический буржуазный реализм. Его внутренняя музыка, его основной тон был такой: природа прекрасна, жизнь есть благо, все, начиная с восхода солнца над землей, на которой мы живем, и кончая каким–нибудь кувшином, в который налита вода и около которого лежит пучок лука и кусок хлеба, — все это благо, все это прекрасно. Задача художника — помочь нам всей душой полюбить нашу обстановку, это наше житье–бытье, эту окружающую нас среду и этот наш образ мыслей, чувств и переживаний.

Такой была нидерландская реалистическая живопись, которую Гегель и вслед за ним Маркс признавали чрезвычайно типичной формой реалистического искусства.

Но довольная собой буржуазия не может относиться к окружающему миру иначе, как статически. Она просто говорит: бытие — есть благо. Во время другого периода торжества буржуазии, когда волны Великой французской революции улеглись и крупная буржуазия, настоящий хозяин, взяла в руки власть, — возник такой же реализм. Именно о нем Ипполит Тэн

говорит, что настоящий буржуа требует от художника, чтобы он изобразил его очень похожим, изобразил его сюртук и жилет, его тяжелую золотую цепочку, его не менее тяжелую жену и его любимого мопса. Это — статический, утверждающий реализм.

Но буржуазия — не цельный класс. Существует, как вы знаете, мелкая буржуазия, которая не была удовлетворена победой крупной буржуазии, которая в революционную эпоху высоко поднимала свои знамена — иногда очень близко подходила к власти, даже временно ею овладевала, но затем опять отстранялась ходом событий и довольно жестко подчинилась руководству крупной буржуазии, причем некоторые слои ее пожирались, ибо капитал идет по растоптанным телам мелких самостоятельных производителей, мелких торговцев и т. д. Это создавало в мелкой буржуазии напряженнейшую тоску, чрезвычайное разочарование. Буржуазный реализм симпатичен мелкой буржуазии постольку, поскольку он противопоставлялся старой феодальной культуре, которая старалась запереть человека в тюрьме сословных перегородок и отнять у него последнюю надежду на улучшение его жизни на земле всякими баснями, выдаваемыми за «слово божие». Но мелкая буржуазия, исходя из общего буржуазного реализма, прокладывала, однако, иные пути, которые часто называли отрицательным реализмом.

Отрицательный реализм с особой силой сказался в так называемом натурализме мелкой буржуазии. Вожди этого течения сами очень хорошо раскрывали его сущность, говоря: у нас нет программы. Да и откуда она у них могла быть? У таких писателей, как Гюго, бывших помесью романтика и реалиста, может быть, и была программа, но такое мировоззрение было сплошной фальшью, а не подлинным реализмом.

Мелкие буржуа говорили: «Мы чужды политике. Если пролетариат шебаршит, то ведь это массовый класс, — мы же индивидуалисты. Наше дело писать, как у мира рожа крива. Наше дело описывать, какой подлый строй создала крупная буржуазия, — может быть, несколько впадая в карикатурный тон, но все же с научной честностью».

Таким образом, отрицательный реализм в той части, которая является чисто натуралистической, то есть объективно, чрезвычайно честно описывающей буржуазный строй, сводится к тому, что описание касается, главным образом, отрицательных сторон действительности, ибо действительность вовсе не мила этой части буржуазии. «Мы целиком в плену у буржуазии, мы ее проклинаем, мы доходим до настоящих воплей отчаяния, но освободиться не можем» — таков лейтмотив мелкобуржуазного натурализма.

Если мы возьмем русские литературные формы реализма, то здесь мы найдем либо либерализм (тургеневская школа), либо натуралистический реализм, отражающий ту или иную утопию (как у Толстого), либо реализм, освещаемый светом бездарного, бескостного натурализма, либо, наконец,

реализм с отходом в романтику, — нерешительный отход от действительности.

Более решительным отходом от действительности является романтика. Буржуазная романтика имеет своим зерном иллюзию, жажду иллюзии. Художники и теоретики, которые достаточно честны, чтобы понимать, что это — иллюзия, создают «искусство для искусства». Такие люди нам скажут: «Я бегу от действительности. Если я даже ее изображаю, то меня интересует не объект, а изображение само по себе, техника изображения, меня интересует чисто художественная сторона искусства». Очевидно, источником этого ухода от реальных задач является отрицательный реализм. Действительно, художники такого типа иной раз дают реалистические произведения, бичующие буржуазный уклад (Флобер).

Но есть и такие, которые говорят: «Дело не столько в искусстве для искусства, сколько в успокаивающей, умиротворяющей, уводящей от политики фантазии, великолепной дочери человеческого духа, — фантазии, которая уносит в царство совершенно свободного воображения». Тут есть разные переходы и градации.

Примером величайшего фантаста является Э.—Т.—А. Гофман, который изображает действительность сатирически, как отрицательный реалист, но вместе с тем вдвигает в действительность чисто фантастические типы. Эти фантастические типы у него разрешаются в жизни через кафе, через пиво, через водку. Возьмите гофманского студента — здесь мы имеем богемский отход от действительности, с прославлением мансардного кафе и веселых радостных призраков. Если вы признаете их мечтой — это будет романтическая фантастика, уводящая от жизни. Если же вы признаете в этом противопоставляемый реальной жизни другой, но якобы тоже действительный мир, — вы впадаете в мистику, — это будет стремление опереться не на науку, а на «нечто другое». Это «другое» — чрезвычайно властное, и оно кончается, по выражению Ницше о Вагнере, падением «к подножию креста».

Таков диапазон буржуазного искусства — статический реализм, отрицательный реализм, желание противопоставить действительности разной степени романтическую иллюзорность.

Исключением являются отдельные проблески, напоминающие тенденции пролетарского искусства. Авторами таких произведений были немногие представители молодой буржуазии, ею же растоптанные, это были, согласно терминологии Ленина, сторонники американских путей развития.8

В чем заключается социалистический реализм?

Прежде всего это тоже реализм, верность действительности.

Мы не отрываемся от действительности. Мы признаем действительность как арену нашей деятельности, как материал, как задание. Но этот реализм дает описание человечества со всеми темными эпизодами, которые

были, со всеми ужасами феодального и буржуазного рабства или жестокостью наступающего или отстаивающего свое существование капитализма. Мы знаем, что эти формации были неизбежными ступенями, по которым общественное развитие шло к тем условиям, которые созданы сейчас в нашем Союзе, к тому, чтобы человечество вступило в царство свободы. Нам чуждо мелкобуржуазное отрицание действительности, мнимая борьба с ней путем ухода в мнимо–свободную фантастику.

Мы принимаем действительность, мы принимаем ее не статически, — да как же мы могли бы признать ее в статике? — прежде всего мы принимаем как задание, как развитие.

Наш реализм сугубо динамичен.

Пролетарский реалист, присматриваясь к действительности, видит, что основная движущая сила истории в прошлом, настоящем и ближайшем будущем — это классовая борьба.

Можно, конечно, представить себе социалистического реалиста, которому это еще не совсем ясно. Это будет социалистический реалист приготовительного класса, который он, надо надеяться, скоро пройдет, потому что не так уж трудно усвоить себе истину, что вся человеческая история, каждый ее фрагмент в повседневном событии жизни любого отдельного человека насыщены силовыми линиями классовых противоречий (значительно труднее, конечно, правильно понимать конкретные проявления этого основного закона).

Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей. Но он не только не статик, он и не фаталист: он находит себя в этом развитии, в этой борьбе, он определяет свое классовое положение, свою принадлежность к известному классу или свой путь к этому классу, он определяет себя как активную силу, которая стремится к тому, чтобы процесс шел так, а не иначе. Он определяет себя как выражение исторического процесса, с одной стороны, а с другой стороны, — как активную силу, которая определяет собой ход этого процесса.

Меньшевистский фатализм, осмеливающийся выдавать себя за марксизм, тот лжемарксизм, в котором Маркс неповинен ни одной каплей чернил, затраченной на его произведения, в сущности говоря, если не статичен, то фаталистичен и склонен поэтому устранять человеческую волю из действительности. Меньшевистским типом писателя будет такой писатель, который говорит о развитии, но говорит «бесстрастно» и «объективно».

Когда–то Михайловский утверждал, что марксист (он имел в виду революционного марксиста) должен быть бесстрастен, потому, что ведь он считает, что все развивается по определенным законам. Ленин дал ему сокрушительную отповедь. Участник борьбы, видящий, где зло и где добро,

прекрасно понимающий пути, которыми нужно идти, знающий, как нужно организовать еще дезорганизованные силы, чтобы ускорить процесс, выпрямить дорогу, — полон любви и ненависти, гнева и восторга, он весь переполнен чувством.

Подлинно революционный социалистический реалист — человек напряженных эмоций, и это придает его искусству огонь и яркость красок.

Социалистический реалист не может быть статиком, не может быть фаталистом, он полон страсти, он — боевой.

Это не значит, конечно, что он непременно должен включать публицистические, или ораторские, или лирические моменты в свои произведения, — он может быть чрезвычайно объективным, рисовать картину, как она есть, но сама внутренняя структура ее будет продиктована активным пониманием действительности.

Мы можем представить себе, — среди нас, может быть, они есть, а может быть, их и нет, тогда мы очень рады этому, — людей, которые еще сейчас являются реалистами буржуазного типа. Они не могут быть довольны действительностью, не могут петь с ней в унисон, потому что в нашей стране действительность социалистическая, и буржуазному человеку в унисон с ней петь нельзя никак. Значит, они попадают в положение недовольных элементов, угнетенных элементов. Какое же они будут создавать искусство? Они будут создавать художественные протоколы, художественные фотографии заднего двора нашей революции, будут говорить, как свинья в крыловской басне, что они «весь задний двор изрыли»10 и ничего хорошего там не нашли. «Реалистическое» изрывание заднего двора революции в момент чрезвычайно напряженной борьбы, в момент незаконченности строительства, когда еще много пустырей, много незавершенных зданий и всякой неразберихи, — это для буржуазного реалиста благодарный момент. Он возьмет все это статически — «как оно есть». Представьте себе, что строится дом, и когда он будет выстроен, это будет великолепный дворец. Но он еще не достроен, и вы нарисуете его в этом виде и скажете: «Вот ваш социализм, — а крыши–то и нет». Вы будете, конечно, реалистом — вы скажете правду: но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда. Социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, какой строится дом, как строится, и кто понимает, что у него будет крыша. Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что правда — она не похожа на себя самое, она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда — это завтрашний день, и нужно ее видеть именно так, а кто не видит ее так — тот реалист буржуазный и поэтому — пессимист, нытик и зачастую мошенник и фальсификатор и во всяком случае вольный или невольный контрреволюционер и вредитель. Он может этого сам не сознавать и иногда в ответ по

требованию коммуниста: «говорите правду» — говорит: «да ведь это и есть правда»; в нем может не быть контрреволюционной ненависти, он, может быть, будет делать полезное дело, высказывая печальную правду, но в ней нет анализа действительности в ее развитии, и поэтому никакого отношения к социалистическому реализму такая «правда» не имеет. С точки зрения социалистического реализма это не правда — это ирреальность, ложь, подмена жизни мертвечиной.

Может ли существовать социалистическая романтика? Ведь мы довольны действительностью, принимаем действительность, — откуда, же быть романтике?

Я уже отметил, что мы довольны действительностью, поскольку она представляет собой развитие, поскольку тенденции ее развития нам родственны, поскольку мы с ними идем вместе, поскольку эти тенденции в нашей груди живут. Мы принимаем действительность потому, что вчерашний день и завтрашний день схватились в борьбе в сегодняшнем дне, потому, что мы — представители и участники борьбы за завтрашний день.

Но по этой же причине мы не совсем довольны действительностью. Действительностью в разрезе сегодняшнего дня мы очень часто недовольны, у нас много врагов и у нас много сотрудников и союзников, которые не всегда на высоте наших задач. Мы должны видеть настоящие трудности, потому что горе тому, кто воображает, что мы находимся на таком победном повороте борьбы, когда можно сложить ручки на брюшке. Такого рода чванство — такое же преступление, как и смирение, которое говорит: «Где уж нам, что уж мы» — и под этим предлогом отрекается от больших задач. Мы принимаем действительность в движении и хотим, чтобы она двигалась быстро. Нам хочется ее активные силы как можно скорее организовать, как можно более их сплотить. В этом деле большой силой в наших руках является искусство.

Искусство имеет не только способность ориентировать, но и формировать. Дело не только в том, чтобы художник показал всему своему классу, каков мир сейчас, но и в том, чтобы он помог разобраться в действительности, помог воспитанию нового человека. Поэтому он хочет ускорить темпы развития действительности, и он может создать путем художественного творчества такой идеологический центр, который стоял бы выше этой действительности, который подтягивал бы ее вверх, который позволил бы заглядывать в будущее и этим ускорял бы темпы.

Это открывает доступ элементам, строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но нисколько не противоречащим реализму по существу, потому что это не уход в мир иллюзии, а одна из возможностей отражения действительности, — реальной действительности в ее развитии, в ее будущем.

Монументальный реализм пользуется элементами реалистическими, со-

единяет их в художественной комбинации, глубоко правдивой, совершенно оправдываемой элементами и взаимодействием элементов, находящимися или могущими быть найденными в нашей действительности. Но он вправе строить гигантские образы, которые в действительности реально не встречаются, но которые являются персонификацией коллективных сил.

Очень характерно то высокое уважение, которое к Эсхилу питал Маркс, а Эсхил был как раз этого типа романтиком — правда, не во всех произведениях. Эсхил в «Прометее» хотел показать, что даже самые великие противники аристократии, ее общественной морали должны в конце концов перед ней преклоняться. Но ему хотелось показать, что враг аристократии — это не какой–нибудь первый попавшийся жалкий враг, а великий враг с колоссальной духовной мощью. Наступающая демократия казалась ему опасной, ему хотелось вникнуть в психологию этих людей, он старался написать во весь рост своего Прометея, который протестует, противопоставляет старым устоям новые понятия разума, добра и даже техники. Поэтому в первой части трагедии он великолепно изобразил Прометея. Не существовал в действительности такой герой, который был и великим техником, изобретателем огня, и человеком огромной любви к своему классу, и неуклонным бунтарем–мучеником, но все черты, которые Эсхил мог встретить у крупных людей своего времени, он соединил в грандиозном образе, в Прометее — фигуре не иллюзорной.

Судьба уничтожила остальные части задуманной Эсхилом трилогии и оставила только первую часть ее. Потом Прометея написал Гёте, и это произведение является самым революционным его произведением. Прометея написал Шелли, тот Шелли, о котором Маркс сказал, что он был революционером с головы до ног.

Эти буржуазные мыслители изобразили в грандиозной фигуре Прометея все элементы, которые вдохновляли в то время молодую революционную буржуазию.

Почему же в нашем искусстве не может быть грандиозных синтетических образов — если не в романе и драме, то в операх, в колоссальных празднествах, на которые собираются десятки тысяч людей? Это не реализм? Да, здесь есть элементы романтики, потому что скомбинированы элементы неправдоподобно. Но они правдиво изображают правду. Правда эта выдвигает внутреннюю сущность развития, дается как знамя, и нет причин, чтобы мы отрицали нужность для нас такого искусства.

Описать реального великого пролетарского вождя — это гигантская задача, для которой нужен очень высокий уровень мировоззрения и огромный талант. Но описать и самые коллективы в виде синтетических образов — это тоже важная и большая задача для большого писателя.

Нет причин, по которым мы должны зачеркнуть перед собой путь худо-

жественного прогноза. Вспомните, что сказал Ленин: плох тот коммунист, который не умеет мечтать.

Это не значит, что Ленин звал в мечты Гофмана. Ленинская мечта — мечта научная, она вытекает из действительности, из тенденций ее. Разве это не законно, что пролетариат хочет заглянуть в будущее, хочет, чтобы ему показали воочию, дали бы почувствовать, что такое коммунизм настоящий, всеобъемлющий?

Поэт может и должен это сделать — это трудно, и здесь можно ошибиться: может быть, мы изобразим, что будет через двадцать пять или пятьдесят лет, а люди того времени скажут: «Как они ошиблись». Дело, однако, в том, какое значение это будет иметь для нашего времени. Мы должны попытаться взойти на высоту и заглянуть подальше в будущее. Тут большую роль играет фантазия и кажущееся неправдоподобие, здесь возможны ошибки, но правдивость здесь может быть и должна быть, и заключается она прежде всего в том, что победа пролетариата, победа бесклассового общества и великого расцвета личности возможна лишь на почве коллективизма. И это правда.

Очень важны для нас формы отрицательного реализма, которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия при условии громадной внутренней реалистической верности. Карикатурой, сатирой, сарказмом мы должны бить врага, дезорганизовать его, унизить, если можем, в его собственных и, во всяком случае, в наших глазах, развенчать его святыню, показать, как он смешон.

Когда человек смеется? Когда он внутренне победил, когда он уверен в своей конечной победе. Даже осужденный, которого привели к виселице, может смеяться над своими судьями, и если он смеется так, что и другие понимают, что судьи смешны, значит, осужденный морально победил. Так побеждал Щедрин мощный в его время русский монархизм, потому что он показывал, что внутренне монархизм побежден, ибо он жалок в своей крокодиловой силе и бесчеловечной гадости. Такой смех не мог не быть злым. И сейчас наш смех, направленный против врага, будет злым, потому что враг еще силен.

В этой борьбе смехом мы имеем право изображать врага карикатурно. Ведь никто не удивляется, когда Ефимов или кто–нибудь другой из карикатуристов ставит Макдональда в самые неожиданные положения, в которых тот в действительности никогда не был. Мы очень хорошо знаем, что это большая правда, чем лучшая фотография Макдональда, потому что этим искусственным положением, неправдоподобным положением карикатура выясняет внутреннюю правду ярче и острее, чем какой бы то ни было другой прием.

Таким образом, мы видим, что рядом с гигантской задачей социалисти-

ческого реализма — давать изображения, полные правдоподобия, исходить из действительного объекта и точно описывать его, — уяснять его, — всегда, однако, так, что развитие, движение, борьба в нем должны чувствоваться, — рядом с этой формой возможен, в сущности говоря, социалистический романтизм, но такой, который совершенно отличен от буржуазного романтизма. В силу огромной нашей динамичности он привлекает к действию такие области, в которых и фантазия, и стилизация, и всевозможная свобода обращения с действительностью играет очень большую роль.

Вообразите теперь, что среди нас существуют, — если не существуют, то это очень хорошо, — буржуазные романтики. Если им сказать, что социалистический реализм не отрицает романтики, они сейчас же подхватят: «Ах, не отрицаете? Как приятно. В таком случае я должен сказать, что в романтике интересует меня чистая игра фантазии. Я, как голубей, гоняю свою мечту и слежу, как она уплывает в голубые небеса». Или иной, чего доброго, скажет: «Верно, не все уперлось в реализм. Есть же у человека душа, и эта душа склонна утверждать, что она бессмертна, — почему бы об этом не поговорить, хоть слегка? Реализм реализмом, но есть и бессмертная душа или, можно сказать, мечта о бессмертной душе. У нас объявлена свобода религии, и если я, например, пришел к выводу, что в православной церкви далеко не все так пошло и старо, как казалось, — дайте мне в художественной форме изложить мои воззрения».

Зависит от рамок той свободы, которую мы можем в боевое время предоставить, насколько сурово к такого рода «романтикам» мы будем относиться, и если государственный аппарат сочтет нужным такие произведения пропустить или, может быть, по недоразумению или незоркости (хотя он чрезвычайно зорок) пропустит, то критика, во всяком случае, должна им дать сильнейший отпор, ибо там, где пахнет подобной «романтикой», — там пахнет мертвечиной. И не просто мертвечиной. Мертвецы, которые лежат на кладбище, нас не интересуют, и если их даже хоронят такие же мертвецы, мы говорим: «Пусть мертвые хоронят мертвых». Но мертвецы, которые сидят в служебных креслах редакций, которые, черт их побери, пишут романы или драмы, такие же мертвые, как они сами, — это ведь мертвецы, которые распространяют вокруг себя миазмы, отравляющие живую жизнь. Нет, извините, здесь не до терпимости.

Социалистический реализм есть широкая программа, он включает много различных методов, которые у нас есть, и такие, которые мы еще приобретаем, но он насквозь отдается борьбе, он весь насквозь — строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и его вождей, он понимает великое значение того первого основного боя и того первого акта мирового социалистического строительства, которое происходит в нашей стране.

Статический реализм, идеалистические тенденции — этому хорошо живется за рубежом нашего Союза, это поддерживает зло мира, это вчерашний день, это наш враг, и по этой линии мы будем вести беспощадную борьбу.

Не в том дело, чтобы мы друг друга попрекали, что здесь, скажем, не выдержан достаточно точный реализм и допущен стилизационный метод, — внутри нашего лагеря мы должны уважать и поддерживать друг друга. Дело в том, чтобы наш писательский мир, наш критический мир, как весь наш рабочий мир, как весь наш боевой и строящийся мир, были соединены воедино против общего врага, — все равно — живет ли он за границей или здесь, или же находится внутри нас. Потому что если и внутри нас просыпается этот враг, если он внутри нас нашептывает статическое разочарование или идеалистическое бегство от жизни, мы поступим так, как Маяковский говорит по поводу некоторых своих песен: наступим этому врагу на горло…

* * *

Драматургия занимает совершенно особое место в литературе. Во все времена, когда классовая борьба обострялась, драматургия выдвигалась на первый план, и это потому, что если вся литература служит классовой борьбе, то наиболее активно действует драматургия через театр. Мы это прекрасно понимаем, и у нас не может быть равнодушия к этой совершенно исключительной силе. Театр нагляден, в высшей степени нагляден и поэтому чрезвычайно эмоционален, сильно затрагивает чувства людей. Кроме того, он прямо и непосредственно действует на большие коллективы, сливает в одинаковом впечатлении, в одинаковых чувствах тысячи людей. Все это заставляет нас, считаясь с тем, что мы должны всячески повышать воздействие социалистического искусства на массы, — обратить особое внимание на театр.

Театр немыслим без драматургии. Когда мы присматриваемся к драматургии, то видим, что ей больше чем всякой другой области искусства присущ диалектический характер, — даже у классиков, которым диалектика чужда. Заметьте, что я не говорю «диалектико–материалистический характер», потому что бывают пьесы, которые вовсе не материалистичны, но они всегда в большей или меньшей мере, иногда в очень сильной мере, диалектичны. Пьеса развертывает перед читателем (а главным образом перед зрителем) действительность, как она течет, не рассказывает в эпическом порядке, как о прошлом, а непосредственно дает непрерывное течение событий. Еще Аристотель сказал, что немыслима драма вне конфликтов и перипетий. Пьеса должна быть закончена в один вечер и дать в результате изображаемых конфликтов какой–то вывод, какую–то художественную суть, какой–то результат прошумевших перед нами событий. Поэтому пьеса может быть идеалистической или материалистической, но ей неизбежно присуща диалектика, — развитие через борьбу противоречий. Пьесы, в которых нет раз-

вития, в которых нет столкновения противоречий, — просто очень плохие пьесы. Если такая пьеса нравится, то это не потому, что она — хорошая драма, может быть, это очень хорошее лирическое произведение.

Так как социалистическое искусство стремится изобразить явления в их беге, в их конфликтах и выводах или прогнозах, которые отсюда следуют, — то никакая другая художественная форма не является в такой мере соответствующей духу социалистического реализма, как именно драма. При этом, само собой, для нас ясен классовый характер драматических конфликтов. Они могут происходить между отдельными лицами, могут происходить в одном и том же лице, в диалоге или монологе. Но если вы видите «две души в груди»16 действующего лица, то это борьба разных социальных идей, разных строев чувств, и это отвечает тем или иным идеям и чувствам различных классов, участвующих в борьбе. Можно было бы с этой точки зрения просмотреть целый ряд величайших произведений искусства, и вы это всегда откроете. Такое исследование — одна из задач нашего театроведения и литературоведения.

В связи с этим я хотел бы поставить один вопрос, который немало волновал нас. Одно время было в ходу говорить, что художник, в том числе и драматург, должен хорошенько изучить диалектический материализм, понять, какие формы диалектический материализм принимает в художественном творчестве, и затем, соответственно этому, уже и писать. Конечно, такой подход к делу совершенно неправилен. Во–первых, неверно думать, будто социалистический реализм доступен только людям, полностью обладающим знанием философии диалектического материализма. Это значило бы отрывать некоторую небольшую группу отлично изучивших философию марксизма писателей (если есть такие) и только их считать «правоверными» социалистическими писателями, по отношению к которым все другие окажутся в положении изгоев. Это совершенно неправильно. Творчество писателя социалистического реализма может, конечно, опираться на вполне изученную теорию марксизма–ленинизма. Но можно себе представить человека, который страстно желает бороться и активно борется за социализм и очень мало знает о диалектическом материализме. Художественно изображая социалистическую революцию, практика которой целиком его захватила, он может инстинктивно вскрыть много важнейших черт нашей действительности. Человек ясно понимает, какая идет борьба, он становится на определенную сторону в этой борьбе, но не настолько философски грамотен, чтобы иметь право претендовать на целостный охват жизни, какой дает диалектический материализм. Такой писатель пишет со всей простотой непосредственного наблюдения. Но когда написанное им поступает в пролетарский штаб — в нашу партию, оно может оказаться великолепным и художественным полуфабрикатом для точного диалектико–материалисти-

ческого вывода.

Таким образом, здесь внутри литературы социалистического реализма могут быть чрезвычайно большие градации.

Если писатель овладел диалектическим материализмом в области социологии и философии, то это очень хорошо, глубоко хорошо. Можно поздравить каждого, кто имеет способность и возможность этим методом овладеть. Но это вовсе не значит, что художник должен сначала очень много времени посвятить тому, чтобы обдумать, как писать методом диалектического материализма, как применить законы диалектики к художественному творчеству, а потом уже писать. И даже великолепно овладевший областью социологии и философии художник допустит ошибку, если в процессе творчества будет стараться помнить об отдельных положениях диалектического материализма. Особенно распространена была у нас фетишизация триады, та фетишизация, над которой так зло смеялся Ленин в «Друзьях народа». Есть хорошая сказка у Мейринка про одну сороконожку. Вы знаете, что сороконожка довольно сложное существо, она имеет сорок ног, но, несмотря на свою сложность, все–таки хорошо справляется со своими жизненными функциями. И вот однажды недоброжелательная жаба у нее спросила: «Можно ли тебе задать один вопрос?» — «Пожалуйста». — «Когда ты первую свою ногу выставляешь вперед, какие еще ноги выставляются у тебя вперед? И когда 14–я и 19–я ноги сгибаются в колене, что делает у тебя ступня 27–й ноги?» Сороконожка так над этим задумалась, что не могла больше ходить.18 Не нужно засушивать творческий процесс. Вы хотите художественно зафиксировать с точки зрения социалистической совести тот или иной процесс, вы хотите изобразить подлый или чудесный акт борьбы — неужели вы должны отказаться от этой задачи, если не знаете, как это сделать «посредством диалектического материализма»?

Делайте это, товарищи, и без до конца понятого диалектического материализма. Важно, чтобы у вас было революционное чувство, понимание основных задач революции на данном этапе, настоящая художественная чуткость, чтобы у вас был слог, который действительно волнует читателя и верно передает вашу мысль и ваши чувства. Конечно, для этого нужно знание — знание той революционной–практики, которая послужила базой для философии марксизма–ленинизма и которая черпает столько сил из этой философии, без этого знания нельзя верно изобразить действительность. Нужно думать и о соответствующей литературной технике, которая должна адекватно выразить изображаемую действительность. Но не надо много места отдавать в этом контексте почти схоластическим вопросам.

Это не значит, что нас не должно интересовать, как диалектический материализм вступал или включался, как он развивался, какой жизнью он жил и живет в художественном творчестве. Разобрать эту проблему очень

важно. И, конечно, овладение диалектическим материализмом очень много даст художнику, если это овладение будет означать соответствующее воспитание мышления и целостное мировоззрение. Если же вы вместо этого будете подходить к каждой строчке, к каждому образу с требованием «диалектического материализма», то этим самым вы уподобитесь жабе, которая так расстроила сороконожку.

Задачи драматургии огромны и огромны ее возможности. Мы не считаем так называемые драматургические жанры какими–то незыблемыми категориями и не думаем, чтобы наши драматурги должны были в своем творчестве связывать себя перегородками жанров. Не только трагедия, комедия и драма могут проникать друг в друга, но в драме могут жить даже элементы эпоса и лирики. Тем не менее можно взять старую терминологию за исход и спросить себя, например, может ли существовать социалистическая трагедия?

Не только может, но и должна. Маркс говорит: крупнейшие трагики прошлого изображали муки отходящего класса, разрушающегося класса, трагики нового времени будут изображать муки рождения нового мира.19 В прошлом мы имеем великих предшественников, мы имеем прекрасные темы для трагедии. Возьмите таких героев, как Томас Мюнцер, который зашел так далеко, как ему это позволяла его действительность, и который опирался на самые передовые элементы тогдашнего общества. Маркс и Энгельс говорили Лассалю: надо было брать для трагедии не Зикингена, а Мюнцера. Почему же нашему драматургу не взять трагедию Мюнцера, почему не показать героическую гибель героев крестьянских и пролетарских революций первого времени, почему не показать не упавшего с неба героя, не оторванного от земли гения, а вождя класса — того класса, которому еще не суждено было победить, но частичное поражение которого было, как говорил Маркс о Коммуне, величайшим залогом дальнейших побед. Ведь это было бы театральное произведение, воспевающее высокотрагичный образ — образ, который вызывает в нас горячее сострадание, громадное уважение и вместе с тем внушает новую бодрость. Чем ближе эпоха, из которой взят такой герой, к нашему времени, тем менее напрасна его гибель и тем ближе его действительность к тому завершению классовой борьбы, к которому мы подошли вплотную сейчас.

Однако и в наше время элементы трагичности еще не изжиты, потому что жертвы все еще не только возможны, но и необходимы. Нужны были жертвы гражданской войны, нужны жертвы классового конфликта между старым и новым миром, происходящего во всех странах. Беспрестанно приносятся жертвы в нашей борьбе с теми внутренними врагами, которые сейчас оказывают ожесточеннейшее сопротивление и которые, проникая даже в социалистические формы нового быта, стараются исказить их содержание.

Идет борьба не на живот, а на смерть. Наши задачи могут превзойти наши силы, если только эти силы не будут достаточно напряжены. И поэтому воздавать славу жертвам нашей борьбы, изображать жертвы этой отныне победоносной борьбы, — это, несомненно, важнейшая задача и великолепная база для современной трагедии.

А современная комедия? Один из наших теоретиков высказал суждение, что пролетариату чужд юмор. В самом деле, что такое юмор? Это смех смягчающий, это такое настроение, когда и смешно и жалко того, над кем смеетесь, или хотя и смешно, но нужно понять и простить. Так вот, — говорил один товарищ, — для мелкой буржуазии, робкой и половинчатой, нужно было не смеяться, а улыбаться, ей нужна была не сатира, а юмор. А пролетариат беспощаден, если он смеется, то убивает смехом насмерть.

Товарищ пришел к ошибочному выводу, потому что, рассуждая, он видел перед собой изолированный и абстрактный пролетариат и изолированных его врагов. Но на самом деле это не так. Пролетариат — великий класс–воспитатель. Он воспитывает бедняцкое и середняцкое крестьянство, воспитывает очень близкое к себе батрачество, воспитывает свои собственные отсталые слои, воспитывает сам себя, воспитывает интеллигенцию, которая, ох, как нуждается в воспитании вплоть до самых ученых академиков, которые могут нас научить тысячам вещей по вопросам, скажем, электричества, которое для нас действительно является насущным хлебом, но когда дело зайдет о новом быте, о вопросах нашего государственного строительства, о борьбе с нашими внутрипартийными уклонами, — тут многие академики — просто дети, да еще вдобавок дети, думающие, что им так и подобает «не разбираться в политике». Доказать им, что это не хорошо, а очень и очень плохо, что они должны знать, как претворяются в жизнь их великолепные идеи и великолепные труды, как надо связывать эти идеи с центральными проблемами нашего времени, — это воспитательная работа. А воспитывает очень хорошо и юмор.

Когда какая–нибудь деревенщина, наша собственная, хорошая, классово близкая нам деревенщина, попадает в нашу красную казарму, — этакий увалень, который ничего не знает, ничего не умеет, на каждом шагу бывает смешон, — нужно ли относиться к нему с таким благоговением, что подтрунить над ним нельзя, или же нужно допустить такой сарказм, чтобы человек навек обиделся? Ни того, ни другого. Если вы видели когда–нибудь, как пролетарии–красноармейцы обходятся с красноармейцами–новобранцами из деревни, то вы знаете, сколько юмора здесь бывает, как они великолепно вышучивают отсталость, неумение и как прекрасно эти шутки воспитывают людей, — так воспитывают, что через месяц парень совершенно преображается под влиянием не только учебы, иной раз и сурового слова, в очень большой степени — и юмора.

По отношению к классам, которые пролетариат воспитывает по отношению к таким элементам внутри пролетариата, которые в основе хороши, юмор является великолепным исправителем. Поэтому юмористическая комедия, ласково–сатирическая комедия, отмечающая недостатки и учащая тому, как их устранить, — это зеркало перед человеком, и не такое, заглянув в которое он испугался бы и начал бы искать гвоздь и веревку, а такое, взглянув в которое он увидит, что ему нужно помыться и побриться.

Это в высокой степени полезное дело. Гораздо более глубокое и важное, чем, может быть, можно заключить по моему шутливому тону: воспитательная работа пролетариата есть одна из основных его работ. Он должен не только переделывать мир вокруг себя, но и себя самого. Переделка людей — это создание главных производственных, боевых элементов действительности, и так как можно переделывать людей смехом, то для комедии открывается широкое поприще.

Злая комедия, комедия–сарказм, нам полностью дается в своих реалистических формах, когда мы стараемся дать возможно конкретно образы наших врагов, освещая их так, чтобы видна была их гнилость и подлость, и отсюда можно идти дальше — к карикатуре и гиперболе любой остроты. Вспомните, как Щедрин послал двух генералов на необитаемый остров и свел их с мужиком для того, чтобы ярче показать отношение паразитарного командующего класса к этому питающему и угнетенному мужику.

Наша комедия может перерасти и в аристофановские формы комедии, то есть пользоваться любой степенью фантастичности, чтобы подчеркнуть особенно ярко те или другие осмеиваемые нами явления.

Бытовая драма была одно время чрезвычайно важным лозунгом и в известной степени экзаменом передовой буржуазии. Она противопоставлялась трагедии с ее высокопоставленными героями; трагическим героем, как казалось феодалам, может быть только высокопоставленное лицо, иначе это — не трагедия, так как страдание и борьба плебея не могут возбудить высокие чувства. Бытовая драма противопоставляла тогдашнему принижающему отношению к низшим классам, которые выводили в дворянском театре только как шутов, серьезность повседневной буржуазной жизни. Какой–нибудь такой факт, что почтенному буржуа трудно выдать свою дочь замуж без приданого, являлся центром драматического действия. Чем проще был сюжет, тем больше он подкупал мещанскую публику. Сама по себе драма, которая изображает житье–бытье, мне кажется, вряд ли найдет себе место в нашей драматургии, потому что житье–бытье — это статическое бывание, и мы могли бы изображать его только как отрицательное явление. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна для Гоголя являются предметами юмора, хотя и растроганного, а для нас Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна — это жизненный сор. А если уж жалеть их, то нужно их изобразить с тра-

гической стороны: какие условия доводили до такого состояния людей, до этого жуткого, идиотического безразличия?

Вообще, когда мы подходим к драме мещанской (а «жили–были» — это драма мещанства), мы относимся к этому миру с определенным отрицанием или обращаемся к нему с определенным призывом. Вот почему бытовая драма у нас должна стать или комедией, или трагедией.

Следующий вопрос — проблема театральной эффектности.

Театр сам по себе — искусство большой правдивости, потому что он может делать изумительно похожие на действительность явления. Недаром его много раз называли живым зеркалом жизни. Но театр может далеко отходить от так называемой действительности. Мы должны научиться придавать зрелищу предельную полнокровность, доводить его почти до полной иллюзии действительности, — тогда, когда этим лучше всего достигается поставленная в данном произведении цель. Но наряду с этим мы не должны отрекаться от фантазии на театре. Особенно ярким примером является опера. Вагнер был в этой области великим завоевателем и, несмотря на то, что он был и великим ренегатом, несомненно в этом отношении он остается очень ценным учителем. Слово и действие становятся высоко значительными, когда музыка берет их на свои крылья.

Музыка, играющая господствующую роль в опере, является также опорой мелодрамы в собственном смысле слова, то есть драмы, в расчете на возбуждение сильного чувствования построенной на резком противопоставлении законченных типов и на резких типичных конфликтах, на приподнятых сценических положениях. Но тогда весь стиль мелодрамы должен быть таким, чтобы музыка не фальшивила как нечто вторгшееся в обыденную жизнь, тогда нужно, чтобы музыка была чем–то преображающим и дополняющим действие.

Опера высокого содержания в духе вагнеровской (хотя, конечно, и с другими тенденциями), несомненно, займет в советском театре важное место. Вряд ли, однако, нам нужна реалистическая опера типа «Аси», где каждый раз, когда человек поет: «кушать подано» или «лошади запряжены», — это делается на всяких голосовых фиоритурах с дополнением оркестра. Но если мы хотим изобразить триумф победившего пролетариата — пожалуйста, давайте нам музыку, тут она нам нужна. Ведь призываем мы музыку на Красную площадь. Если нам нужно изобразить конфликт двух начал, если мы хотим темное, отрицательное, угрюмое, рабское начало противопоставить светлому, революционному, гордо вызывающему началу, — ничто не поможет нам так мощно, как музыка. Поэтому композиторы должны быть призваны к теснейшему сотрудничеству с драматическими авторами.

Очень важно это и для комедии. Чем больше актер хочет уверить, что на сцене все происходит так, как в жизни, тем менее спектакль нуждается в

музыке. Но когда пьеса сатирическая прибегает к карикатуре и гиперболам — тогда хорошо, если присоединяется и музыка, потому что смех особенно разящ в союзе с этой птичкой, обладающей острым золотым клювом. Этот жанр у нас пока в загоне. Я слышал от многих композиторов, что драматурги на него не обращают внимания, — надо обратить.

Очень важен вопрос о взаимоотношении театра и драматургии.

Что такое драматургия? Драматургия — часть литературы. Что такое для нас художественная литература? Это определенный, чрезвычайно важный общественный акт мышления, чувствования и творчества. В этом акте общество через определенных своих представителей, через определенных своих агентов, которые имеют к этому способности, совершает акт самопознания, самосуда, самоорганизации. Это — огромный сознательный, социальный акт. И до нас драматургия играла такую роль, хотя часто с отвратительными целями или слабо и бессознательно. До нас только у идеологов американского пути развития мы встречаем более или менее близкие нам формы. Такова драматургия. А театр?

Театр сам по себе, театр как таковой (без драматургии) есть учреждение, созданное для того, чтобы производить возможно большее впечатление на публику путем организации спектакля. «Идеальный театр» — это такой театр, который, в сущности говоря, может изобразить все, что угодно, как очень хороший граммофон: какую пластинку поставишь, ту он и будет играть. Если он действительно хорош, он будет играть хорошо, а если плох — будет играть плохо. Но театр не так прост, как граммофон, и он, конечно, может своими техническими и выразительными средствами перерабатывать то, что ему дает драматургия. Но может ли он сам определять задачи? Нет, не может. Определение задач есть уже одна из функций драматургии. Если в театре есть ламповщик, который написал или переработал драму, то это уже проделал не театр, а ламповщик, в котором открылся драматург. Определить то, что театр должен дать, может только драматургия, которая дает социальное содержание театру. Театр как таковой есть социальная форма.

Значит ли это, что театр должен быть безразличен к общей работе по развитию нашей драматургии и что Станиславский, Таиров или театр Революции могут сказать: «Мы — люди формы, мы даем драматургии окончательную форму, завершенность формы. Так дайте же нам, драматурги, такую вещь, которую играть можно, дайте пьесу высокого уровня театральной грамотности, чтобы мы могли ее интересно сыграть». Простите, это не так. Советское сознание должно быть присуще всему нашему художественному фронту. Театр должен жить одной жизнью с советской революционной драматургией, искать ее и способствовать ее росту.

Общественное классовое сознание, которое действует через драматургов, выдвигает то, что мы можем назвать драматургической литературой

данного десятилетия, данного года и т. д.; театр старается повысить советский характер того, что надо подчеркнуть, того, что должно быть подчеркнуто, довести как можно лучше заложенные тут сокровища или исправить ошибки, и в этом отношении театр и драматургия должны войти между собою в определенное взаимодействие. Энгельс прямо говорит, что инструменты создавались не только потому, что композитор придумывал новые вещи, наоборот, Энгельс прямо говорит, что развитие человечества шло вслед за техническими изобретениями.27 Когда драматург знает театр, он открывает для своего творчества много новых возможностей. Нельзя быть хорошим драматургом, не зная театра, так же как нельзя быть полноценным композитором, не зная музыкальных инструментов. В этом смысле должно быть определенное взаимодействие. Но надо всегда твердо помнить, что драматургия как социальное содержание есть то, что создает советский театр; советский театр как явление формальное есть то, что должно эту советскую драматургию сделать наивысше выразительной. Когда театр дает новую форму — это чрезвычайно хорошо, но для этого нужно определенное взаимодействие, в котором вести может только социальное содержание, но никоим образом не форма.

Что такое новаторство? Новаторство есть нахождение таких путей или методов, которые до сих пор не были найдены, которыми до сих пор не пользовались и которые вытекают из новых задач, ставящих перед нами ту или другую техническую проблему.

А что такое штукарство? Это стремление публику как таковую, взятую вне классового мышления, вне творческой работы, публику как толпу, — увлечь, рассмешить каким–нибудь трюком, какой–нибудь новинкой, которая совершенно не вытекает из сущности задания. В первом случае мы имеем задачу, идущую от содержания, во втором — задачу пусто формальную.

Драматург может сказать театру: «Нам нужно, чтобы на сцене появились огромные массы, такие, каких на театре дать нельзя. Как же сделать, чтобы те массы, которые зритель увидит на сцене, были так выразительны, чтобы сразу чувствовалось наличие тысячной толпы? Давайте искать, здесь нужен новый метод». Тут театр подскажет, тут режиссер, актер должны быть новаторами, должны искать и находить. Но если режиссер как «независимый художник» скажет себе: «Давай–ка я сделаю так: герой подойдет близко к авансцене и со всей силой швырнет футбольный мяч в глубину зрительного зала, вне всякого отношения к действию». — «Почему?» — «Потому что это будет весело, здорово», — то, конечно, это будет трюк. Драматург его законно испугается и будет протестовать: «Ради бога, не швыряйте, я хочу идеи бросать, а вы мячи…»

Надо сказать, что мы очень часто видим даже у больших мастеров этакое штукарство. Правда, мы очень часто видим у очень больших драматур-

гов техническую беспомощность.

Нужно, чтобы драматург стал к театру как можно ближе, чтобы театр чувствовал в отношении окончательного результата спектакля глубину одноценного сотрудничества и чтобы помнил при этом, что драма, социальное содержание, есть начало ведущее, и театр должен к нему приспособиться, если можно, то гениально.

Поэтому брать те или другие трюки из западноевропейского театра только потому, что они внешне эффектны, хотя не только не вытекают из нашей действительности, но прямо ей противоречат, — это значит пойти по неверному пути. Не может советский драматург сказать: «Вот какие в Европе умудрились тремоло и пассажи делать, — значит, и я должен писать так, чтобы и у меня были тремоло и пассажи». Да к черту такой рафинированный западноевропейский театр и его «развивающуюся» технику. Это в большинстве случаев техника — «как бы повеселее умереть», а мы хотим жить и творить.

Задачи советской драматургии не могут не быть злободневными. Нужно, однако, очень внимательно разобраться в этом тезисе. Настоящие большие художественные произведения редко бывают скороспелыми. Правда, Грильпарцер свою лучшую пьесу «Сафо» написал в двадцать дней, а те, которые он писал дольше, вышли хуже, — но это далеко не всегда бывает, для этого нужны творческие особенности, которые у редкого автора встречаются. В общем, писателю прочесть написанное еще и еще раз, проверить, переделать так, чтобы все стояло на своем месте, очень важно. А жизнь бежит. И драматург наш очень часто говорит: «Где уж там доделывать, — у меня должен быть внутренний «кодак», щелкнул — готово, в театр сдаю… Хоть это и не совершенно, но весьма свежо».

Часто недостатком наших критиков является узость их кругозора, что лежит за пределами узких рамок, кажется им неправильным. Нужно иметь настолько большой кругозор, чтобы видеть все разнообразие задач.

Можно представить себе такой театр малых форм, который вечером показывает то, что случилось утром, можно представить себе живую комедию и драму, где будет отражаться каждый наш день. И высокое искусство советской драматургии — уметь работать быстро. От этой задачи не отмахнешься, нам нужна такая драма. Иначе: «Забил заряд я в пушку туго и думал — угощу я друга», а «друга» уже нет, ушел.

Театральный репортаж, написанный на колене вместо письменного стола, — вещь полезная, но редко по–настоящему художественная. На торопливость иногда осуждает такого драматурга–журналиста и потребность в злободневном освещении материала: бывали случаи, что пока дописывается такая летучая пьеска, надо уже совершенно по–иному разрешать вопрос ввиду появления новой директивы. Все это вносит в такую форму публицистического театра немало нервозности.

Я таких людей не ругаю. Очень важно следить за вновь возникающими задачами и немедленно откликаться на них, — гораздо хуже поступают те, кто упрямо остается на своих ошибочных позициях, несмотря на то что ошибочность их достаточно выяснена, — я указываю на те трудности, которые приходится преодолевать писателю–моменталисту.

Но как же быть писателям, которые делают большие серьезные вещи? Что же, значит, их судьба всегда отставать от современности? Нет, товарищи, это не так. Когда едешь по железной дороге, маленькие камешки у самых рельс пробегают мимо, чиркают и кажутся сливающимися линиями. А насыпь или дерево — они пробегают так, что видишь их контуры. А дальше стоят горы, которые очень долго остаются в поле зрения, потому что они больше, потому что они доминируют над данной местностью. Проблем, доминирующих над нашим годом, над нашим десятилетием, над нашим столетием, — много, и нам надо на них обратить наше творческое внимание.29

Надо уметь писать большие полотна. В нашей политике человек самой быстролетной мысли, организатор революции, который всегда умел схватить за нужное звено жизнь, когда она проносилась мимо, — Ленин употреблял выражение: «всерьез и надолго».30 Те вещи, которые мы делаем всерьез и надолго, — а их очень много, — должны серьезно и долго прорабатываться, и драматург должен давать их в таких драмах, которые были бы серьезными и оставались бы существовать надолго. Нетерпимо такое положение, когда театры жалуются, что репертуара нет или что вот есть хорошая пьеса, да она от прошлого года. Мы уже сейчас имеем ряд решений таких драматических проблем, которые не являются мимолетными, и в этом направлении работа драматурга должна всемерно усилиться. Но нужно помнить, что это нисколько не устраняет необходимости чрезвычайно быстрых откликов. Некоторые из злободневных, быстро написанных вещей останутся надолго в искусстве, если автор их обладает художественным мастерством и политическим чутьем, помогшим ему в небольшой яркой пьесе отобразить важный момент нашей борьбы. Когда говорят, что это трудно, то это верно.31 Свидетельством не несчастья нашего времени, а собственной немощи будет тот, кто впадет в «смирение», под прикрытием которого попытается отойти от этой основной задачи. Это нужно, и это будет…

С этой точки зрения чрезвычайно важно понять, что общие задачи, о которых я говорил, определяются, конкретизируются по–особому для каждого данного времени. Я говорю не о конкретных задачах сегодняшнего дня в собственном смысле, — я говорю о задачах того промежутка времени, в который мы живем, той фазы борьбы, в которой мы находимся.

Во–первых, мы находимся в особой фазе конфликтов с нашим врагом. Крайнюю нервность проявляет мировой капитализм; хотя он сам и околевает, но энергично и бешено борется и ищет выхода из своего состояния. Надо

понять, что говорил Ленин: фатально безвыходных положений не бывает. Если враг в плохом положении, если он умирает и хрипит, — не надейся на то, что он все равно умрет, а добей его, потому что иначе он перестанет умирать и добьет тебя.

Мы всегда в борьбе, а не просто в констатации. Поэтому, когда наш мир развертывается в муках, а их мир в муках падает, — мы должны это преподать драматически. Что может быть более драматически эффектным: два мира, в таком состоянии находящиеся, да еще готовящиеся к последней борьбе. Враги наши добровольно оружия не положат, — может быть, оно у них выпадет из рук в тот момент, когда они занесут его над нами, но может этого и не быть, — а конфликт так и этак будет иметь место. Это — задача нашего оборонного искусства в самом широком смысле слова, не только в смысле обслуживания армии, как нашего славнейшего и главнейшего орудия обороны. Нет, весь наш темп социалистического строительства — тоже есть фронт.

Не может пройти пленум ЦК Коммунистической партии или заседание какого–нибудь большого советского или партийного съезда, относительно которого драматург мог бы сказать: «Ну, знаете, они о политике говорят, а я свою драму оканчиваю, — вообще не мое дело это, у меня другие петлички на мундире». Когда партия сигнализирует основные жизненные моменты — это сигнал по всему фронту пролетарской борьбы. Кто хочет быть частью этого фронта и достойным борцом этого фронта, тот лихорадочно смотрит, — что же отсюда следует для меня?

Наша жизнь, в особенности жизнь нашей деревни, коллективизированной деревни, не освободилась еще от чуждых кулацких элементов, которые распылились и, как микробы, распространяют заразу. Участие в борьбе за победу социалистической коллективизированной деревни — одна из центральнейших задач нашей драматургии. Нам известны эти микробы — это тлетворная частная собственность, это борьба за то, чтобы урвать кусок получше для себя, для своей семьи, хотя бы во вред всему коллективу. Наш большой враг, громадный по росту — капиталистические государства, банки, тресты, говорят: «Черт его знает, уже пятнадцать лет мы не можем с большевиками сладить. Но у них есть внутренняя зараза. Там есть наш меньшой брат. Он живет в замаскированном виде и все отравляет, все разлагает вокруг себя. Вы увидите, как с течением времени начнет оседать та твердыня, перед которой мы потеряли всякий кураж». Выявить этого врага, драматургически изобразить в комедиях и драмах его хитрые приемы, его маску, его временные успехи, неизбежность его поражения, которое, однако, может быть куплено только ценой величайшего напряжения, психологическое прозрение, понимание того, что делается внутри врага, понимание того, что он говорит не для того, чтобы высказать свою мысль, а для того,

чтобы ее скрыть, — это дело художников, это дело социалистического художника–психолога.

Классово враждебным силам противопоставляется растущее социалистическое сознание масс, тот глубокий сдвиг, который для настоящего времени намечается как подлинный центр сосредоточения сил, рост социалистической собственности и рост сознания, — что укрепить социалистическое хозяйство — значит сделать нас всех богатыми. Я богат, потому что Союз Республик богат, у меня сейчас строят Магнитострой, у меня есть жизненный плюс или минус, в зависимости от успехов или неудач строительства, и оттого я страдаю или ликую, и этому я отдаю свою жизнь. Людей, которые уже сейчас являют образцы социалистической сознательности, нужно поставить на настоящую гору, чтобы их пример помог в социалистическом рождении тем, кто еще не освободился от гнета старых рабских чувств, мыслей и навыков. Я остановился только на важнейшей задаче.

Энгельс был хороший коммунист. Он тоже мечтал. Правда, он не мечтал: «Как бы я хотел, чтобы каждый драматург не писал ни одного акта, заранее не обдумав, каким образом тут может быть применен диалектический материализм». Но он говорит: «Я мечтаю о таких драматургических произведениях, которые были бы полны жизни, как полны жизни правдивые, убедительные, захватывающие произведения Шекспира, но которые, с другой стороны, были бы проникнуты глубоким пониманием исторической полосы, ими изображаемой». И дальше он добавляет: «Пожалуй, это будет не в Германии». Да, пожалуй, это будет раньше всего не в Германии, а у нас. Известное приближение к этому у нас есть. Мы, как всякий из вас понимает, являемся участком фронта, отрядом борцов за социализм. Над этим фронтом вьются знамена побед. На одном из знамен рукой т. Сталина начерчено: «Борьба за науку и технику».

Драматургия должна бороться за науку, потому что если драматург не знает действительности, то он будет поверхностный, и у него всегда будет страшно мало красок. Он должен бороться за технику, потому что он иначе не будет выразителем действительности, не будет настоящим искусным творцом. Мы боремся за науку и технику для того, чтобы повысить уровень нашей специфической области и дать ее на общую службу социализму.

В будущие времена, когда окончательная победа будет уже одержана, наши потомки будут с величайшим уважением перелистывать книгу истории нашей жизни. И тогда пусть в качестве памятника в нашей великой переходной эпохе встанут перед нами не только идеи наших мыслителей и вождей, не только победы наших масс, не только техника, созданная нашим социалистическим трудом, но наши большие художественные произведения, наши драмы, которые тогда еще будут даваться в театрах, чтобы голосом самой эпохи рассказать о ее истории.

УКРАЇНСЬКА ЕСТЕТИКА

Українська естетична думка, з одного боку, органічно переплітається з теорією мистецтва та безпосередніми мистецькими практиками. На оригінальні естетичні ідеї часто можна натрапити саме у теоретичних розмірковуваннях письменників, художників, архітекторів, театралів й ін. З другого боку, українські естетичні ідеї нерозривно пов'язані з загальносвітоглядними, філософськими пошуками українського народу. Починаючи з естетичної думки Київської Русі і протягом усієї історії її розвитку на українських землях чітко простежується кордоцентрична лінія підкреслення значення "серця", примату душевного над розумовим. Особливе значення надається природності та взаємозв'язку краси і добра.

Непроста історія українського народу також справила значний, хоча і не однозначний вплив на розвиток естетичної думки. Ідеї, які зароджувалися у сусідніх державах, та тенденції, характерні для Західної Європи, іноді з певним відставанням у часі, але все ж отримували свій розвиток в Україні. Цьому сприяло і те, що багато українських мислителів відвідували країни Західної Європи та мали можливість навчатися та перебувати в атмосфері сучасних їм міжкультурно-естетичних процесів. У той же час, ці західноєвропейські віяння значно трансформувалися та адаптувалися до українських реалій. Незважаючи на такий загальний суттєвий вплив на естетичну думку та культуру, на українських землях виникали своєрідні оригінальні філософські та естетичні підходи.

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

Художня культура є невід'ємним складником життєдіяльності українського народу. Вона вкорінена в образність міфології, епосу та релігії східних слов'ян дохристиянського періоду. Відповідно, й естетична думка того часу була тісно переплетена з іншими сферами життя, і насамперед з язичницькими віруваннями. Сучасні дослідження орнаментальних мотивів на тогочасній кераміці засвідчують, що вони втілювали естетичні смаки на-

ших пращурів і відображали їх язичницькі світоглядні уявлення. В основу слов'янської міфології покладено культ природи, що й зумовило характер художньої образності: хвилі на глиняних виробах символізували воду; прямі лінії – борозну; вертикальні лінії, нанесені гребінцем під вінцями горщика, – дощ, ламані лінії – блискавки, кола – сонячний диск й своєрідний знак вічності, хрест – вогонь та Сонце (виконував оберегову функцію) тощо. Видатний український і російський історик М. Костомаров (1817-1885), досліджуючи стародавню народнопісенну творчість, виділив п'ять груп давньої символіки: 1) небесних тіл та стихій; 2) місцевості; 3) царства копалин; 4) царства рослин; 5) царства тварин [13, с.58-88].

Запровадження християнства у Київській Русі вагомо вплинуло на розвиток її духовної культури. Поширення писемності й розбудова церковношкільної справи сприяли ознайомленню з надбаннями греко-візантійської культури, зокрема, з естетичною думкою античності, представленою працями Арістотеля, Демокріта, Платона та інших мислителів.

Присутність греко-візантійської культури на Русі презентувалася діяльністю церковних ієрархів (з 988 – до 1281 рр. тільки двічі митрополитом обирали не греків). Видатний український богослов, церковний, державний і культурний діяч І. Огієнко (митрополит Іларіон) назвав їх "справжніми культуртрегерами на Сході, які переносили візантійську культуру на Русь" [17, с.120]. Весь церковний уклад було перейнято з Візантії: обряди, календар, богослужбові книги, храмова архітектура, музика та іконопис.

У сакральному мистецтві жорстко дотримувалися візантійські канони. Відступ від цих зразків був неможливим як у храмовій архітектурі, так і в іконописі. Проте, язичницька символіка слов'ян не зникла безслідно, а була переосмислена та вплелася у християнство. Формування естетики Київської Русі залежало від двох стихій: візантійського християнства, сповненого неоплатонізмом, гностицизмом та еллінськими традиціями, і міфологічного "поганського" світу у вигляді прихованого комплексу культурогенних ідей [1, с.4].

У писемних пам'ятках Київської Русі порушувались різноманітні філософські проблеми, у тому числі пов'язані з естетикою. До цих джерел належать: "Слово про Закон і Благодать" митрополита Іларіона (XI ст.), "Послання" до Володимира Мономаха" Ничипора (XI – XII ст.), "Повість временних літ" Нестора (поч. XII ст.), "Послання" митрополита Климента Смолятича (XII ст.), "Послання" і "Слова" Кирила Туровського (1130-ті – 1182), "Слово про Ігорів похід" (XII ст.), "Моління Даниїла Заточника" (XIII ст.) та ін. Мислителі Київської Русі у своїх працях дотримувались принципу калокагатії (поняття античної естетики, яким позначали гармонію зовнішнього і внутрішнього, краси і добра як умови досконалості людини). Тогочасна естетична думка була органічно пов'язана з філософією

та етикою, потужне естетичне навантаження несли у собі поняття "Бог", "дух", "краса", "істина", "серце", "святість", "софійність" тощо [1, с.5]. У своїй праці "Слово про Закон і Благодать" Митрополит Іларіон (XI ст.) пише про поєднання у Києві християнської духовності з величністю та красою. Зокрема, церква Св. Софії "*збудована на святість та освячення міста" прикрашена "усякими окрасами, золотом і серебром і дорогоцінним камінням, чесним посудом, чим церква величається і славиться по всіх довколишніх країнах…*" [18, с.155]. Принцип калокагатії домінував й у сприйнятті людини, тому її зовнішня краса мала безумовно узгоджуватись з красою внутрішньою, причому остання розцінювалась як основна.

Серед найпоширеніших жанрів літератури у Київській Русі були повчання та бесіди. Яскравим прикладом повчання є "Повчання Володимира Мономаха" (Володимир Мономах (1053-1125) – великий князь київський), присвячене моральному удосконаленню людини. Їй слід мати "*душу чисту й незаплямовану, тіло худокосте, розмову лагідну і дотримуватися слова Господнього…*" [3, с.160]. Мономах дивовижним втіленням прекрасного вважав природу, а не людські витвори. Найдивовижнішим для нього є створена Богом різноманітність світу (сонце, небо, зорі, земля, звірі, птахи, риби, люди тощо) і його гармонійна влаштованість (як розселені звірі та птахи, і останні співають для розваги людини тощо).

Розвиток усіх сфер життєдіяльності суспільства (матеріально-економічної, соціально-політичної й духовно-культурної) у Київській Русі був перерваний татаро-монгольською навалою (XIII-XIV ст.) й встановленням золотоординського ярма. Складні й у подальшому для України історичні обставини продовжували гальмувати розвиток її культури. Відтак ускладненим був і розвиток філософсько-естетичних ідей.

УКРАЇНСЬКА ЕСТЕТИЧНА ДУМКА XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Входження правобережної України до складу Польщі та Берестейська унія 1596 р. посилили польський та взагалі західноєвропейський вплив на Україну. В той же час посилення польського та католицького тиску на українську культуру, мову та православну віру викликало протистояння українського народу, зростання його національної свідомості, усвідомлення самостійності, самобутності та особливості української культури.

У XVI – у першій половині XVII ст. значний вплив на українську культуру чинила західноєвропейська ренесансна культура. В епоху ренесансу у Західній Європі виник новий світогляд, який відроджував античні уявлення про те, що людина є вищою цінністю та має право на земне щастя, поширення набули ідеї гуманізму. Значно поширилася віра у можливості людини, її твор-

чий потенціал та розум, обґрунтовувалася єдність духовного та тілесного. На українських землях в цей час також зверталися до ідей античності. Цьому сприяло і те, що вже починаючи з середини XIV ст. українці навчалися у вищих навчальних закладах Західної Європи. Латиномовні автори – **Юрій Дрогобич** (бл. 1450-1494), **Павло Русин з Кросна** (бл. 1470 – 1517) та **Григорій Чуй Русин із Самбора** (бл. 1523-1573) – у своїх творах піднімали проблеми освіти, краси людини та природи, оспівували красу мистецтва та книжну мудрість. Зазначені автори теж здобували вищу освіту у країнах західної Європи, а Юрій Дрогобич з 1481 по 1482 навіть був ректором університету Болоньї.

Юрій Дрогобич вивчав елігійний дистих (строфіку давньогрецьких поетів) та широко використовував у своїх поетичних текстах античні образи. Українсько-польський письменник Павло Русин з Кросна в "Елегії на честь Йоана Вислоцького, шанувальника муз, гідного хвали учня" висловив своє захоплення давньогрецькою міфологією та її творами. Він повчав свого учня: "…не соромсь по складах відміряти свій вірш і на пальцях, може, в десятий вже раз вивірить розмір його".

На його думку, "призвання співців – священне віщати", тому поет не має зважати на думку народу. Але істина, яку проголошує поет, не повинна лежати на поверхні, вона мусить бути прихованою і "той, хто душею сліпий", її не зрозуміє [27, с.170-172]. У праці "Похвала поезії" Павло Русин також обстоює ідею, що поезія є не лише солодким та гомінким "даром богів", а й повчанням: "В пісні ж, десь на дні, по-мистецьки скрита, зблискує правда" [там само]. Отже, знову йдеться про єдність краси зовнішньої (краса поезії і слова) та внутрішньої (правда, моральне повчання) [27, с.174-177]. В цей період мистецтво все ще ділилося на високе і низьке, на цьому наголошувалось у перших поетиках та риториках.

Поширення на українських землях ренесансних ідей у різних видах мистецтва відбувалося не рівномірно. Наприклад, в образотворчому мистецтві вони розвивалися із запізненням, в тому числі через міцні традиції наслідування зразків. Так українські художники на три століття пізніше за західноєвропейських визнали важливість рисування з натури.

З кінця XVI століття в Україні починає формуватися бароковий стиль. Термін "бароко" (від італ. "baroccо" – вибагливий, химерний) ввели в період Просвітництва для позначення певного типу європейського живопису і скульптури. Бароковий стиль поширився на архітектуру, а згодом і на інші види мистецтва, у тому числі і на літературу. Домінуючим принципом естетики бароко стала ілюзорність, широко використовувалися символи, метафори, театральні прийоми, графічні зображення, насиченість риторичними фігурами тощо. Характерне прагнення поєднати непоєднуване, в тому числі ідеальне буття і побут. Цікаві прийоми застосовувалися у віршуванні: ви-

користовувалися акростих і мезостих (у першому початкові літери кожного рядка утворювали ім'я автора, у другому – потрібні слова складалися з літер, що були розташовані посередині вірша), кабалістичні вірші (числове значення слов'янської абетки давало можливість підрахувати рік написання твору), фігурні вірші (поєднують зорові та слухові елементи, рядки утворюють малюнок у формі хреста, яйця, трикутника, дерева, чарки тощо), вірші-лабіринти, вірші-раки (паліндроми, рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо), алфавітні вірші, слова якого починаються з літер алфавіту. **Іван Величковський** (бл. 1630 – 1701) – український письменник, поет і священик, представник стилю бароко у вітчизняній поезії, перекладач і теоретик фігурного віршування у книжці "Млеко од овці пастору належне" засвідчує наявність двадцяти видів курйозної поезії й ілюструє їх своїми прикладами.

Ознаки барокового стилю можна знайти у творах Г. Смотрицького (?-1594) (перший ректор Острозької школи (академії) з 1580), І. Вишенського (між 1545-50 – після 1620), С. Зизанія (60-і рр. XVI ст. – 1634), М. Смотрицького (1577-1633) тощо. В цей період особливий наголос робиться на єдності краси та добра, активно розробляються кордоцентричні (від грец. kardia – "серце") філософські теорії, які підкреслюють особливу роль "серця" у людській особистості.

Вагоме значення для розвитку української культури мала творчість письменника-полеміста **Івана Вишенського**, який відстоював ідеї християнського аскетизму та самозречення, закликав відмовитися у церквах від строкатості краси та мистецтва і "в простоті серця бога хвалити", виступав проти системи світської освіти, вивчення іноземних мов та античної філософії (Арістотеля, Платона і філософів мудрих), оскільки, на його думку, краще бути простим богоугодником і читати християнську літературу. Письменник гостро критикує розкіш та красу, якою оточені єпископи й пани, та протиставляє їх простоті звичайних людей, якій він і надає перевагу. Творчість І. Вишенського вплинула на становлення жанру сатири в українській літературі. Його твори ґрунтовно вивчали, І. Франко, М. Сумцов, А. Кримський, М. Грушевський, М. Возняк.

У 1632 р. майбутнім митрополитом київським Петром Могилою (1596-1647) була заснована Києво-Могилянська колегія (пізніше – академія (1701)), потужний осередок розвитку наукової думки в Україні. Навчання в академії було відкритим для різних соціальних станів суспільства й здійснювалось латинською мовою, хоча також вивчалися грецька, давньослов'янська, польська та книжна українська мови. Вивчалися науки, які були властиві західноєвропейським університетам, впроваджувалися досягнення світової історії, літератури, поезії, філософії. Києво-Могилянську академію уславили Інокентій Гізель (1600-1683), Лазар Баранович (1620-1693), Феофан

Прокопович (1681-1736), Стефан Яворський (1658-1722), Георгій Кониський (1717-1795) та інші. Її учнем був і видатний український філософ, мислитель та письменник Григорій Сковорода (1722-1794). Викладачі та учні Києво-Могилянської академії здійснили вагомий внесок у розвиток української естетичної думки.

З діяльністю студентів Києво-Могилянської академії пов'язане відродження інтересу до античності. Члени "Вільного пиітического общества" на чолі з викладачем пиітики Іринеєм Фальковським підносили античність як найвищий взірець для наслідування. Прикладами українського просвітницького класицизму є твори ректора Києво-Могилянської академії Ф. Прокоповича (1681–1736), які відповідають всім вимогам класичної поетики. Відомою є його драма "Володимир". Ознаки класицизму є і в інших творах українських авторів XVIII ст.: "Милість Божія" невідомого автора, "Трагедія", "Благоутробіє Марка Аврелія" М. Козачинського, "Воскресеніє мертвих" Г. Кониського тощо.

Феофан Прокопович (1681– 1736) освіту отримав у Києво-Могилянській Академії. Знав багато європейських мов. Був добре знайомий з філософськими ідеями Західної Європи. Навчався у Римі в академії св. Афанасія. Його ідеї були значним внеском у розвиток української естетичної думки. Ф. Прокопович особливу увагу у своїх роботах приділяв проблемі краси. Він розглядав красу як гармонію душі і тіла. Мистецтво, на його думку, має пізнавальну та виховну функції. Як зазначав український філософ, філолог І. Іваньо (1931–1982), "на відміну від інших, наприклад С. Яворського та Г. Бужинського, його міркування про красу пов'язані не тільки з природою, а й зі звичаями, модою, побутом, що відповідало потребам тогочасного суспільства (зокрема, обґрунтуванню і виправданню нововведень Петра I в етикеті, одежі і зовнішності)" [10, с.63].

Особливого значення Ф. Прокопович надавав поетичному мистецтву. Проблемам поетичного та риторичного мистецтв присвячені латиномовні праці Ф. Прокоповича "De arte poetica" ("Мистецтво поетики", 1705 р.) і "De arte rhetorica" ("Мистецтво риторики", 1706–1707 рр.). Визначними рисами поезії він вважав наслідування та вимисел. Метою поезії вважав виховання на прикладах. Філософ радив письменникам бути сміливими та відходити від традицій і авторитетів. "Поетика" Ф. Прокоповича складалася з трьох частин: у першій ("Вступ до поетики") йдеться про походження поезії, її природу та призначення, у другій частині ("Епічна і драматична поезія") аналізуються епічна та драматична поезії, у третій ("Буколічна, сатирична, елегійна, лірична та епіграматична поезія"), відповідно, і досліджуються твори буколічної, сатиричної, елегійної, ліричної та епіграматичної поезії.

У працях Ф. Прокоповича відсутній термін "жанр", але, тим не менш, особливу увагу він приділив дослідженню літературних родів і жанрів. Він

поділив поезію на більш та менш важливі жанри. Найвищим серед жанрів, як і Платон, він вважав епопею, а не драму, як Н. Буало (представник французького класицизму, ідеї якого мали величезний вплив на формування естетичних засад в Україні).

У роботі "Мистецтво риторики" Ф. Прокопович виокремив три мовні стилі: 1) високий (важливий) – Іоанн Златоуст; 2) середній (барвистий), проповіді Цицерона; 3) низький (простий) – листи Цицерона. Високий стиль, на його думку, використовується для написання роздумів, середній – для "слів похвальних" та історичних описів, а низький – для листів до друзів, діалогів та трактатів. Відповідно до стилів мови, філософ створив і цілу систему прозаїчних жанрів. Він підкреслював особливе значення традиційного жанру української літератури – "житія", в основі якого, на відміну від байки, чи оповідання, мають лежати не вимисли, а справжні події та факти історії.

Праці Ф. Прокоповича мали значний вплив на розвиток літературно-теоретичної думки в Україні і, фактично, на ціле XVIII століття визначили напрямок її руху.

Одна з найбільш своєрідних українських філософських концепцій належить **Григорію Сковороді** (1722–1794). Його літературна та філософська спадщина пробуджувала цікавість багатьох дослідників. Г. Сковорода, як і Ф. Прокопович, був добре знайомий не тільки з вітчизняною науковою думкою, а й із західноєвропейською культурою та поглядами західних філософів, оскільки три роки провів за кордоном, де відвідав Угорщину, Словаччину, Австрію. Останні 25 років життя Григорій Сковорода провів мандруючи по містах та селах Лівобережної України. Г. Сковорода був не лише філософом, педагогом та просвітителем-гуманістом, він був також поетом та співаком і навіть співав у придворній капелі в Петербурзі, тому його аналіз проблем естетичного спирався на власний практичний досвід. У творах Г. Сковороди естетична думка тісно переплетена з етичними та філософськими ідеями. Як зазначали В. Шинкарук та І. Іваньо, естетична проблематика у Г. Сковороди перебуває в органічному зв'язку з етико-гуманістичними проблемами. Він ототожнює етичні та естетичні категорії, в його творах збігаються прекрасне з моральним, краса з добром, потворне з аморальним тощо [32, с.52]. Краса взаємопов'язана з користю в тому сенсі, що прекрасними є ті вчинки, які справді корисні для людини, а основою для таких вчинків є прагнення досягнути добра. Краса, на думку Г. Сковороди, є характерною для доцільності та довершеності невидимої матерії. Тому він визнає передусім красу "нерукотворної незайманої природи з її ритмами і пропорціями" і заперечує "красу природи, перетвореної людиною відповідно до своїх потреб" [32, с.11-57]. Мистецтво для Г. Сковороди насамперед пов'язане не з зовнішньою красою, а з насолодою від споглядання істини і добра. Власне і його вірші-пісні поєднують в собі красу та добро і є не лише витвором по-

Алфавит, или букварь мира

Бог богатому подобен фонтану, наполняющему различные сосуды по их вмѣстности. Над фонтаном надпись сія: 'Не равное всѣм равенство'. Льются из разных трубок разные токи в разные сосуды, вкруг фонтана стоящіе. Меншій сосуд менѣе имѣет, но в том равен есть большему, что равно есть полный (Г.Сковорода, XVIII ст.)

Так Григорій Сковорода через образ фонтану пояснював сродність — ідеал гармонійного життя, образ поведінки досконалої людини, в якому злиті моральні та естетичні начала. Пізнати сродність — тобто дізнатися про таємні пружини прихованого від очей механізму розвитку людини та світобудови

етичного мистецтва, а також і глибокими філософськими роздумами.

Одна з провідних ідей філософа, ідея "сродної праці" наклала свій відбиток і на його ставлення до мистецтва та митців. На думку Г. Сковороди: неспорідненість вбиває "художество". Для будь-якої праці і, тим більше, для мистецтва потрібно народитися, навчання ж здатне тільки вдосконалити природні здібності. Митець навчаючись не має заперечувати свою природу, а лише вдосконалювати свої природні обдарування. Природна схильність спонукає людину до занять та "нагромадження того досвіду, який є основою знання, звички та мистецтва" [32, с.11-57].

Сучасний український естетик О. І. Онищенко акцентує увагу на важливості та сучасності "пограничного", багатоаспектного підходу Г. Сковороди до проблеми творчості [8, с.406].

Перші естетичні трактати, розповсюджені в Україні, були перекладами праць західноєвропейських науковців: Д. Лонгіна "О высоком или величественном" (1803) у перекладі І. Мартинова, професора філософії в Геттингенському університеті К. Мейнерса "Главное начертание теории и истории изящных наук" (1803) у перекладі П. Сохацького (професор естетики та стародавньої словесності у Московському університеті) та інших. Українська естетика в цей час перебувала під суттєвим впливом західних зразків, а у наукових колах була поширеною мода на латину. Основними естетичними категоріями стали прекрасне, піднесене та пафос.

Перший ректор Харківського університету **Іван Степанович Рижський** (1761-1811) значну увагу приділяв дослідженням з естетики, риторики та мовознавства. Роботи І. Рижського "Опыт риторики" (1796), "Введение в круг словесности" (1806), "Наука стихотворства" (1811) викори-

стовувалися як підручники. У праці "Опыт риторики" філософ підкреслює значення чистоти мови, пристойності та точності слів, ясності та плавності твору й благорозумності загальних прикрас. І. Рижський зауважує, що удосконалення смаку та здатність помічати якість красномовства, незважаючи на безліч його правил, розвиваються через читання та уважний аналіз творів кращих авторів, а також пропонує для цього таку вправу:

взяти один або декілька з творів якогось чудового письменника та зовсім інакше розставити в ньому ті ж самі слова та речення, таким чином буде виявлено з чого складалося красномовство цього автора та чим ми його "розстроїли" [26, с.17].

В той же час, І. Рижський зауважує, що науки, навику та смаку ще не достатньо для красномовства і для того, щоб промова захоплювала уяву та потрапляла в серце слухача, потрібно "*щоб вона була досконалим списком такого слова, яке вживає людина, наповнена якимись живими відчуттями*" [26, с.17], виявленням захопленої душі оратора.

На початку XIX ст. в українській естетиці з'являються нові віяння, пов'язані з романтизацією мислення. В естетиці постають нові категорії: дух, істинність, божественне, серце, благоговіння (аналогія катарсису): "преромантики зверталися до духовності, актуалізуючи її роль в мистецтві, тому "дух" виступає у них провідною естетичною категорією і найбільш загальною серед смислотворчих" [1, с.23]. Тогочасні естетичні віяння втілювалися у роботах харківського естетика, перекладача та літературного критика **Івана Яковлевича Кронеберґа** (1788–1838): "Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности" (т. 1-3, 1825–1828), "Исторический взгляд на эстетику" (1830), "Материалы для истории эстетики" (1831), "Минерва" (1835) тощо. І. Кронеберґ виявляє три аспекти осмислення будь-яких явищ, чи то книг, картин, музики, природи, чи людини: букву, смисл та дух. Буква є зовнішнім, "тілом, через яке дух вступає в світ явищ". Смисл є внутрішньою властивістю частин відносно цілого. Дух – вища безумовна єдність букви та смислу, "саме світло", "істинне життя" [15, с.53]. Відповідно, художні твори поєднують у собі внутрішнє та зовнішнє, форму та зміст. І. Кронеберґ розділяє механічну та органічну форму. Механічна форма є довільним образом, який дається м'якій масі і залишається, коли маса зміцніє. Органічна ж форма утворюється дією внутрішньої сили і здійснюється повним розвитком змісту. Саме органічна форма відповідає витворам мистецтва. Щодо естетики І. Кронеберґ зазначає, що вона є філософією мистецтва і не має бути заснована на смаку, оскільки смаки, як і мода, змінюються. Мета ж естетики полягає у розвитку розуміння та відчуття мистецтва:

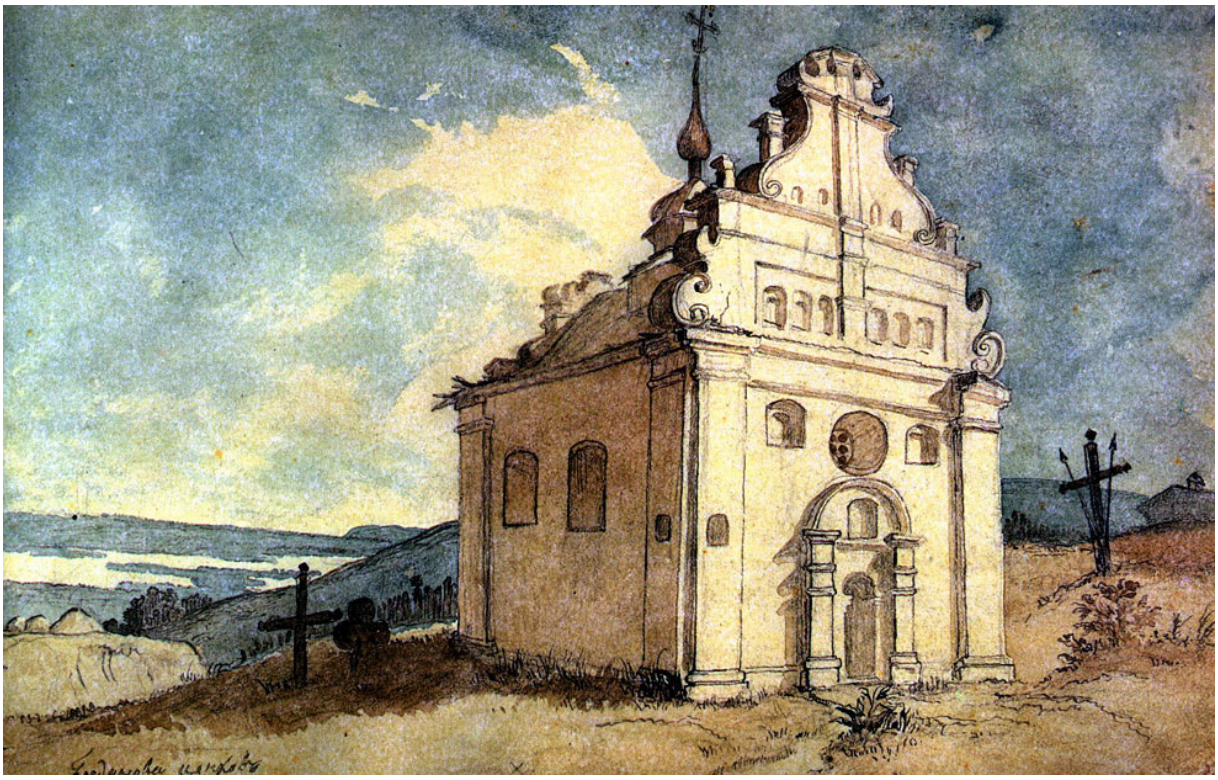
"*естетика не має на меті скеровувати генія; але розуміти його в його діях та витворах, розвивати та спрямовувати відчуття мистецтва*" [15, с.54].

На думку І. Кронеберґа, у творах мистецтва, наприклад у поезії, віддзеркалюється характер народу, але, в той же час, якщо залишити національні поняття, є в мистецтві і загальнолюдське, яке не залежить від часу та народу, який створив той чи інший твір. Кожна книжка, на його думку, має бути "всесвітнім громадянином".

У 30-50 роки XIX століття відбувається розквіт українського романтизму, під час якого значна увага зосереджується на народній творчості. Відбувається поєднання трьох компонентів преромантичної епохи ("Бога", "народу" та "духу"). Особливістю українського романтизму було надання естетичного значення серцю, що було не лише наслідком традиційного для української думки кордоцентризму, а й значного впливу філософії Г. Сковороди.

Протягом XIX ст. відбувалося становлення естетики українського бурлеску (сміхового аспекту світовідчуття, тотожного народній сміховій культурі) [1, с.87]. Народний бурлеск був дуже поширений та втілювався у жартівливому фольклорі, вертепних виставах, святкових ритуальних розвагах, народному театрі. Першим художнім твором, який представляв естетику бурлеску, був твір **Опанаса Кириловича Лобисевича** (1732–1805) "Вергиливевые пастухи в малороссийский кобеняк переодетые" (перероблені українською мовою в бурлескно-травестійному стилі еклоги Вергілія (з "Буколік")). У 1774 році у російській періодиці ("Музыкальные увеселения") з'явилися перші зразки сміхового фольклору (пісня "Ой, під вишнею, під черешнею" та "Танец малороссийский Дергунец"). Проте тогочасна естетична наука вважала бурлеск явищем неестетичним, а народну культуру грубою та позбавленою смаку, тому естетика бурлеску аж до XIX століття лишалася за межами теоретичних досліджень. Майстерно поєднати світську літературу з художніми засобами бурлеску вдалося **Івану Петровичу Котляревському** (1769-1838) у написаному народною мовою творі "Енеїда". Цим твором І. Котляревський довів можливість написання художніх творів українською мовою.

Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко (1778–1843) у критичній праці "Супліка до пана іздателя" підкреслював значення "Енеїди" І. Котляревського як вдалого прикладу написання художніх творів українською мовою. Г. Квітка-Основ'яненко підкреслював потребу писати художні твори живою народною мовою: "Як говоримо, так і писати треба" [15, с.76]. Подібні проблеми також піднімалися у критичних та художніх працях М. Максимовича (1804-1873), І. Срезневського (1812-1880), А. Метлинського (1814-1870), Є. Гребінки (1812-1848). Остаточно право українського народу на власну художню літературу закріпилося у 40-ві – 60-ті роки XIX століття завдяки роботам М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, М. Шашкевича,



Богданова церква у Суботові
(Тарас Шевченко, 1845)

Я. Головацького, І. Вагилевича та інших літераторів.

Значний інтерес викликають естетичні погляди видатного українського поета та художника, **Тараса Григоровича Шевченка** (1814–1861). У "Передмові до нездійсненого видання "Кобзаря" (1847 р.)" Т. Шевченко також порушує питання народності української літератури, її придатності не тільки до сміховинного. Митець, на його думку, має бути ґрунтовно обізнаний з реальним життям й мати власний досвід для того, щоб творити: *щоб знать людей, то треба пожить з ними. А щоб їх списувать, то треба самому стать чоловіком, а не марнотрателем чорнила й паперу. Отоді пишіть і друкуйте, і труд ваш буде трудом чесним* [15, с.346].

О. Онищенко зазначає, що ще в період навчання в Академії мистецтв Т. Шевченко різко негативно висловлювався з приводу естетичного трактату польського теоретика К. Лібельта [8, с.407]. У своїй критиці Т. Шевченко зазначав, що Карл Лібельт помилково вважає людину-творця нічим не обмеженою, на відміну від природи, яка діє лише в незмінних рамках, а також не справедливо ставить людину-творця вище натури. На думку митця, *вільний художник настільки ж обмежений оточуючою його природою, наскільки природа обмежена своїми вічними, незмінними законами* [15, с.349].

Художник має враховувати закони природи та передавати її красу.

Мистецтво, на думку Т. Шевченка, несе морально-повчальне навантаження. В цьому сенсі він особливого значення надавав гравюрі: *Бути*

гарним гравером, означає бути розповсюджувачем прекрасного та повчального у суспільстві. Значить бути розповсюджувачем світла істини. Значить бути корисним людям і угодним богу" [15, с.347].

Шевченко цікавився проблемами літературної критики, особливостями творчого процесу, його психологією, роллю у ньому художнього домислу, специфікою прекрасного, соціальним значенням мистецтва.

УКРАЇНСЬКА ЕСТЕТИЧНА ДУМКА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТ.

У другій половині XIX – на початку XX століття особливо активно розвивалася українська література. Українські митці намагалися стежити за мистецькими та філософсько-естетичними процесами Західної Європи. Поети, письменники, художники, архітектори, театрали та інші митці намагалися в тій чи іншій формі теоретично осмислювати особливості творчого процесу. Проблеми естетики піднімалися у роботах М. Костомарова, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, Л. Українки, І. Франка та інших митців. У теоретичних міркуваннях щодо мистецтва значну роль відігравало дослідження проблем співвідношення національного та, власне, українського, всезагального. Видатний сучасний український естетик Л. Т. Левчук виокремлює три тенденції, характерні для цього періоду, які "опосередковано були пов'язані з найвизначнішими європейськими філософсько-естетичними напрямами – інтуїтивізмом, ніцшеанством та психоаналізом" [8, с.409].

Помітне місце в естетичній думці середини XIX століття займають ідеї видатного українського історика, фольклориста, етнографа та письменника **Миколи Івановича Костомарова** (1817–1885), який відіграв неоціненну роль у розвиткові української історіографії, здійснив наукове опрацювання першоджерел, намагався відтворити історію української літератури та відстоював самобутність й своєрідність української мови. У статті "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке" (1843) підкреслює особливе значення народних пісень та казок для збереження української мови. На думку М. Костомарова, українська мова та література беруть свій початок у руській мові та у творчості письменників Київської Русі. М. Костомаров проаналізував творчість вітчизняних письменників першої половини XIX ст. (І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, К. Тополя, А. Метлинський, О. Бодянський, Л. Боровиковський, С Писаревський, П. Писаревський, М. Петренко, О. Корсун, П. Кореницький, П. Куліш). На його думку, особливу роль у становленні української літератури відіграли твори Г. Квітки-Основ'яненка, основна перевага яких у характерних і для української народної поезії глибині та повноті почуттів "доступних лишень серцю, сховищу почуттів".

У статті "Спогади про двох малярів" М. Костомаров згадує своє знай-

омство з Т. Шевченком та розглядає його як народного поета, який зміг висловити все, що мав би сказати сам народ. Творчість Т. Шевченка є безпосереднім продовженням народної поезії, а сам поет виголошує народні думи, представляє народну волю, витлумачує народне почуття. На думку ж М. Костомарова, Т. Шевченко не був поетом виключно однієї народності, його поезія "прийняла вищий політ", в ній органічно поєднується національне та загальнолюдське. М. Костомаров загалом підкреслює особливу місію поезії:

"Поезія завжди йде вперед, завжди зважується на сміливу справу; по її слідах йдуть історія, наука, практична праця. Легше буває останнім, але важко першій" [14, с.6].

Оригінальними є естетичні погляди видатного українського мислителя та письменника, **Пантелеймона Олександровича Куліша** (1819-1897). П. Куліш не створив цілісної естетичної теорії, проте він мав власний особливий погляд на мистецтво. П. Куліш палко захищав право українців на свою мову та літературу, підкреслював їх самобутність та унікальність. У роботі "Об отношении малороссийской словесности к общерусской" він акцентує увагу на тісному зв'язку "творчої фантазії письменника" з мовою, якою він пише свої твори, тому переклад художнього твору порушує гармонійний зв'язок між мовою та предметом:

"як в пісні музика, так і в книзі мова є суттєвою частиною витонченого твору, без якої поет не повною мірою діє на душу читача" [15, с.248].

Особливого значення П. Куліш надає поняттю "серце", яке "неможливо обманути". "Серце" і "душа" людини є її основними органами естетичного сприйняття та "вмістилищем почуттів". П. Куліш наполягав на важливості "природного дару" у митця. Як зазначає дослідниця естетичних ідей П. Куліша В. Пуліна, творчий процес П. Куліш розглядає як Божий дар чи процес "явлення світові краси душі поета" [23]. У художній творчості визначальну роль грає "талант" та найвищий щабель його розвитку – "геніальність". Творчий процес починається з натхнення – особливого духовно-естетичного стану поета, який відчув цей дар ("восторг"), і завдячуючи своєму талантові, почав творити [23]. На думку П. Куліша, митець не лише повинен мати природний дар, але і "багато вже дечого в голові мати", він має знати життя народу, читати, бути ознайомлений з надбаннями інших культур.

Своєрідні естетичні погляди мав український літературознавець, історик, філософ, фольклорист та громадський діяч **Михайло Петрович Драгоманов** (1814–1895). Драгоманов, цілком у дусі свого часу, піднімав проблему співвідношення національного та загальнолюдського або космополітичного у мистецтві. У роботі "Чудацьки думки про українську національну справу" він закликав письменників висвітлювати загальнолюдські проблеми, якими "клопочуться усі освідченні народи". Драгоманов критикував своїх сучасників за незнання інших мов та наполя-

гав на важливості використання українськими митцями методів, які застосовуються в інших країнах, залученні їх до процесів, які там відбуваються. Він пропонував шукати своєрідний баланс і, з одного боку, залишатися "прихильними до України", а з другого, приставати до методів та напрямків, пов'язаних з "всесвітнім громадським рухом". Крім цього, Драгоманов позитивно оцінював ідею створення літературних творів про життя народу народною мовою, наголошував на важливості реалістичного та об'єктивного відображення дійсності. Особливе значення для розвитку української літератури, на його думку, мали реалістичні твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича.

Значно вплинули на розвиток української естетики у другій половині XIX – на початку XX ст. оригінальні ідеї представників Харківської естетичної школи. Особливе значення для розвитку цієї школи мала діяльність професора Харківського університету **Олександра Опанасовича Потебні** (1835-1891) та його послідовників А. Горнфельда, Д. Овсянико-Куликовського, Т. Райнова, Б. Лезіна, В. Харцієва, І. Лапшина. О. Потебня є одним із засновників лінгвістичної естетики. Його основні естетичні ідеї викладені у працях "Про деякі символи в слов'янській народній поезії", "Думка і мова", "Пояснення малоруських і споріднених народних пісень" та інших. Як зазначає Л. Левчук, на тлі потужної в українській традиції так званої мистецтвознавчої естетики та тільки становлення "філософської" та "психологічної" гілок цієї науки, "внесок Потебні та Овсянико-Куликовського у виокремлення суто естетичної проблематики й усвідомлення ними доцільності використання методології, категоріально-понятійного апарату, властивих саме естетиці, є, безперечно, важливим кроком у розвитку цієї науки" [8, с.414]. Потебня, як і вищерозглянуті мислителі, продовжує досліджувати проблему співвідношення національного та інтернаціонального. З одного боку, Потебня надавав важливого значення національному культурному розвитку, з другого, вважав, що спілкування між націями лише прискорює цей розвиток. Найкращі культурні здобутки різних народів мають переосмислюватися та засвоюватися у відповідному конкретній нації вигляді.

Наукові дослідження О. Потебні були пов'язані насамперед з мовознавством. Слово відіграє важливу роль і в його естетичних ідеях. На думку науковця, найпростішою формою поезії є "слово з живим уявленням". Загалом, слово під час свого виникнення складається з трьох елементів: звука, уявлення і значення, при чому звук і значення є незмінними, а уявлення з часом змінюється. Життя слова саме і становить "його вживання, тобто застосування до нових випадків". Відповідно, велика частина слів самі по собі є поетичними творами і їм властиві ті ж елементи, що й іншим творам словесності, від яких слово відрізняється лише ступенем складності. Елементам слова відповідають елементи поетичного твору: звуку (зовнішній

формі слова) відповідає словесна форма (зовнішня форма твору); уявленню – образ (або єдність образів); значенню – ідея.

На думку О. Потебні, існують дві основні форми творчого мислення: мистецтво та наука, які є двома послідовними способами пізнання світу: перша – через образ та символ, друга – через поняття. Саме прагнення людства до пізнання та самовираження через слово, на думку Потебні, є рушійною силою для розвитку особистості та причиною будь-якої творчості [12].

Мистецтво належить до теоретичної діяльності і відрізняється відповідно до задіяних у ньому чуттів: зору – архітектура, скульптура, живопис, міміка; зору і слуху – танець; слуху – музика і слово. Перші три види (архітектура, скульптура, живопис) більше споріднені з практичною діяльністю. Твори цих видів стійкі, а користування цими творами пасивне, оскільки "глядач не потребує відтворення цих творів". Твори решти видів, на думку О. Потебні, чиста діяльність, оскільки для кожного користування ними їх потрібно знову відтворювати: "кожного разу вони народжуються заново".

О. Потебня підтримував ідею В. Гумбольдта (німецький філолог, філософ, лінгвіст, державний діяч, 1767-1835), згідно з якою художні і теоретичні твори відрізняються від ремісничих тим, що в перших мета і засіб збігаються в часі, а в останніх відокремлені. Наприклад, знаряддя (ремісничий твір) спочатку виготовляється, тобто є метою, а потім застосовується, тобто стає засобом для досягнення зовнішньої мети. Метою ж теоретичного, як художнього, так і наукового, твору є зміна внутрішнього світу людини. Ця мета досягається одночасно із створенням, тому такий твір є одночасно і метою, і засобом.

Науковець поділяє теоретичну діяльність на просторову та часову. Просторові види мистецтва зображують один момент, а зображення руху для них або зовсім неможливе, наприклад, як в архітектурі, або можливе лише частково, так що глядач має вгадувати попередні та наступні моменти, наприклад, як у скульптурі та живописі. У часових видах мистецтва враження зору і слуху створюють своєрідний ланцюг, в якому по мірі появи нових вражень попередні відсуваються в минуле та перетворюються на спогади (наприклад, як у танці, музиці та поезії).

О. Потебня розрізняє дію художнього твору на самого автора та на того, хто розуміє цей твір. Художня творчість, на думку О. Потебні, має пізнавальне значення. Для того щоб пізнати свої внутрішні процеси, людина має їх виявити на зовні, зробити їх об'єктом свого судження:

"*Всякий художній твір є не винятково, але головним чином акт пізнання, при тому акт, що передує пізнанню прозаїчному, науковому*" [23, с.257].

Кожен твір змінює самого поета, його думки і, відповідно, він потрібен передусім самому поетові і вже тільки потім публіці. Поетичний твір виникає як відповідь на питання яке постало перед самим автором. Для справжнього

поета творчість є, насамперед, роботою над його власним розвитком, "справою його душі". Читач отримує вже готовий художній твір, але розуміння цього твору вимагає також проходження творчого процесу, лише у зворотному порядку: читач розуміє твір і розуміє своє власне питання. Повністю і точно зрозуміти автора, на думку Потебні, неможливо, оскільки те, що він намагається виразити своїм твором є складним і можна лише спробувати його позначити. Саме питання автора є невимовним. Твори мистецтва не передають думки авторів, а пробуджують ці думки у тих, хто сприймає ці твори. В кожного, хто розуміє твір, створюється своє значення.

Водночас, ті процеси, які відбуваються у душі поета, по суті збігаються з процесами душі тих, хто сприймає та розуміє поетичний твір. Потебня вважає, що читач не може бути байдужим до того питання, яке стояло перед автором художнього твору. Зрозуміти це питання можна, лише ознайомившись з біографією автора та з іншими його творами. Тому особистість поета становить особливий інтерес: *"особистість поета виняткова лише тому, що в ній в більшій зосередженості перебувають ті елементи, які є і в тому, хто розуміє його твори"* [23, с.259].

Слово, як зазначає вчений, не є засобом повідомлення готової думки, воно є засобом створення думки, відповідно мовлення є творчим процесом. Так само і митець не вкладає вже існуюче значення в образ. Коли ж вже образ створено він відчужується від митця, стає чимось стороннім для нього. Тоді вже пояснення митця щодо твору є непотрібними.

У працях Дмитра Миколайовича Овсянико-Куликовського (1835-1920) підтримуються ідеї, запропоновані О. Потебнею. Наприклад, у роботі "Питання психології творчості" (1902) Д. Овсянико-Куликовський зазначає, що читач повторює стадії творчого акту митця, хоча ніхто до кінця не може зрозуміти іншого, оскільки навіть однакові твори, події та обставини в кожної людини викликають різні думки.

Як і О. Потебня, Д. Овсянико-Куликовський надавав творчості пізнавального значення. Мистецтво є різновидом творчої діяльності і є "людською думкою, спрямованою на осягнення та розвиток людяності" [12]. Мистецтво допомагає пояснити життя, збуджує моральнісну свідомість та сприяє кращому розумінню людьми один одного.

Одна з найвизначніших українських естетичних концепцій належить письменнику, мислителю та громадському діячу **Івану Яковичу Франку** (1856-1916). І. Франко навчався у Львівському та Чернівецькому університетах, а у 1893 р. здобув ступінь доктора філології у Віденському університеті. І. Франко залишив величезну авторську спадщину: поетичні збірки, прозові твори, наукові дослідження, літературно-критичні, фольклористичні, етнографічні, бібліографічні, публіцистичні роботи. Брав активну участь у громадсько-політичному житті держави, займався

видавничою та редакційною діяльністю. Підсумком теоретико-естетичних розвідок І. Франка стала його праця "З секретів поетичної творчості" (1898-1899). У цій роботі досліджуються основні закономірності творчого процесу та його складові частини, робиться спроба розглянути естетичне та психологічне підґрунтя поетичної творчості. Дослідники теоретичної спадщини І. Франка зауважують, що концепція художньої творчості (кінець XIX ст.) має спільні моменти з психоаналітичними поглядами З. Фрейда (початок XX ст.). Дослідниця теоретико-естетичної спадщини І. Франка І.Вернудіна зазначає, що "Оперуючи терміном "психофізіологія", властивим тогочасному позитивізмові, І. Франко майже водночас з Фрейдом у своїй праці "Із секретів поетичної творчості" підійшов до формулювання основних способів образотворення, які спираються на психічні закони асоціації ідей" [2]. Відомий український естетик Л.Левчук зауважує, що ідеї І. Франка навіть більш дотичні до естетики інтуїтивізму А. Бергсона [8, с.411].

На думку І. Франка, кожен, хто пише, намагається передати свої думки та почуття, але частина людей робить це за допомогою поетичної форми, інші – за допомогою наукової аргументації, а треті – за допомогою критики. При цьому поет має напружити свою уяву та в душі пережити все, що хоче висловити, а потім технічно знайти таку форму слів, яка б зворушувала і внутрішній світ читача. Як зазначає науковець, "поет розширює зміст нашого внутрішнього «я», зворушуючи його до більшої або меншої глибини". Учений, на відміну від поета, звертається до розуму людини. Його метою передусім є розширення обсягу знань. Критика ж має бути якомога найбільш науковою, тобто вона має бути заснована на узагальненнях та аналізі фактів. Критик, насамперед, має розглядати літературні питання, а не політичні, релігійні, соціальні чи ще якісь. Це питання таланту автора, як його вимисел співвідноситься з дійсністю, способів, які використовує автор, щоб викликати естетичне задоволення читачів тощо. І. Франко робить висновок, що літературна критика має бути, перш за все, естетичною та послуговуватися науковими методами психології.

Естетика, на думку Франка, є психологічною наукою, оскільки це наука про "почування" та про відчуття "артистичної краси". Український теоретик підкреслює, що загальнопсихологічні основи, такі як свідомість, закони асоціації ідей, поетична фантазія, мають значний вплив на процес поетичної творчості, та приділяє особливу увагу дослідженню сфери неусвідомлюваного. Франко слідом за провідними на той час психологічними ідеями поділяє свідомість на "верхню" та "нижню". Те, що зазвичай розуміється під "свідомістю", усвідомлюване людиною, – це "верхня свідомість". Але поряд з тим є й "нижня свідомість", у якій, хоч і приховано від "верхньої свідомості", зберігається все те, що впливало на людину протягом її життя, весь її досвід. Таким чином, "нижній свідомості" притаманна

велика поглинаюча здатність, або "велика ресорпційна сила". Усі неясні для свідомості пориви, симпатії та антипатії людини походять з цієї "нижньої свідомості". За певних обставин окремі моменти з "нижньої свідомості" можуть потрапляти у "верхню". Поети ж мають здібність усвідомлювати та висловлювати для всіх зрозумілою мовою те, що заховано глибоко в душі (в "нижній свідомості"), хоча це і відбувається не завдяки вольовим зусиллям, а часто спонтанно та пасивно. Саме ця здібність час від часу піднімати цілі комплекси давно забутих вражень з "нижньої" до "верхньої свідомості", яку І. Франко називає еруптивністю "нижньої свідомості", визначає талант митця.

І. Франко запропонував новий термін – "змисл" і визначив естетику як науку про "роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу" [30]. "Змисли" є посередником між "зверхнім світом" та нашими "мозковими центрами", тобто вони "приносять нам враження зверхнього світу". Відповідно, все, що ми знаємо, є їх продуктом. Через змисли ми пізнаємо світ, але вони нам показують його не зовсім таким, яким він є насправді. Ми можемо комбінувати та абстрагувати той досвід, який отримали через змисли ми самі, інші люди та покоління. Нерозривно пов'язане з природою організму, але все ж таки не зовсім залежне від змислів "душевне життя" людини.

Український науковець виокремлює п'ять функцій душі:

- *пам'ять* – "можливість перераховувати та репродукувати давні враження та імпульси";
- *свідомість* – "можливість відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я»";
- *чуття* – "можність реагування на зверхні або внутрішні імпульси";
- *фантазія* – «можність комбінування і перетворювання образів, достарчуваних пам'яттю";
- *воля* – "можність звершення наших фізичних чи духовних сил в якімсь однім напрямі".

Всі ці "функції душі" оперують матеріалом, який постачають змисли. Тому і для поезії смисловий, досвідний матеріал має бути основою. Змисли поділяються на вищі та нижчі. Вищі мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), нижчі ж не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній). Але з погляду естетики, на думку І. Франка, вищими змислами є слух та зір, тому що вони поза поезією мають спеціальні, відповідні їм, види мистецтва: зір – "малярство", а слух – "музика".

"*Не всі змисли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розрізнює вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)*" [30].

Іван Франко проаналізував вплив законів асоціації ідей на поетичну творчість та особливості поетичної фантазії. На думку Вернудіної, порівняно із скупістю матеріалу, який тоді давали фізіологія і психологія, І. Франко це питання розвивав значно ширше. Визначивши фантазію як "можність комбінування і перетворювання образів, достарчуваних пам'яттю", він головною ознакою вважав її творчий характер, "легкість асоціювання", здатність творити з фрагментів картин і образів, що відклалися у підкірці головного мозку, нові образи, "яких ми в житті ніколи не бачили і не зазнавали" [2]. Франко порівнює поетичну фантазію та художню уяву із сновидіннями. Джерелом як поетичної фантазії, так і сновидінь є чуттєві враження, які зберігаються в "нижній свідомості". На думку І. Франка, естетика має "прийняти за вихідну точку" не поняття краси, а "чуття естетичного уподобання".

Ідеї Івана Франка, з одного боку, виступають у єдності з західноєвропейськими тенденціями у естетиці, з другого ж – вражають своєю оригінальністю та самобутністю. Проблеми, які порушує І. Франко, аналізуючи художню творчість, були на той час проблемами не лише галицького, чи навіть українського, а світового масштабу, що поставило його на рівень естетиків світового значення.

Український письменник, історик, композитор, мистецтвознавець, етнограф, театральний і громадсько-політичний діяч **Гнат Мартинович Хоткевич** (1877-1938) намагався проаналізувати сучасний йому стан театру, досліджував проблеми драматургії та акторської майстерності. Особливого значення надавав власній манері письма, "ноті" автора. Наполягав на особливій народній українській манері письма і категорично виступав проти сліпого наслідування вітчизняними письменниками навіть найкращих закордонних літературних зразків. Своєрідність української драми, на думку Г. Хоткевича, втілюється у відображенні буденного життя народу. Особливого значення він надавав професіоналізації мистецтва драматурга, режисера, актора [21].

Самобутня естетична концепція, яка стала підґрунтям для естетичної школи початку XX століття – київської неокласики – належить **Миколі Костянтиновичу Зерову** (1890-1941). Значний вплив на М. Зерова справила антична та латинська класика, ідеї Івана Франка та Лесі Українки, а також представників російського класицизму. Одним з основних понять естетичної концепції М. Зерова є поняття класичної естетичної традиції – "калокагатія": "краса для Зерова виявлялась у гармонійному поєднанні найвищих морально-етичних принципів та художньо довершеній небайдужості естетичного" [28]. Ще однією концептуальною для М. Зерова проблемою стала проблема "стилю", якій присвячена праця "У справі віршованого перекладу". У цій праці пропонуються конкретні приклади довершеної поетичної стилістики. На думку М. Зерова, стиль та смак письменників розвивається поступово,

Молочниця
(Михайло Бойчук, поч. ХХ ст.)

завдяки копіткій праці.

Українська естетика тісно пов'язана з мистецькими практиками, які, в свою чергу, впроваджували в реальне життя провідні естетичні та філософські ідеї. Тому важливою подією стало заснування 1917 року Української академії мистецтва. Першими викладачами академії стали кращі митці, які здобували освіту в Петербурзі, Кракові, Мюнхені й Парижі: Ф. Кричевський ((1879-1947) художник та педагог), М. Бойчук ((1882–1939) художник-монументаліст і живописець, педагог), Г. Нарбут ((1886 – 1920) український художник-графік, ілюстратор, автор перших українських державних знаків (банкнот і поштових марок)), О. Мурашко ((1875 – 1919) український живописець, педагог і громадський діяч), М. Жук (1883 – 1964), А. Маневич (1881 – 1942) художник-модерніст). Вони намагалися поєднати українське традиційне мистецтво з новітніми європейськими художніми течіями. Саме національна традиція справила величезний вплив на розвиток української художньої культури періоду модерну.

Першим, хто звернувся до традицій українського народного будівництва та декоративного мистецтва і використав український національний стиль в архітектурі, був **Василь Григорович Кричевський** (1872-1952). Його проект будинку Полтавського губернського земства (переміг на конкурсі 1903 року) започаткував сучасний український архітектурний стиль. Напередодні першої світової війни з'являються спроби теоретичного осмислення проблеми національного стилю. У пресі широко обговорюються шляхи розвитку української національної архітектури. До цієї дискусії долучаються видатні діячі української культури: В.Кричевський, Г.Лукомський, М.Новицький, М.Філянський. Вони (крім В.Кричевського) пов'язували розвиток української архітектури з барочними традиціями кам'яного будівництва. У 1910-ті роки відмінність у баченні розвитку українського мистецтва спричинила його стильові розгалуження: М.Бойчук звернувся до візантійських коренів, Я.Струхманчук – до ренесансної основи, Г.Нарбут – до українського бароко. В цей час національна спрямованість мистецтва реалізується у популярності колекціонування старих українських ікон,

Біля яблуні
(Михайло Бойчук, 1919-1920)

стародруків, предметів декоративно-ужиткового мистецтва тощо.

Прагнення до створення великого національного стилю найглибше відобразилося в діяльності **Михайла Львовича Бойчука** (1882-1937), який підтримував ідею відродження синтезу мистецтв. Майбутнє української культури М. Бойчук пов'язував з розквітом різних видів мистецтва у їх єдності. Він поєднав візантійську стилістику та образотворче національне мистецтво з передренесансним мистецькими тенденціями та найновішими віяннями в європейському мистецтві. Таким чином, роботи М. Бойчука є своєрідним синтезом, але, в той же час, вони зберігають свій національний характер [29, с.16-27]. Учениця М. Бойчука О. Т. Павленко згадувала:

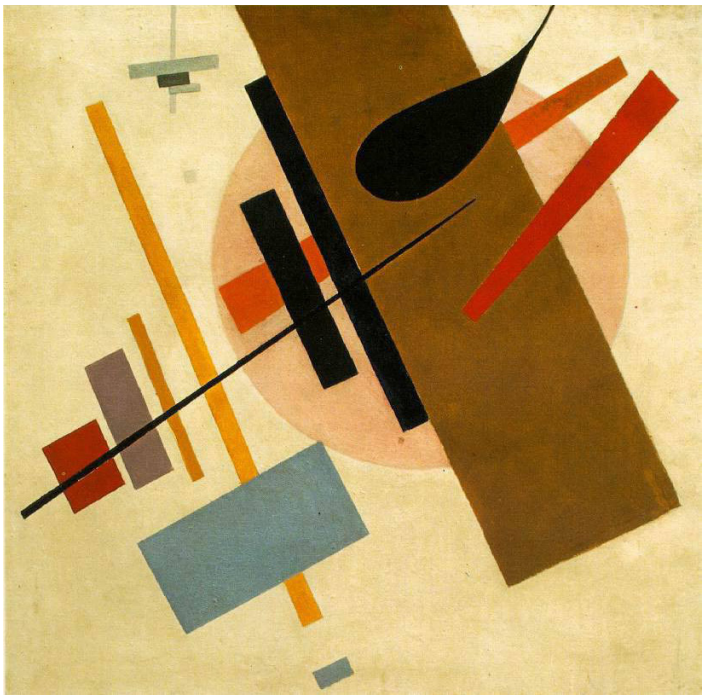
"*Михайло Львович учив, що мистецтво у своїй досконалій формі не є досягненням однієї людини чи одного народу, і що не може воно сягнути справжніх висот, коли воно ізольоване. Мистецтво – інтернаціональне. Тобто воно національне і водночас уселюдське. Виростає воно на грунті національному, але якщо воно велике, воно стає всезагальним. Великі досягнення завжди є сплавом. Тільки коли зазнаєш впливу багатьох мистецтв, багатьох народів, культур, які доростали високих ступенів розвитку, тільки тоді може з'явитися щось оригінальне*" [31, с.368-369].

У платформі АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України – творче об'єднання українських радянських художників різних стилістичних течій і груп (1925 – 1932); після 1927 року провідне місце в ній посіли прихильники та учні М. Бойчука) окремий пункт був присвячений національному характеру українського мистецтва. Як писав І. Врона ((1887-1970) український мистецтвознавець, критик, художник), який очолював АРМУ, одне з завдань асоціації "мусить бути скероване на вивчення, розвиток і піднесення національних мистецьких форм і елементів форми, що були занедбані в минулому й затримані на кустарному рівні політикою царату" [4, с.98].

Фотограф (Іван Падалка, 1927)

Цікава лінія у пошуках шляхів до самобутності свого мистецтва в Україні у першій третині ХХ століття пов'язана з "фольклоризацією сучасного мистецтва", як писав Д.Горбачов, маючи на увазі "український авангард". [6, с.289]. На ґрунті національної спадщини виріс неопримітивізм Д. Бурлюка, М. Синякової, Б. Косарєва. Глибокі національні корені мали кубофутуризм О. Богомазова, супрематизм К. Малевича, кубізм у скульптурі О. Архипенка та інших представників "українського авангарду". Українські авангардисти зверталися до творчої спадщини українського народу: ікон, кахлів, розпису весільних скринь, вишиванок, лубків, ляльок, килимів, писанок. **Казимир Северинович Малевич** (1878 (за іншими даними – 1879) – 1935), український художник-авангардист українсько-польського походження, один із засновників супрематизму та кубофутуризму, теоретик мистецтва та педагог, зазначав: "я не пішов ні шляхом античності, ані відродження, ані передвижництва. Я залишився на боці мистецтва селянського і почав малювати картини в примітивному дусі" [19, с.230].

Цікавими та своєрідними є погляди Казимира Малевича, викладені у роботі "Бог не скинутий. Мистецтво, церква, фабрика", у якій він використовує поняття "збудження". Воно є чистим, неусвідомлюваним, непоясненим, немає числа, точності, часу, простору й отримує видимий стан реального у думці. Збудження є духовним, внутрішнім, саме його людина намагається



Супрематизм, 1916 (Казимир Малевич)

реалізувати в предметному плані. Воно яке є початком життя. Особливу увагу Малевич приділив поняттю ритму. Ритм з'являється як результат взаємодії "збудження" всесвіту та реальності. На його думку, саме ритм є "першим і найголовнішим законом всього, що проявляється у житті, без цього ритму ніщо не може рухатися та створюватися…"[16, с.2]. Він не ототожнює ритм із музикою, оскільки вона лише ґрунтується на ритмі. В реальності неможливо досягти чистого вияву "збудження" (певної одухотвореності), оскільки воно завжди залишається всередині і лишається непізнаваним. Тому життя людей перетворюється на умовність та "нагадує собою велику дитячу кімнату, у якій діти грають у різноманітні ігри з уявними умовностями, переживаючи дійсність, будують башти, замки, фортеці, міста, потім руйнують, далі знову будують; батьки вважають цей факт безглуздим, але забувають лише те, що дитяче безглуздя – результат дорослого безглуздя"[16, с.3]. Форма, через яку виявляється "збудження", є умовністю, в дійсності, на думку К. Малевича, форми не існує.

Цікаві ідеї щодо художньої творчості висловлював український письменник, класик світового кінематографу **Олександр Петрович Довженко** (1894-1956). Він наголошує на необхідності поєднання творчості з природою, її освоєння: "я завжди думав і думаю, що без палкої любові до природи людина взагалі не може бути художником" [7, с.2]. Митець наполягає на тому, що талант чи навіть геній у кіномистецтві обов'язково має бути підкріплений знаннями специфіки мистецтва та знанням життя. Тому кіно вимагає працьовитості на зйомках і в самому мисленнєвому процесі: "Кіно – мистецтво одержимих" [7, с.9].

Не залишалися осторонь теоретичних міркувань щодо мистецтва, соціокультурних та ідеологічних проблем і літератори. У 1926 році було створене літературне об'єднання Вільна Академія Пролетарської Літератури (ВАПЛІТЕ), фактичним лідером якого став Микола Хвильовий ((1893-1933) український прозаїк, поет, публіцист). Організація проіснувала до 1928 року. До неї входили: М. Хвильовий, М. Яловий, А. Любченко, О. Досвітній,

М. Куліш, М. Йогансен, Г. Епік, П. Тичина, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Панч, М. Бажан, Ю. Яновський, Ю. Смолич, І. Дніпровський, О. Копиленко, П. Шатун та інші. ВАПЛІТЕ приймала офіційні вимоги комуністичної партії, підтримуючи використання українськими письменниками найкращих здобутків західноєвропейської культури.

Подальший розвиток мистецтва та його теоретичних досліджень, який надзвичайно активно відбувався в 20-х – на початку 30-х років XX ст., був призупинений трагічними подіями Української історії: травень 1933 р., коли був заарештований Михайло Яловий та вчинив самогубство Микола Хвильовий, вважається початком масового нищення української інтелігенції. У 1937 році було страчено понад 100 представників української інтелігенції, в тому числі М. Бойчук, Л. Курбас, М. Яловий, М. Куліш, Г. Епік та інші. Пізніше за мистецьким поколінням 20-30 рр. закріпився термін "розстріляне відродження", взятий з назви антології української літератури 1917–1933 років, яку на замовлення Єжи Ґедройця у 1958 році підготував Юрій Лавріненко.

У першій третині XX сторіччя проблема національного у мистецтві стає однією з найпопулярніших як серед українських митців, так і серед критиків. У 1943 році львівський мистецький критик Л. Федорович-Малицька в статті "Проблема національного в мистецтві", розкриваючи цю проблему, зазначила: "Перевага деяких барв або їх відсутність у малярстві говорить багато про душевні особливості народів. Мова форми – в розумінні переваги або відсутності прямовисних і стрілчастих, поземних або заокруглених, простих, заламаних або хвилястих ліній, статики або динаміки – характеризує так само, як мова барв, – душу народу" [20, с.2].

Для більшості сфер діяльності радянської людини середини XX століття властивий вплив соціалістичних ідей. На українському мистецтві це позначилося швидким розвитком "соцреалізму". Наприклад, українських графіків (В. Болдирєва, В. Куткіна, Г. Меліхова, О. Фіщенка та інших) "соцреалізм" був саме реалізмом – якісно і професійно виконаними натурними творами.

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX – НА ПОЧАТКУ XXI СТ.

Безумовно, в СРСР вектор досліджень з естетики був спрямований у напрямку пропонованої державної ідеології, доступу до праць, які не відповідали цьому вектору, не було, а ідеї багатьох, як західних, так і вітчизняних теоретиків та митців, були викривлені, все ж таки у цих жорстких рамках естетиками були запропоновані оригінальні концепції.

У другій половині XX століття розвивалася так звана "київська школа" філософії та естетики. Особливе значення для її розвитку мали ідеї

філософів-науковців Інституту філософії імені Григорія Сковороди НАН України та філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка (сучасні назви). Інститут філософії був створений у листопаді 1946 року при АН УРСР постановою Ради Міністрів УРСР, а 1960 року в ньому був створений відділ етики й естетики. На початку 1980-их існував навіть окремий відділ естетики. Науковці інституту (В.Іванов, Є.Бистрицький, В.Мазепа, В.Малахов та інші) досліджували проблеми філософії культури, етики й естетики, філософії мистецтва. Наприклад, серед основних творів доктора філософських наук, професора Володимира Івановича Мазепи (1930-2003) є такі: "Мистецтво та духовне багатство людини" (1967), "Художня творчість як пізнання" (1974), "Культура художника" (1988), "Соціально-культурна філософія Івана Франка" (2001).

Не менш вагомим внеском у розвиток української естетики були ідеї викладачів філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Оригінальний погляд на естетику запропонував **Анатолій Станіславович Канарський** (1936-1984). Філософ аналізує специфіку естетичного та обґрунтовує естетичне як теорію пізнання феномена чуттєвого. Естетичне розглядається як процес переходу об'єктивного чуттєвого явища у суб'єктивний стан, самовідчуття людини" [11, с.9-10]. Його цікавили як теоретичне обґрунтування проблем естетичного, так і його ґенеза. У роботі "Діалектика естетичного процесу" А. Канарський критикує "природників" та зазначає, що питання про буття естетичного неодмінно перетворюється на питання про специфічність його пізнання.

В Україні в період СРСР більшість досліджень естетичного проводилось у Києві, хоча були дослідники і в інших регіонах (Львові, Харкові тощо). Зокрема, у Львівському університеті доктор філософських наук Борис Григорович Кубланов (1905 – ?) значну увагу приділив дослідженню гносеологічної природи мистецтва. У статті 1963 року "Кібернетика і мистецтво" Б. Кубланов піднімає проблему ролі кібернетики та "розумних машин" у художній творчості, яка є особливо актуальною в світлі сучасних досліджень медіамистецтва. Науковець розглядає "кібернетичні машини" не просто як засіб для творчості людини-митця, він намагається проаналізувати можливість створення "художнього робота", який мав би здатність створювати музику, писати вірші та ін.

У сучасній Україні географія досліджень з естетики значно розширилася. На сьогодні, хоча Київський національний університет ім. Т.Шевченка та Інститут філософії ім. Г. Сковороди продовжують проводити велику кількість досліджень із проблем естетики, фахові естетичні ідеї також пропонують представники різних університетів як Києва, так і інших міст України. Потужні регіональні дослідні центри працюють у Луганську, Чернігові, Рівному, Одесі, Харкові, Дрогобичі, Івано-Франківську, Житомирі та інших

містах. Науковці все частіше звертаються до дослідження української естетичної традиції, в якій все ще залишається чимало білих плям. Зокрема, проаналізовано естетичні ідеї І. Франка, Л. Українки, Г. Хоткевича, М. Зерова, М. Вороного, П. Куліша та інших літераторів.

Величезний внесок у розвиток української естетичної думки зробила випускниця Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філософських наук, професор, безперечний авторитет сучасної української естетичної науки **Лариса Тимофіївна Левчук**, яка з 1962 року працює у цьому університеті. До напрямів її наукових досліджень входять специфіка естетичного знання, художня творчість, тенденції розвитку української та західноєвропейської естетики XX століття, психоаналіз та художня творчість. Значну увагу Л. Т. Левчук приділяє також аналізу української естетичної думки, як її історії, так і сучасного стану. Серед наукових праць Л. Т. Левчук: "У творчій лабораторії митця", "Психоанализ и художественное творчество" (словацькою мовою), "Психоанализ: от бессознательного к "усталости от сознания"", "Західноєвропейська естетика XX століття", "Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика".

Вагомий внесок у розвиток сучасної української естетики зробила і доктор філософських наук, професор **Валентина Іванівна Панченко**, яка у Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка завідує кафедрою етики, естетики та культурології. Серед головних напрямів наукових досліджень: естетична діяльність, категоріальний апарат естетики, культурологічні аспекти художньої діяльності, культурні інститути та культурна політика, проблема культурного синтезу. Наукове визнання здобули дослідження мистецтва, як естетичного феномену доктора філософських наук, професора **Миколи Миколайовича Бровка**. Особливої уваги також заслуговують дослідження доктора філософських наук, професора **Тетяни Костянтинівни Гуменюк**, основним напрямком яких є естетичний аналіз постмодернізму, зокрема монографія «Жак Дерріда та постмодерністське мислення». Завідувач кафедри суспільних наук Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого доктор філософських наук, професор **Оніщенко Олена Ігорівна** значну увагу приділила всебічному осмисленню феномену художньої творчості в умовах XXI ст. (монографія «Художня творчість: проект некласичної естетики»), досліджувала естетико-мистецтвознавчі аспекти творчої спадщини О.П.Довженка.

За межами Києва, у Чернігові, над проблемами естетики працює випускник Київського національного університету ім. Т. Шевченка, доктор філософських наук **Володимир Анатолійович Личковах**, основною сферою наукових інтересів якого є естетика, культурологія, мистецтво авангарду й постмодернізму, філософія етнокультури, культурологічна регіоніка,

філософія українського мистецтва. Вдало поєднує дослідження у сфері етики та естетики доктор філософських наук, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка **Віра Серафимівна Мовчан**.

Розвиток естетичної думки в Україні тісно пов'язаний з її непростою історією, відповідно він теж не був однорідним. До середини XX сторіччя більшість думок, пов'язаних з аналізом сфери естетичного, висловлювалися митцями-практиками. Проте певні естетичні ідеї у різній інтерпретації знову і знову висувалися в різні часи. По-перше, це ідея взаємозв'язку краси і добра, про яку мислителі згадували починаючи ще з часів Київської Русі. По-друге, величезний вплив мала ідея особливого значення для творчості "серця" та душевного начала. По-третє, аналізувалося співвідношення людини і нації, важливість національного і навіть народного аспекту у мистецтві. Крім того, різними мислителями та філософами підкреслювалася важливість космополітичного, неупередженого підходу до навчання та творчості.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Які особливості естетики Київської Русі ви знаєте?*
2. *Проаналізуйте який вплив справили філософсько-естетичні ідеї Західної Європи на формування української естетичної думки.*
3. *Розкрийте значення ідей студентів та професорів Києво-Могилянської Академії для розвитку української естетичної думки.*
4. *Проаналізуйте співвідношення внутрішньої і зовнішньої краси в ідеях Г. Сковороди.*
5. *Визначте вияви українських національних ідей на естетичну думку XIX ст.*
6. *Наведіть приклади кордоцентричних ідей в українській естетичній думці.*
7. *Охарактеризуйте основні ідеї, запропоновані представниками Харківської естетичної школи у другій половини XIX – поч. XX ст.*
8. *Розкрийте особливості теоретико-естетичної концепції І. Я. Франка. Як він розуміє творчий процес? Поясніть поняття "змисли".*
9. *Яких представників української естетичної думки початку XX ст. Ви знаєте? Охарактеризуйте їх основні ідеї.*
10. *Проаналізуйте ідеї, запропоновані так званою "київською школою" філософії та естетики.*
11. *Охарактеризуйте сучасний стан та перспективи розвитку української естетики.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття / Тетяна Бовсунівська. – К. : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2001. – 344 с.*
2. *Вернудіна І. В. Творчість як об'єкт естетичного аналізу в теоретичній спадщині Івана Франка [Текст] : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / І. В. Вернудіна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : [б. и.], 2003. – 16 с. – Б. ц.*
3. *Володимир Мономах. Повчання // Хроніка-2000. Український культурологічний альманах. – Вип. 37-38. – К., 2000. – С. 158-169.*
4. *Врона Ів. АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя й революція. – 1926. – № 4. – С. 89-98.*
5. *Горський В. С. Розділ 3. Гуманістичні та реформаційні ідеї у філософській думці україни (кінець XV – початок XVII ст.) // Горський Вілен Сергійович. Історія української філософії : курс лекцій. – Київ : Наукова думка, 1996.*
6. *Див.: Горбачов Д. На мистецькому небосхилі віку // Наука і культура: Україна. – Вип. 16. – К., 1982. – С. 289.*
7. *Довженко О. Автобіографія / О. Довженко – 1939 Ф. 690, оп. 1, спр. 16, арк. 1-15. – Режим доступу : http://www.archives.gov.ua/Sections/Dovzhenko_2/CDAMLM/index.php?22*
8. *Естетика : підручник / А. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К. : Вища шк., 2005. – 431 с.: іл.*
9. *Закович З. М. М. Розділ 3. Українська культура // Українська та зарубіжна культура : навчальний посібник / М. М. Закович. – К. : Знання, 2007. – 567 с. – Режим доступу : http://www.ebk.net.ua/Book/cultural_science/zakovich_kulturologiya/zmist.htm*
10. *Іваньо І. В. Передмова. Естетичні погляди Ф. Прокоповича // Феофан Прокопович. Філософські твори в трьох томах. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 1. – 512 с.*
11. *Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса: Генезис чувств культуры : монография / А. С. Канарский. – К. : Вища шк. ; Изд-во КГУ, 1982. – 192 с. – 87.8 К19. – Б. ц.*
12. *Колесникова Е. А. Творчество как предмет исследования в русской психологической науке (конец 19 – начало 20 века) : автореф. дис. ... канд. психол. наук / Колесникова Е. А. – М. : Mill У им. В. И. Ленина, 1997. – 18 с.; [Электронный ресурс]. – Режим доступу : http://www.childpsy.ru/dissertations/id/18750.php*
13. *Костомаров М. І. ГЛАВА II Жизнь духовная // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай ;*

вступна ст. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1994. – С. 58-88.; [Электронный ресурс]. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/kostomar/kos04.htm

14. *Костомаров Н. Воспоминания о двух малярах / Николай Костомаров // Література та життя. – № 1-2 (53-54) січень-лютий 2012. – С. 6.*
15. *Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія : у трьох книгах. – Книга перша : навч. посібник. – К. : Либідь, 1996*
16. *Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика / К. Малевич. – Витебск : Показательная Типография Проф.-Тех. школы, 1922. – 40 с.*
17. *Митр. Київський Іларіон (Огієнко І.). Візантійська культура й Україна. [] : сборник / Митр. Київський Іларіон (Огієнко І.) // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. Випуск 37-38. – Київ, 2000. – 117-128. : портр*
18. *Митр. Київський Іларіон (Огієнко І.)Слово про Закон і Благодать. [] : сборник / Митр. Київський Іларіон (Огієнко І.) // Хроніка – 2000. Український культурологічний альманах. – Випуск 37-38. – Київ, 2000. – С. 147-157.*
19. *Найден О., Горбачов Д. Малевич Мужицький / О. Найден, Д. Горбачов // Хроніка 2000. – 1993. – Вип. 3-4. – С. 210-230.*
20. *Нові дні (Львів). – 1943. – Ч. 3. – С. 2.*
21. *Партола Я. В. Г. М. Хоткевич і українська театральна культура кінця XIX-початку XX ст. : автореф. дис. … / Я. В. Партола ; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2003. – 23 с.*
22. *Попович М. В. §4. Пізнє українське бароко // Нарис історії культури України. – К. : "АртЕк", 1998. – С. 263-284.*
23. *Потебня О. Із записок з теорії словесності / Олександр Потебня // Естетика і поетика слова : збірник. Пер. з рос. / упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – (Пам'ятки естет. думки). – С. 104-113.*
24. *Пуліна В. І. Естетичні позиції в культуротворчості Пантелеймона Куліша. – Автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. – Київ, 2008. – 20 с.*
25. *Репресоване "відродження" / упоряд. О. І. Сидоренко, Д. В. Табачник. – К. : Україна, 1993. – 399 с.: іл.*
26. *Рижский И. С. // И. С. Рижский. Опыт риторики. Опыт риторики : Сочиненный и преподаваемый в Санктпетербургском Горном училище. – Санктпетербург, 1796*
27. *Русин Павло. Похвала поезії. – Елегія. – Похвала Валерію Максіму [Текст] / Русин Павло // Хроніка 2000. – 2000. – № 37-38. – С. 170-179.*
28. *Сацик І. К. Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуротворчого процесу в Україні : автореф. дис. ... канд. філос. наук :*

09.00.08 / Сацик І. К. ; КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2008. – 15 с.

29. *Соколюк Л. Д. Проблема національного стилю в Українському мистецтві першої третини XX століття (специфіка еволюції) / Л. Д. Соколюк // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2002. – № 4. – С. 16-27. – Бібліогр.: 33 назв. – укр.*
30. *Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко [Електронний ресурс] // Бібліотека української літератури. – Режим доступу : http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?id=27&bookid=13*
31. *Череватенко Л. "Промовте – життя моє – і стримайте сльози" // Наука і культура. – 1987. – Вип. 21*
32. *Шикарук В., Іваньо І. Григорій Сковорода / В. Шикарук, І. Іваньо // Григорій Сковорода. Повне зібрання творів : у 2-х т. – К., 1973. – Т. 1*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ ДО РОЗДІЛУ

1. Мислителі Київської Русі у своїх працях підтримували принцип:
   а) домінування зовнішньої краси над внутрішньою;
   б) золотого перетину;
   в) калокагатії;

2. Кордоцентризм – це підкреслення особливої ролі:
   а) серця; б) розуму; в) волі; г) краси.

3. Г. Сковорода особливе значення в художній творчості надавав:
   а) природній схильності; б) аналізу;
   в) "змислам"; г) розвитку смаку.

4. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко підкреслював потребу писати художні твори:
   а) вишуканою мовою; б) живою народною мовою.

5. На думку П. Куліша, творчий процес пов'язаний із:
   а) "серцем"; б) "головою"; в) налаштованістю.

6. На думку О. Потебні, зміст завершеного твору:
   а) є способом точної передачі своєї думки іншому;
   б) не пов'язаний з особистими питаннями автора, а є лише виявом його фантазії;
   в) розвивається в тих, хто його сприймає.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ «УКРАЇНСЬКА ЕСТЕТИКА»

ІВАН ФРАНКО

(1856—1916)

Праця «З секретів поетичної творчості» (1898-1899) є підсумком теоретико-естетичних розвідок І.Франка. У цій роботі проводиться дослідження основних закономірностей творчого процесу та його складових частини, робиться спроба розглянути естетичне та психологічне підґрунтя поетичної творчості.

Естетика, на думку Франка, є психологічною наукою, оскільки це наука про «почування» та про відчуття «артистичної краси». І. Франко слідом за провідними на той час психологічними ідеями поділяє свідомість на «верхню» та «нижню». Те, що зазвичай розуміється під «свідомістю», усвідомлюване людиною - це «верхня свідомість». Але поряд з тим є й «нижня свідомість», у якій, хоч і приховано від «верхньої свідомості», зберігається все те, що впливало на людину протягом її життя, весь її досвід. Таким чином, «нижній свідомості» притаманна велика поглинаюча здатність, або «велика ресорпційна сила». Усі неясні для свідомості пориви, симпатії та антипатії людини походять з цієї «нижньої свідомості». За певних обставин окремі моменти з «нижньої свідомості» можуть потрапляти у «верхню». Поети ж мають здібність усвідомлювати та висловлювати для всіх зрозумілою мовою те, що захована глибоко в душі (в «нижній свідомості»), хоча це і відбувається не завдяки вольовим зусиллям, а часто спонтанно та пасивно. Саме ця здібність час від часу піднімати цілі комплекси давно забутих вражень з «нижньої» до «верхньої свідомості», яку І.Франко називає еруптивністю «нижньої свідомості», визначає талант митця. І.Франко запропонував новий термін – «змисл» і визначив естетику як науку про «роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу» . «Змисли» є посередником між «зверхнім світом» та нашими «мозковими центрами», тобто вони «приносять нам враження зверхнього світу». Відповідно, все що ми знаємо є їх продуктом. Через змисли ми пізнаємо світ, але вони нам показують його не зовсім таким, яким він є насправді. Ми можемо комбінувати та абстрагувати той досвід, який отримали через змисли ми самі, інші люди та покоління. Нерозривно пов'язане з природою організму, але все ж таки не зовсім залежне від змислів «душевне життя» людини.

Франко І. Зібрання творів у 50 томах. Том 31. Літературно-критичні праці. - К.: Наукова думка, 1981. - С.77-85

III. ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ

Приступаючи до продовження перерваної торік розмови про різні елементи поетичної творчості, я хотів би присвятити отсей розділ її естетичним основам. Естетика, від грецького слова чуття, значить, властиво, науку про чуття в найширшім значенні сього слова (Empfindungslehre), отже, про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу назверх. Правда, все ie тепер є доменою властивої психології, а для естетики лишилася тільки та спеціальна частина, що відноситься до краси чи то в природі, чи то в штуці. Отже ж, і ми, не вдаючися в спеціальні психологічні деталі, обмежимося на виказання ролі поодиноких змислів і прийнятих ними образів у поезії, а також на тім, якими способами поезія, в аналогії або в суперечності до інших штук, передає своїм слухачам і читачам ті змислові образи, щоб викликаги в їх душах саме таке враження, яке в даній хвилі хоче викликати поет.

1. РОЛЬ ЗМИСЛІВ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Все, що ми знаємо, є продуктом наших змислів - тобто доходить із зверхнього світу до наших мозкових центрів за посередництвом змислів. Ми знаємо зверхній світ не такий, як він є на ділі, а тільки такий, яким нам показують його наші змисли; поза ними ми не маємо ніякого способу пізнання, і всі поступи наук і самого пізнавання полягають на тім, що ми вчимося контролювати матеріали, передані нам одним змислом, матеріалами, які передають інші змисли, а надто в науковій і поетичній літературі маємо зложений безмірний запас таких же змислових досвідів, їх комбінацій і абстракцій, а також великий запас чуттєвих зворушень найрізніших людей і многих поколінь.

Але наш організм не є самим тільки рецептивим апаратом: обік змислів, що приносять нам враження зверхнього світу, у нас є органи власної внутрішньої діяльності, не зовсім залежні від змислових імпульсів, хоча нерозривно зв'язані з самою природою нашого організму. Всі об'яви функції тих внутрішніх органів називаємо збірною назвою «душа». Розрізняємо кілька головних об'явів душевного життя; п а м ' я т ь, тобто можливість перераховування і репродукування давніх вражень або взагалі давніх імпульсів та змін у нашім організмі, далі — с в і д о м і с т ь, тобто можність відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я», ч у т т я, тобто можність реагування на зверхні або внутрішні імпульси, ф а н т а з і ю, тобто можність комбінування і перетворювання образів, достарчуваних пам'яттю, і, вкінці, в о л ю, тобто можність звершення наших фізичних чи духовних сил в якімсь однім напрямі.

Коли вдумаємося в кожду з тих функцій душі, то переконаємося, що всі

вони оперують матеріалом, якого їм достарчують наші змисли. А що поезія являється також результатом тих самих душевних функцій, то не диво, що і в ній змнсловий матеріал мусить бути основою. Се все речі елементарні. Далеко глибше в поетичну робітню провадить нас друге питання: в якій мірі поодинокі змисли проявляють себе в поетичній творчості? В якій мірі поети користають із вражень, достарчених поодинокими змислами?

Не всі змисли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розрізнює вищі і нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній). З психологічного погляду, крім зору і слуху, найважніший власне дотик, бо він позволяє нам пізнавати такі важні прикмети зверхнього світу, як об'єм, консистенцію (твердість, гладкість і т. ін.) і віддалення тіл, тимчасом коли зір дає нам поняття простору, світла, барв, а слух - поняття тонів і часу (наступства явищ одних за одними). Смак і запах, хоч безмірно важні для фізіології нашого тіла, для психології мають далеко меншу вагу. Відповідно до сього і наша мова найбагатша на означення вражень зору, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху. Ся мова дає нам тисячі способів на означення далечини, світла в його нюансах, цілої шкали кольорів, цілої шкали тонів, шумів і шелестів, цілої безлічі тіл, але вона досить убога на означення різних смаків, а ще бідніша на означення запахів.

Відповідно до того знаходимо і в поезії різних часів і народів зглядно найменше зображення вражень смакових і запахових, значно більше вражень дотику і слуху, а найбільше вражень зору. Ми подамо тут, так як і в попередніх нарисах, деякі приклади, черпаючи головно з нашої рідної поезії.

На означеннях різних запахових вражень має мова дуже мало слів. «Пахне» - на приємні враження, «смердить» - на неприємні, а коли прийдеться специфікувати, то додаємо або спеціально предмет, про котрий мова, або певні типові запахи, що більше-менше можуть, бодай у чуткіших осібників, репродукувати бодай згадку віднесеного враження. Взагалі треба завважити, що чим примітивніше життя чоловіка, чим примітивніша поезія, тим меншу роль грає запах, тим бідніша мова на його означення, тим менше згадують про нього поети. Можемо се побачити у Гомера, де запахові враження зазначаються рідко, та й то звичайно тільки прикметниками, тобто частями мови, найменше здібними до репродукції враження у слухача. Орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більше вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців. У староєгипетській повісті про двох братів запах волосся молодої жінки, котрого жмуток ухопив Ніл і заніс до царської пральні, передається одежі фараоновій і розбуджує у фараона непобориме бажання - знайти власти-

тельку сього пахучого волосся.

Дуже інтересною являється з того погляду старогебрейська «Пісня пісень», де стрічаємо ось такі порівняння: «Твоє ім'я є мов пахощі кадила».

Коли король сидить при столі -
Мій олійок розливає пахощі;
Мій любий є обік мене,
Мов скляночка, повна мірри.

Тут стрічаємо «пахучий виноград»; милий порівнюється до клубиків диму в формі пальми, надиханих запахом мірри і кадила; його любов - се запах пахощів понад усі аромати; у дівчини запах одежі є мов запах дивану; сама вона - се садок, засаджений оливками, шафраном, рожами, цинамоном, міррою і алоесом і всякими деревами, що дають кадило з найкращим запахом.

Повій, вітре, від полудня,
Вій по мойому садочку,
Щоб він дихав пахощами! -
кличе молодий коханець.

Тільки у деяких новочасних поетів ми стрічаємо подібно або ще більше розвинений змисл запаху і його літературне визискання. Особливо багате жниво можна зібрати на французькій поетичній ниві. Як приклад досить буде назвати ті правдиві оргії чи симфонії різнородних запахів, які стрічаємо в повістях Золя, прим., запахи різних родів сиру в «Le ventre de Paris», запахи різних цвітів, у котрих душиться Альбіна, в «La faute de l'abbe Mouret».

В нашій поезії не стрічаємо такої гіпертрофії запахового чмислу. В народних піснях запах грає дуже малу роль, а такі звороти, як «коло мене, молодого, мандрівочка пахне», занадто ще слабі, щоб викликати у слухачів хоч бліду ремінісценцію конкретного враження. У Шевченка не стрічаємо образів, узятих з сього змислу, коли не числити переспіву псалмів Давидових; щонайбільше зазначено у нього неприємні запахові враження, як «маслак смердячий».

Враження смаку далеко частіше попадаються в нашій поезії вже хоч би для того, що абстракції тих вражень у нашій і у многих інших мовах служать для вислову приємного і неприємного чуття взагалі. «Солодкий», «гіркий», «квасний», «солоний», «терпкий» мають різнородні значення. В народних піснях і поговірках раз у раз знаходимо такі епітети, як «любку мій солодкий», «гірка година», «на дворі кваситься», «солоно продав», «гірко заробиш, солодко з'їси». Те саме бачимо і в інших мовах, і досить буде нагадати латинське «Dulce et decorum pro patria mori», susser lip (солодке тіло) у старонімецьких міннезінгерів, Міцкевичеве «z ust stodycze wysysac» «(Czaty») і т. і. В нашій коломийці дівчина співає:

Ой солодка капустищ, а гірке качання;
Ой солодке закохання, гірке розлучання.

Епітетами, взятими з обсягу смаку, характеризує свою любов парубок:

Ой дівчино, дівчинонько, така-с ми миленька,
Як уліті на нивоньці вода студененька,
Як уліті при роботі води сі на пити,
Так з тобою постояти та й поговорити.
Дівчина характеризує таким самим способом життя з нелюбом:
Ой волю я, моя мати, гіркий полин їсти,
Аніж маю із нелюбом обідати сісти.

У Шевченка із сього обсягу стрічаємо мало образів; найбільше пам'ятний і пластичний є, мабуть, у «Гамалії», де козацький напад на Скутару порівняно до гуртової вечері:

Не злодії з Гамаліем
Їдять мовчки сало
Без шашлика!

Контраст між свобідн им і невільним життям малює Шевченко також пластично і оригінальне образами, взятими з обсягу смаку:

А їлась би смачненька каша!
Та каша, бачите, не наша,
А наш несолений куліш,
Як знаєш, так його і їж!

Інші Шевченкові образи, взяті з обсягу смаку, як ось: «упитися кров'ю», «кров і дим їх упоїв» і т. д., не мають такої сили і пластики і являються більше риторичними прикрасами. І у Шашкевича знаходимо гарне означення:

І день йому милий, і солодка нічка.

Змисл дотику, як ми вже згадали, служить нам до пізнання не тільки форми тіл, їх консистенції, поверхні і температури, але також їх віддалення, корегуючи тут ненастанно змисл зору. Відси походить те інтенсивне явище, що первісні міри майже всі взяті з обсягу дотику, мірою майже все було людське тіло, наш народ і досі ще вживає таких примітивних означень, як: дошка груба на два пальці, довга на три п'яді, вода глибока на два хлопа, відси до нього нема і ста кроків. Зрештою, і загальніші міри: локоть, стопа, сажень (доти сягне чоловік) мають явні сліди мірення людським тілом. Не диво, що сей змисл, такий важний для психічного розвою кождої людини, дав нашій мові, а тим самим і поезії багато інтересних і важних термінів та епітетів, котрими послугуємося в найрізніших значеннях, не раз не думаючи про їх

первісне призначення. І так говоримо: то тяжка справа, легко мені на душі, се піде гладко, гаряче любити, холодна розпука, квадратовий дурень, гладка дівчина, рогата душа, твердий характер, м'яка вдача, слизька спекуляція, гороїжитися і т. ін., і при тім в нашій душі виринають образи різного роду, але не дотикові, хоч певно, ще несвідомо примішуються й вони, даючи тим іншим образам певний окремий колорит. Нема що мовити, що й поезія мусить користати з тих образів, нагромаджених уже в самій скарбівні мови, тим більше що вони вже поетичні самі собою. І ось ми бачимо їх живцем у народних піснях:

Ой не питай, пане брате, чи дівчина гладка,
Але питай, пане брате, чи метена хатка.
Парубок клене матір, що не позволяє йому женитися з милою:
Бодай тобі, моя мати, так тяжко конати,
Та як мені, молодому, з конем розмовляти.
Про саму пісню співається:
Ой легонька коломийка, легонька, легонька.
Коли ж ми ся поберемо, рибко солодонька?
Вояк говорить товаришам:
Тяжко мені, тяжко, на серці сумненько,
Відай же я забив свого близенького,
Свого близенького, брата рідненького.
З того самого обсягу взяті також гарні образи:
Розсію я тугу по зеленім лугу,
Розсиплю я жалі по зеленій траві.

Коли говоримо «товариський кружок», «широкий круг слухачів», то хоча при тім враження дотику круглої форми й не виринає в нашій душі, а радше являється нам враження зорове: кільканадцять людей, що стоять довкола якогось одного, - а все-таки зв'язок між тими сферами вражень ще не порвався; коли ж у народній веснянці ми знаходимо рядки:

Вербове колесо, колесо
На дорозі стояло, стояло.
Дивне диво гадало, гадало -

то значення того «вербового колеса», котре стоїть на дорозі і щось думає, для нас неясне; ми мусимо вислухати решту пісні:

Ой що ж тото за диво, за диво?
Йшли парубки на пиво, на пиво,
А дівки сі дивили, дивили,
Що парубки робили, робили, -

мусимо через логічні заключения дійти до того, що верба в веснянках

означає дівчину, щоб такою околесною дорогою дійти до того, що «вербове колесо» - значить «кружок дівчат». І коли у Шевченка читаємо:

В неволі тяжко, хоча й волі,
Сказать по правді, не було...
Холоне серце, як згадаю,
Що не в Украйні поховают ь...

Один у другого питаєм,
Нащо нас мати привела!..
Якби кайдани перегризти,
То гриз потроху б... Так не ті,

Не ті їх к о в а л і кували,
Не так залізо гартували,
Щоб перегризти...
Так любо серце одпочине...

І слово правди і любові
В степи-вертепи п о н е с л и...
Нехай і такі Не наша мати,
А довелося п о в а ж а т и і т. і.,

то певно, що ми, причаровані простотою і силою тих слів, не думаємо про ті первісні, змислові а спеціально дотикові враження, до яких апелює поет і якими він у нашій нижній свідомості ворушить таємні струни, що викликають у верхній свідомості саме такі акорди, яких хочеться поетові. Певна річ, і поет, пишучи ті рядки, не думав не раз про первісне, змислове значення таких слів, як «поховати», «понести», «поважати», «чистий», «праведний» і т. і. Він користувався в значній мірі готовою вже поєзіь-ю мови, готовим запасом абстракцій і абревіатур, але все-таки треба признати, що правдиві поети все і всюди з багатого запасу рідної мови вміють вибирати власне такі слова, які найшвидше і найлегше викликають у нашій душі конкретне змислове враження. Але й поза те правдиві поети, свідомо чи несвідомо, б'ють на наші змисли, творять залюбки образи, наскрізь змислові для виявлення своїх ідей, і в числі таких образів дуже часто знаходимо образи, взяті з дотикового змислу. Наведемо лиш пару таких образів із Шевченка. Щоб показати свою змарновану (по його думці) з вини деяких знайомих молодість, поет обертається до них з докором:

Ви тяжкий камінь положили
Посеред шляху і розбили
О його, бога боячись,
Моє м а л е є та убоге
Те серце, праведне колись.

Тут майже що слово, то образ із обсягу дотикового змислу, а всі ті образи, взяті разом, чинять сцену, повну руху і трагічної сили; ми почуваємо і тяжкість каменя, доторкаємося ногами шляху, почуваємо об'єм того малого серця, разом з ним перемірюємо довгу просту дорогу і разом з ним почуваємо біль, коли його б'ють об камінь. Інтересно, як не раз поет якесь велике зорове або слухове враження розбирає на дрібні дотикові враження і при їх помочі силкується викликати в нашій душі образ, зовсім відмінний від тих складників. Щоб змалювати понурий пейзаж над Аралом, він показує нам

І небо невмите, ізаспані хвилі,
І понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру г н е т ь с я...

Як бачимо, чотири образи первісне дотикові! Се процедура, аналогічна до процедури тих новочасних малярів-пуанти-лістів, що, щоб викликати в нашій душі враження інтенсивної зеленої барви, кладуть на полотні обік себе точки самої синьої і самої жовтої фарби, значить, викликають бажаний ефект при помочі елементів іншої кетегорії. Таких образів, узятих із обсягу дотикового змислу, знаходимо у Шевченка і у всіх правдивих поетів багато. Візьміть хоч би такі рядки: і

Поклони тяжкії б' ю ч и...
Взяли Петруся молодого
Та в город в путах одвезли.
Його недовго мордували -
В кайдани добре закували,
Переголили про запас;
Перехрестивсь, оттак убраний,
І поволік Петрусь кайдани, -

і побачите, що кожде слово, підчеркнене мною, в грунті речі апелює до нашого дотикового змислу, хоча поет не силкується тут компонувати ніяких незвичайних поетичних образів, а тільки оповідає, бачиться, зовсім сухо, попросту. Та власне для того, що його оповідання має в собі таку силу змислових образів і що всі ті образи б'ють у одну точку, власне в змисл нашого дотику, ми, читаючи його, чуємо якийсь широкий подих, якусь гармонію, щось немов тиху, але сильну течію великої ріки. Далі ми бачимо, як поет, бажаючи викликати в нашій душі відмінне почуття, напр., неспокою, тривоги, гніву тощо, громадить і кидає поруч образи також змислові, але такі, що шарпають нараз різні змисли і не дають увазі спиниться ні на однім.

2

ЕСТЕТИКА ЯК ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

Маленька чотирнадцятирічна танцівниця (Е.Дега, 1881)

МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

У цьому розділі розглядається мистецтво, становлення сучасного розуміння художньої творчості, його головні властивості, сутність. Мистецтво буде розумітися далі як вища форма естетичного ставлення до світу. Адже саме це є суттєвим для мистецької творчості.

Діяльність, котру ми зараз називаємо мистецтвом, не завжди тлумачилася так, як це робиться сьогодні. Протягом часу мистецтвом вважали різні речі, і на перший план виходили різні відтінки значення цього слова. Так, творці наскельного живопису в "первісну" добу навряд чи відчували себе "художниками" у теперішньому розумінні. Сучасний митець прагне продемонструвати результати своєї роботи широкому загалу. Він сподівається, що його витвір сподобається, що його придбають та будуть із задоволенням читати, дивитися або слухати. Художні твори розміщують у приміщеннях, спеціально створених для сприйняття мистецтва. Ці твори ретельно зберігають як чималу культурну цінність. На противагу сучасному ставленню стародавні наскельні розписи часто намагалися заховати у далекі закутки печери, куди потрапити було дуже важко. Багато таких рисунків має пошкодження від стріл і списів. Коли зображення ставало занадто зіпсованим, зверху малювали інше, не надаючи попередньому ніякої ціни [див. хрестоматію до розділу, Р. Коллінгвуд].

Протягом історії змінювалися уявлення про обсяг поняття "мистецтво" та його видову визначеність. Так, в античності чи середньовіччі поет сприймався скоріше як мудрий пророк, а не як митець. Тому поезію далеко не у всіх випадках визнавали мистецтвом. Відродження ж, яке дало чудові зразки скульптури, не мало поняття про скульптора у сучасному значенні. В XV ст. розрізнювали мистецьку роботу з каменем, з металом, з деревом, з глиною, з воском, підкреслюючи відмінність, а не схожість цих різновидів творчості. Адже у кожному випадку ми маємо справу з іншим матеріалом, що потребує особливих прийомів обробки. Майстри, що працювали в означених техніках, мали відповідні особливі назви. Тільки у XVI ст. їх почали називати одним словом – "скульптор" [25, с. 17, 19, 21].

Нарешті, є підстави стверджувати, що у деяких культурах взагалі немає аналогів європейському поняттю мистецтва. Наприклад, відомо, що в багатьох мовах Африки відсутнє слово для позначення літератури як особливого виду художньої творчості [26, с. 5-6]. Якщо це так, то цілком можливо, що у відповідних регіонах відсутнє уявлення про мистецтво в принципі.

Стисло розглянемо, як відбувалося становлення концепту художньої творчості в Європі. Античними відповідниками сучасного слова "мистецтво" є грецьке "τέχνη" (téchnē) та латинське "ars". Вони означали здебільшого вміння, вправність у певній справі. Цими словами могли позначати працю шевця, гончара, скульптора, лікаря, військового тощо.

Середньовіччя закріплює слово "ars" здебільшого за "розумовою", "книжною" діяльністю, такою, як риторика, логіка, геометрія чи магія. Проте, слово часто вживалося й у широкому сенсі, як і в античності. Говорили про кухарське мистецтво (ars victuaria), мистецтво виготовлення одягу (ars lanificaria) та інші [1]. Таке розуміння ще зберігається у часи Шекспіра (XVI ст.).

Захоплюючись античною культурою, митці Відродження часто тлумачать власну діяльність в античний спосіб. Проте саме у цей період починається розмежування мистецтва з ремеслом та наукою. Працю, скажімо, скульптора почали поступово відрізняти від праці гончара та математика. У XVII ст. межа між усіма цими сферами проводиться вже достатньо чітко. У XVIII ст. французький естетик Шарль Батьо виділяє "витончені мистецтва", що протиставляються іншим вмінням, ремеслу та науковому пізнанню. Як витончені мистецтва у Батьо фігурують живопис, скульптура, музика, поезія, танець.

Нарешті, слово "мистецтво" втрачає епітет "витончені" (XIX ст.) та отримує значення, що є найбільш поширеним і зараз. Старі смисли не зникають дотепер, ми також говоримо про мистецтво кулінара, інженера, політика, полководця чи навіть наукового робітника. Але на перший план виходить розуміння мистецтва як діяльності, що створює особливі об'єкти, призначені переважно для естетичного сприйняття – художні твори. До цієї сфери найчастіше відносять живопис, скульптуру, архітектуру, фотографію, музику, літературу, хореографію, театр, кінематограф.

Починаючи з кінця XIX століття, художники починають робити речі, котрі дуже розбіжні з тим, що називалося мистецтвом протягом усієї попередньої історії. Наприклад, митець може принести у виставковий зал будь-який предмет (стілець, сушарку – все, що завгодно), називаючи його "художнім твором", або виставляти власне тіло як "скульптуру" тощо. Відповідно до цього відчувається потреба у нових уточненнях поняття мистецтва, яке стає проблемним та викликає дискусії.

Визначимо специфіку мистецтва як різновиду людської діяльності. Вже зазначалося, що результатом праці художника є твори, котрі викли-

кають естетичні переживання у реципієнтів (глядачів, читачів, слухачів). Можливість такого впливу обумовлена тим, що витвори мистецтва володіють естетичними властивостями, які відображаються у категоріях прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного та інших. Наприклад, коли ми бачимо граціозну скульптуру, ми отримуємо приємне переживання, естетичне задоволення від споглядання прекрасного. Можна помітити, що вказані властивості створюють не тільки художники, але й ремісники, інженери, політики тощо. Можна виготовити, скажімо, дуже красиві чоботи або збудувати корабель, який буде справжнім "витвором мистецтва". Специфіка діяльності художника полягає у тому, що створення естетичних властивостей для нього є головною метою. Чоботар насамперед виготовляє корисну річ, котра задовольняє матеріальну потребу, його мета утилітарна. Якщо виріб чоботаря вміщує естетичні властивості, то це є другорядним і необов'язковим. У суто художній творчості все відбувається навпаки – митець здебільшого прагне дістати щось естетичне. Якщо художній твір можна використовувати не тільки для естетичного сприйняття, але й з якоюсь іншою метою, то це останнє для твору є вторинним. Таким чином

мистецтво *має естетичну природу, воно є переважно створенням естетичних властивостей***.**

Розглянемо інші ознаки, що характеризують мистецтво:

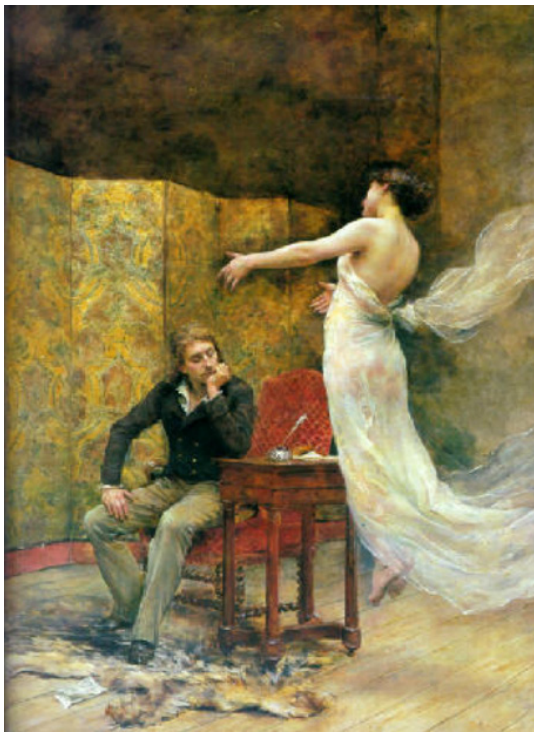
1. Художня творчість є *безкорисливою*, "незацікавленою", не утилітарною. Немає природної чи соціальної необхідності, яка б примушувала людину займатися мистецтвом. Отже, воно є *свободною* діяльністю.

2. Мистецтво створює особливий, фантазійний світ. Спостерігаючи за героями театральної вистави, ми розуміємо, що все відбувається з ними не насправді. Навіть якщо у творі зображається реальна особа, вона буде відрізнятися від свого історичного прообразу. Підкреслюючи певні риси характеру, комбінуючи їх особливим чином, надаючи образу емоціональної насиченості, митець творить уявну картину, яка не зможе стовідсотково збігатися з дійсністю. За словами німецького романтика Фрідріха Шіллера (1759-1805), цариною мистецтва є прекрасна видимість.

3. Уявні художні образи у щось *втілюються*. Інакше мистецтво не буде відрізнятися від звичайного фантазування. Отже, мистецтво створює щось нове, чого раніше не існувало – якісь предмети, "артефакти". Тому обов'язковою властивістю справжнього мистецтва є творчість-створення, а термін "художня творчість" вживається як синонім "мистецтва".

4. Специфікою творчого акту в мистецтві є те, що він *не відтворюється* так само, як відтворюється, скажімо, науковий експеримент. Результати художньої творчості є *унікальними*, *одиничними* феноменами, на відміну від одноманітних виробів конвеєрної промисловості. Витвір мистецтва може виникнути тільки завдяки певному художнику. Картини Рафаеля

замість нього не напише жодна людина. Що ж до науки, то цілком однакові наукові відкриття можуть бути зроблені різними людьми [23, с. 158-185].



Генріх Гейне та муза поезії
(Жорж Моро де Тур, 1894)

5. Важливою рисою витвору мистецтва є його *цілісність, органічність*. Простіше витягнути голими руками камінь з фундаменту єгипетської піраміди, пише поет Семюел Колрідж (1772-1834), ніж змінити слово чи навіть його місце в рядку Мільтона або Шекспіра [15, с. 49-50]. Подібно до того, як не можна довільно змінювати живу істоту, переставляти місцями її органи, так не можна втручатися і в художній твір. Результатом роботи митця є органічне ціле. Витвір мистецтва є настільки доцільним, настільки чужим будь-якої довільності, що на мистецтво потрібно дивитися як на природу, зауважує з цього приводу Іммануїл Кант (1724–1804) [12, с. 321-322].

З огляду на вказану подібність, мистецтво ще з часів античності визначали як *наслідування природи*. Мистецтво може відображати природу, навколишній світ, і мистецтво виявляє схожість з природою самим "принципом своєї роботи". Шляхом наслідування від тварин ми навчилися важливішим справам, стверджує філософ Демокріт (прибл. 460-370 до н. е.), ми – учні павука у ткацтві та шевстві, ластівки – у будівництві, співочих птахів – у музиці [20, с.86].

6. Подібним чином висловлюється Арістотель (384-322 до н. е.), говорячи, що мистецтво породжується цілком природно – тільки людина володіє винятковим хистом до наслідування [див. хрестоматію]. Тобто наслідування, створення витворів мистецтва виявляється *проявом нашої сутності*, "базовим людським інстинктом". І, займаючись мистецтвом, людина є людиною у власному сенсі слова. Дійсно, людина має закладене в єство прагнення до існування у гармонійному, прекрасному, естетичному середовищі. Це прагнення є однією з суттєвих ознак, що відрізняє людину від тварини. Звісно, потребу прикрасити оточення можна побачити й у тваринному світі. Але, складний феномен, що називаємо "мистецтвом", ми не знайдемо поза людиною.

7. Щоб створити справжній витвір мистецтва, недостатньо досконало володіти технічними прийомами. Для виникнення шедевру необхідно

натхнення, захоплення. Творчий процес поглинає людину, примушує забувати про їжу та сон, робить людину одержимою. Добрі поети, стверджує Платон (прибл. 428–348 до н. е.), складають свої прекрасні пісні не завдяки вмілості, а бувши натхненними й одержимими. Вони творять у нестямі, коли їх охоплює гармонія та ритм, не завдяки вправності, а з Божої ласки. Кожний може добре творити тільки те, до чого спонукає його Муза. Поети — не що інше, як тлумачі богів, одержимі тим богом, якому хто підвладний [21].

8. Праця над художнім твором передбачає, що його хтось буде сприймати. Тобто мистецтву властива соціальність, адресність, звернення до публіки. Людина не витратить жодного зусилля на красу, пише Іммануїл Кант, коли не буде очікувати, що її побачать інші та будуть вражені [13, с.31-32].

Резюмуємо сказане. ***Мистецтво*** *– це людська діяльність, головною метою якої є створення естетичних властивостей.* Тобто художня творчість має естетичну природу, вона є вищою формою естетичного ставлення до дійсності. Мистецтву притаманні такі риси: *свобода, умовність, творчість, унікальність, органічність, натхнення, адресність*. Нарешті, мистецька творчість є одним із способів *реалізації сутності людини*.

ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА

Питання про природу, сутність мистецтва тісно пов'язане з питанням про його функції. Дійсно, природа речі розкриває себе у реалізації певного призначення. Щоб розкрити сутність предмета, потрібно вказати на те, для чого він існує. Отже, розглянемо функції мистецтва.

Протягом історії було сформовано багато концепцій щодо практичної спрямованості художньої творчості. Одна з найвпливовіших, витоки якої можна знайти ще в античності, розглядає мистецтво як різновид пізнання. Щодо статусу художнього пізнання та його співвідношення з науковим висловлювалися різні думки. У "Поетиці" Арістотеля (IV ст. до н. е.) стверджується, що поезія (мистецтво) надає ґрунтовніше знання, ніж історія (наука). Адже історія розповідає про те, як все відбувалося у дійсності, про одиничну, окрему подію. Поезія ж показує, як зазвичай розгортаються події деякого типу, тобто робить певне узагальнення. Таким чином, вона відображає тип, а історія – тільки окремий випадок цього типу. Тому поезія виявляється "більш філософічною", оскільки говорить про загальне. Істинне знання, пише Арістотель, – це знання про загальне, а не про одиничне.

Мистецьке пізнання може вважатися нижчим за наукове. Зокрема, у Середньовіччі поезія та наука мали спільну назву – litterae. Було загальновизнаним, що поезія виявляє ті ж самі "істини", але не прямо, а в "оманливих" образах [6, с.14]. Тобто поезія – це також пізнання, як і наука, але менш досконале. Подібні ідеї вміщує естетика Г. Гегеля (1770-1831). На його думку,

мистецтво є "царством прекрасного", і художник перш за все прагне створити дещо красиве. Краса ж для Гегеля – це невикінчений прояв істини. Тому мистецьке пізнання повинне поступитися місцем науковому, котре виражає істину більш довершеним способом – у поняттях.

Отже, один з традиційних поглядів на природу мистецтва стверджує, що воно є особливим видом пізнання, виконує ***гносеологічну*** (від грец. gnosis – знання) функцію. Специфіка мистецького пізнання полягає у тому, що його результати фіксуються в художніх образах. Наука відображає дійсність мовою понять, мистецтво ж робить це за допомогою образів. Відмінність між художнім образом і науковим поняттям наочно демонструє таке порівняння. У підручниках з ботаніки квітка визначається як орган покритонасінної рослини, в якої є чашечка та віночок з пелюстками, маточка з тичинками, запах квітки притягує комах [10, с.123]. Тепер згадаймо поезію Володимира Сосюри: "*Айстри задумані, квіти останнії, // осені пізньої сльози багрянії…*"

Художній образ несе власний смисл, який неможливо охопити поняттям. Цей смисл є не науковим і дуже важливим для людини. Щоб зрозуміти, скажімо, природу, нам не достатньо однієї науки. Літератор і філософ Еліас Канетті (1905-1994) визнав, що справжнє знання про тигра він отримав тільки після вірша В. Блейка: "*Тигре! Тигре! палахкочеш // В темних нетрях серед ночі...*" З цього приводу український фахівець Євген Лебедь зауважує, що сучасність "приречена на мужність" визнати: нам замало науково-об'єктивного підходу для осягнення природи. Якщо обмежуватися тільки природознавством, то залишаться без вирішення проблеми на кшталт невідновлювальних ресурсів, контролю за генетичними дослідженнями та подібні [17, с.3]. Тобто, щоб сформувати належне ставлення до природи, нам недостатньо тільки наукової інформації. Ми потребуємо й чогось іншого, що можна отримати тільки у художньому повідомленні.

Мистецтво відображає ті аспекти речей, явищ, котрі випадають з поля зору науки. Остання працює з кількісними параметрами, а митці – з якісними (духовними, психічними, соціальними). Не все у світобудові може бути перекладено мовою математики і передано у відання науки. Наприклад, для відображення людських почуттів, "життя серця" не існує точних формул і рівнянь. Отже, спілкування з мистецтвом дає змогу отримати знання, якого годі здобути усіма іншими шляхами. Мистецтво осягає істини, які не перестають бути такими попри свою позанауковість.

Однією з необхідних складових пізнання є прогнозування майбутніх явищ на основі встановлених закономірностей. Як відомо, існують різні види уявлень про майбутнє: релігійні пророцтва, окультні віщування, наукові прогнози. Існують також і художні передбачення. Митець дуже часто є "людиною майбутнього" у прямому значенні слова. Він відчуває, дивиться на речі і поводить себе так, як це будуть робити тільки через деякий час. Таким

був, зокрема, Франческо Петрарка. Він являв собою нечуваний до того тип – "ренесансний", і в 1341 році його було вшановано саме як "нову людину". Художник – це "антена раси", яка першою приймає енергетичні імпульси прийдешнього та передає їх усім (Е. Паунд). Єгипетська орнаментика, Парфенон, романські собори були передвістям ідей, які потім формулювали релігійні лідери, філософи, математики, геометри й астрономи (Г. Рід). Сила художньої творчості у тому, щоб передбачати розвиток технологій, соціуму, культури на ціле покоління або більше (М. Маклюен, М. Еліаде). Мистецтво, таким чином, виконує ***прогностичну*** функцію [див. хрестоматію до розділу].

Сучасники вважають, що прозріння художників часто-густо є нічим не обґрунтованим "випадковим курйозом", порівняно із завбаченням вчених. Проте, відкриття, діагнози, прогнози, які здійснюються у межах художньої культури зазвичай евристично упереджують академічну науку. Дійсно, художники можуть похвалитися таким високим відсотком здійснених передбачень, про який науковці, професійні футурологи можуть тільки мріяти. У Ж. Верна з 108-ми прогнозів вірними виявилися 98, Г. Уельс допустив усього 9 помилок на 86 своїх "курйозів", в О. Бєляєва було тільки 3 погрішності на 50 прогнозів тощо [27].

Винахідник і письменник-фантаст Генріх Альтов вважає, що причина успіху художніх передбачень у тренованій уяві митців. Вчені-футурологи зазвичай екстраполюють наявні тенденції у майбутнє. Але тенденції можуть несподівано перериватися. Наприклад, у XIX ст. в місті Лондон очікували великих проблем внаслідок погрозливого зростання кількості коней, задіяних у транспорті. Однак, розвиток у цьому напрямку припинився після розповсюдження двигунів внутрішнього згоряння. Отже, коли йдеться про довготривалу перспективу, відсутня можливість спиратися на точні наукові методи. В такій ситуації фантазія художника демонструє перевагу над розрахунками футуролога.

Мистецтво виражає дещо дотичне майбутньому не тільки у фантастичному жанрі. На думку психолога Р.Мея, художники вказують на прийдешні соціокультурні перевороти раніше, ніж суспільство відчує їхнє наближення. Наприклад, проблема тривоги – одне з складних питань, що сьогодні привертає увагу суспільства [16]. В 1940-ві роки тривога тлумачилася психотерапією тільки як відхилення від норми, симптом патології чи пригніченості. У той самий час Ф. Кафка, А. Камю, В. Оден, Л. Бернстайн та інші митці малюють яскраву картину "доби тривоги та страху" в своїх творах. Дещо пізніше, у 1950-ті роки, психологи розглядають тривогу вже не як виняткову патологію, а як загальну проблему суспільства у цілому. Фахівці стверджують, що тривога стала звичайною рисою характеру сучасної людини. Тобто те приховане, про що спочатку повідомляло мистецтво, помітно вийшло на поверхню. З'явилося усвідомлення занурення культури у "три-

вожну епоху". Отже, художник здатен заздалегідь виявити хворобу, котра через деякий час вразить ту чи іншу частину соціуму [18, с.20-21].

Значення художньої творчості не вичерпується пізнаванням. Філософ Етьєн Жильсон (1884-1978) таким чином визначає специфіку мистецтва порівняно з наукою. Остання не додає до існуючого нічого нового, вона описує те, що вже є. Тоді як художник створює річ, якої раніше не існувало, наприклад, картину. Таким чином, вчений відображає щось уже наявне. В результаті роботи митця з'являється дещо нове.

Художній твір, який виникає, призначений переважно для естетичного сприйняття. Споглядаючи витвір мистецтва, ми отримуємо складний комплекс переживань: задоволення, втіху, піднесення тощо. Їх викликають естетичні властивості - прекрасне, трагічне, комічне та інші. Створення таких властивостей є головною метою мистецтва. Саме так воно виконує ***естетичну*** функцію, надає нам особливий досвід, що називають естетичним. Для ілюстрації можна звернутися до поезії. Відомо, що головне у віршах – це ніяк не фактична інформація, котру вони вміщують. Набагато важливішими є почуття, що виникають внаслідок особливого оформлення поетичного повідомлення. Існує багато прийомів художньої форми, зокрема, рима, ритм, повтор. Так, у народнопісенних поезіях вітри віють-повівають, дівчина плаче-ридає, коли приходить журба-печаль. Наявність подібних прийомів не можна пояснити, якщо завданням твору є простий переказ подій. Про те, що, скажімо, коханий не з'явився, можна сказати набагато простіше, без зайвих тавтологій. Але тоді руйнується художній, естетичний ефект. Так, можна переказати вірш прозою, вилучаючи риму, ритм. Візьмемо для прикладу відомі рядки Л. Глібова: "*До тебе, люба річенько, // Ще вернеться весна; // А молодість не вернеться, // Не вернеться вона!..*" Коли це зробити з ними, то вийде щось на кшталт: "молодість не повертається так само, як весна". Відповідно, художнє враження відразу зникає.

Зараз естетичний досвід часто пов'язують із сприйняттям "власне художнього" виміру твору. Художнє ж вбачають виключно у формі, виражальних засобах, описаних вище прийомах. Цей суто естетський погляд зазвичай називають теорією "мистецтва заради мистецтва". Стисло хід думок його прихильників можна відтворити таким чином. Коли ми дивимось, наприклад, на картину із зображенням страти перших християн на арені Колізею, ми отримуємо складний комплекс переживань. Це можуть бути розчулення, співчуття, оціночна емоція щодо безневинного страждання, розмисли про життя та смерть. Релігійна людина може відчувати те, що стосується її віри. Все вищеперелічене не стосується "власне мистецтва". Подібний досвід ми могли б отримати й тоді, коли були б присутні на реальній страті. "Суто художнім" на цій картині буде гра кольорів, світло й тінь, композиція тощо, тобто те, що стосується форми, виражальних засобів мистецтва. За

Карикатура на „професора естетики" Оскара Уайльда
(Нью-Йорк, 1883 рік)

В його висловлюваннях присутня вимога незалежності мистецтва від етичних, релігійних, суспільно-політичних, економічних та інших „нехудожніх" аспектів: „Художник не прагне щось доводити", „Художник не мораліст", „Будь-яке мистецтво не дає жодної користі".

логікою концепції "мистецтва заради мистецтва", сприйняттям цих параметрів потрібно обмежитися, щоб отримати "справжнє" естетичне переживання. Його і тільки його повинно викликати мистецтво. Інакше кажучи, з художнього твіру потрібно видалити все позахудожнє: моральне, релігійне, побутове тощо. Тільки після такої процедури ми отримаємо "власне мистецтво" та "справжнє" естетичне, художнє задоволення від нього. Окреслена абсолютизація естетичної функції є достатньо поширеною сьогодні. Проте з таким поглядом не можна погодитися. Сфера естетичного не існує у вакуумі. Естетичні властивості потребують контакту з іншими сферами дійсності, щоб бути повноцінними. Так, справжня краса не може бути тільки зовнішньою, формальною. Вона повинна доповнюватися й внутрішнім змістом, щоб бути дійсно досконалою. Візьмемо, наприклад, красу людини. Відомо, що зовнішня привабливість нівечиться під час виявлення не кращих внутрішніх рис: жорстокості, боягузтва, заздрощів та подібних. Навіть якщо обличчя є об'єктивно гарним з формального погляду, у такі моменти дивитися на нього неприємно. Отже, краса повинна бути вираженням досконалої душі, внутрішніх позитивних якостей. Тільки тоді вона буде повноцінною. Теж саме стосується витвору мистецтва. Справжньої викінченості він досягає, коли вміщує достатньо значущий ідейний зміст.

Естетичний, художній досвід дає людині непересічну розраду. Мистецтво дає змогу вийти за межі буденності, воно споріднене з грою. Досконалість твору та майстерність художника викликають захват. Г. Рід стверджував, що будь-якому митцеві властиве "прагнення давати задоволення, і мистецтво найбільш просто та часто визначається як спроба створити форми, що викликають втіху" [23, с.187]. В цьому полягає ***гедоністична*** (від грец. hedone – насолода) функція художньої творчості.

Говорячи про задоволення від мистецтва, потрібно зауважити, що його сприйняття не є чимось виключно приємним. Лев Виготський у "Психології мистецтва" констатував, що теоретики відвертаються від "наївного сенсуалізму", згідно з яким мистецтво – це просто радість від красивих речей [28, с.249]. Очевидно, що сприйняття художнього твору також вміщує й негативні емоції, страждальні моменти. Вони бувають дуже плідними. Наприклад, глядач може відкрити в собі щось негідне, і такі відкриття завжди болісні. Вони вказують шлях до самовдосконалення, яке передбачає непрості роздуми, докори сумління.

Із вказаним комплексом переживань пов'язані уявлення про катарсис – дуже значущий момент естетичного досвіду. Арістотель визначав катарсис як очищення за допомогою співчуття та страху. У сучасній естетиці катарсис розглядається гранично широко – як кульмінація спілкування з будь-яким мистецтвом та найвищий результат естетичного ставлення у цілому. Витвір мистецтва здатен викликати різноманітні піднесені, натхненні відчуття, просвітлення, емоційне полегшення, звільнення від негативних переживань. Вказані "пікові" стани прийнято позначати терміном "катарсис". Впливаючи подібним чином на психіку, мистецтво виконує ***катарсичну*** (від грец. katharsis) функцію. На думку Л. Виготського, катарсичний ефект досягається завдяки художній формі, описаним вище прийомам побудови твору (ритм, композиція тощо).

Сила художнього впливу завжди вражала, про неї розповідали легенди. Наприклад, міфічний Орфей грою на арфі пересував дерева й скелі, оговтував диких тварин і заспокоював розлючених воїнів. Означуючи цю властивість мистецтва, говорять, що воно виконує ***сугестивну*** (від лат. suggestio – навіювання) функцію. Енергією цього впливу з давніх часів послуговувалися для того, щоб формувати особистість у потрібному напрямку. Так, Піфагор (VI ст. до н. е.) використовував музику, танець, поезію для виховання чеснот та позбавлення від негативних рис. Найкращі художні твори, пише Жермена де Сталь (1766-1817), викликають фізичне й моральне зворушення, готують до великодушних вчинків. Завдяки цьому чеснота входить у плоть і кров, опановує людиною як найсильніша пристрасть [29].

При чому, мистецтво здатне ініціювати позитивні зміни у тих випадках, коли інші спонуки виявляються мало ефективними. Це добре ілюструє оповідання Антона Чехова "Вдома", де герой намагається продемонструвати семирічному синові шкідливість паління. Раціональна аргументація часто виявляється не достатньою, особливо, коли йдеться про дітей. Покарання зазвичай примушує тільки більш ретельно приховувати несхвальні дії. Стимулювати належну поведінку за допомогою подарунків також вважається сумнівним. Маленького курця в оповіданні нарешті вдалося переконати несподіваним для героя способом. Вже втративши будь-яку надію, він

імпровізує сину казку на ніч. Сюжет і мораль про погані наслідки паління здаються наївними та смішними самому розповідачу. Проте, на хлопчика байка справляє непересічне враження. Дійсно, звернення до розуму, погрози чи заохочення лишають людей байдужими у багатьох випадках. Більш ефективним може бути навіювання, що здійснює мистецтво за допомогою своїх образів.

Варто пам'ятати, що вплив мистецтва може бути як позитивним, так і негативним. За думкою Платона, музи, які надихають митця, можуть бути "розсудливими" та "солодкими". Розсудлива муза поліпшує життя людей, яких вона виховує, солодка – погіршує. Чим погрожують чари солодкої музи, добре зрозуміло з огляду на сучасну художню практику. Можна пригадати відомий інцидент, що відбувся з анімаційною стрічкою "Покемон" у 1997 році в Японії. Ввечері після перегляду однієї з серій у лікарні було доставлено близько шестисот дітей з симптомами епілепсії. Вранці наступного дня – ще близько ста. Висуваються припущення, що такий ефект спричинило особливе монтування кадрів з використанням певних кольорів [30].

Нарешті, існує чимало досліджень, які вказують на безперечний зв'язок між умовним, "несправжнім" зображенням насильства у літературі, живописі, кіно, на телебаченні та кількістю злочинів, що вчиняють у реальному житті. Вплив візуальних мистецтв є дуже потужним, оскільки зорові образи діти сприймають й до формування здатності мовлення. Разом із образом засвоюється відповідна модель поведінки. До певного віку дитина не спроможна критично оцінювати отриману інформацію, тому результати художньої сугестії можуть стати фатальними.

Формуючи, розвиваючи особистість мистецтво виконує ***виховну*** функцію. Художнє виховання здійснюється під час сприйняття творів та навчання певному мистецтву. Знайомство із мистецьким світом слів, ліній, кольорів, звуків, жестів розвиває чуйність до естетичного, здатність відчувати світ у його багатоманітності. Завдяки мистецтву людина отримує навички самовираження, що дає змогу позбутися скутості, зневіри у себе. Прилучення до цінностей, які виражають кращі твори, сприяє соціальній адаптації, входженню у світ культури.

Кожен вид мистецтва здійснює виховання власним способом. Наприклад, відвідування вистав у театрі або засвоєння прийомів акторської майстерності дає змогу "приміряти" на себе різні соціальні ролі, краще оволодіти словом, розвинути комунікативні здібності.

Живе, безпосереднє спілкування з деяким видам мистецтва може бути обмеженим суто технічно. Театр, хореографія, класична музика або скульптура не завжди є доступними для широкого кола учнів. Інші види та жанри творчості більш поширені, зокрема, література. Тому зупинимося докладніше на мистецтві слова.

Займаючись літературою, ми навчаємось виразно говорити та письмово викладати свої думки, поглиблюємо здатність до самостійного мислення. Адже без вміння доладно формулювати судження неможливі критичний аналіз, свідома оцінка сприйнятої інформації.

Учні часто відчувають ускладнення із вираженням своїх переживань через низький словниковий запас. Школяреві буває важко підібрати відповідне слово, щоб точно донести свою думку. Крім того, діти перекручують значення вже відомих слів, що також не сприяє точності висловлювання. Тому мовлення учнів вміщує недоліки на кшталт: "пращури передали нам прекрасний досвід (замість "корисний")", "цей хлопець завжди чистий (замість "охайний" або "чепурний")" [32]. Добре, виразне мовлення передбачає точну словесну форму та її повну відповідність думці. Цьому дуже сприяє розширення синонімічних низок. Наприклад, слово "радісно" має такі синоніми: весело, святково, грайливо. Засвоєння нюансів вживання, смислових відтінків усієї низки дуже увиразнює мовлення, дає змогу цілком адекватно передавати думки й почуття.

Найкращим засобом для розвитку здібностей учнів у вказаному напрямку є: 1) читання зразкових творів з поясненням та обговоренням, 2) усний та письмовий переказ, 3) написання творів, есе. Видатний педагог В. Сиповський вважав, що оптимальним літературним матеріалом для молодших школярів є народні казки. Їхня перевага полягає у реалістичному погляді на життя та здоровому моральнісному відчутті. Крім того, у казках відсутнє намагання штучно підлаштуватися під наївну "дитячу" мову [33, с.183-184]. Для більш дорослих учнів можна рекомендувати класичну літературу, витвори Г.Квітки-Основ'яненка, М.Гоголя, М.Коцюбинського та інших. Психологічний, ціннісний, культурний вплив класики утворює досконалу основу для становлення особистості. Нарешті, існує багато розвідок щодо навчання конкретним прийомам літературної творчості. Цікавою роботою такого ґатунку є "Граматика фантазії" італійського письменника Джанні Родарі. Книга вміщує багато практичних порад і вправ, наприклад: "Поміняйте місцями головних героїв казки, скажімо, Вовка та Червону шапочку. Як будуть поводитись герої?", "Візьміть газету чи журнал, виріжте окремі слова і зробіть з ними своє маленьке оповідання", "Придумайте продовження улюбленої казки" тощо.

Засвоєння мистецьких навичок допомагає формуванню творчої життєвої позиції в принципі. У зв'язку з цим виділяють ***евристичну*** (від грец. heuristiko – знаходжу) функцію мистецтва. Вона полягає у підвищенні творчих потенцій, привнесенні художності у повсякденні життєві практики. Творчий підхід, художні цінності не локалізовані у мистецтві. Вони можливі у будь-якій сфері діяльності. Всі справи можуть бути не тільки корисними, але й красивими та виконаними нешаблонно. На можливість цьо-

го вказує, зокрема, А. Маслоу у своїх працях. Психолог пише, що знайомство з людьми, які самореалізуються, примусило його змінити уявлення про "творчість" та "естетику". На думку Маслоу, вказані феномени не є привілеєм тільки художників, вчених, винахідників. Адже представники "звичайних" професій – домогосподарки, медсестри, шевці – часто демонструють більше оригінальності, таланту, сміливості, ніж деякі працівники "креативної" сфери. І в добре приготовленій страві може бути більше "творчості", ніж у посередньо намальованій картині [див. хрестоматію до розділу].

Позитивний вплив мистецтва на людину може справляти лікувальний ефект, з чим пов'язані уявлення про ***терапевтичну*** функцію мистецтва. Вказана властивість художньої творчості також відома з давніх-давен. Прикладом може бути переказ про першого єврейського царя Саула, який страждав від суму та нудьги. Цареві порадили звернутися до Давида, сина Ієссея з Вифлеєму, що добре грав на струнному інструменті. Давид погодився допомогти цареві, і коли він грав для Саула, той відчував полегшення.

Вище вже йшлося про катарсис – очищення душі за допомогою мистецтва. Цей термін використовується і в психології, де його розуміють як звільнення психіки від небажаної інформації, такої, що є джерелом різних хворобливих станів: тривоги, фрустрації, депресії. Достатньо поширеною зараз є арт-терапія – метод, який використовує художню творчість з психотерапевтичною метою. Арт-терапія допомагає позбутися психологічних негараздів або більш глибоко зрозуміти себе самого.

Цілющий потенціал мистецтва широко обговорюється у сучасній психології. Прибічники психоаналізу Зиґмунда Фрейда (1856 – 1939) навіть стверджують, що дійсна мета мистецтва саме лікувальна. Вона полягає у фантастичному задоволенні та розрядці підсвідомих потягів [34].

Згідно з вченням Фрейда, людиною керує переважно підсвідомість. У цій сфері ховаються незадоволені еротичні та агресивні бажання, болісні спогади, невирішені конфлікти. Здебільшого вони несумісні із свідомими настановами особистості, а також з вимогами моралі, культури. Тому їхня енергія не реалізується зовні, у вчинках. Вона блокується у підсвідомості і здійснює руйнівну роботу в середині психіки. Наслідком цього є хворобливі стани, душевні розлади різного ґатунку.

Психоаналіз наполягає на тому, що покликання митців – давати вихід пригніченим безсвідомим бажанням, думкам, почуттям. Оскільки останні неприйнятні через свою аморальність, асоціальність, їх вираження відбувається завуальовано, символічно. Так здійснюється розрядка, вихід заблокованої психічної енергії. Створюючи або сприймаючи твір, людина позбавляється від травматичного змісту підсвідомого. Художня форма та естетичне задоволення використовуються тільки для того, щоб привернути увагу глядача, заохотити його взяти участь у небезпечному процесі

відреагування патогенного психічного матеріалу. За окресленою логікою, мистецтво є лише сублімацією карних бажань, вираженням чогось злого, хворобливого у прийнятній формі.

З таким поглядом на художню творчість не можна погодитися. Людина дуже складна істота. Її внутрішній світ не вичерпується патологічними змістами та потягами, які не можна задовольнити через їхню аморальність. Якби це було не так, то ми взагалі б не потребували мистецтва. Нам би цілком вистачало кримінальної хроніки та порнографії (Л. Виготський). Відповідно й результати людської творчості не можна звести тільки до цього. Людська психіка вміщує й здорові начала. Завдяки ним ми сміємося, граємо, любимо, довіряємо, робимо дурниці та дитячі вчинки. І саме вони передусім надихають людину (А. Маслоу).

Показовим в цьому сенсі є й те, що арт-терапія має душе широке коло для застосування, виходячи за межі лікування психічних розладів. Завдяки самовираженню, що відбувається на її сеансах за допомогою малювання, ліплення, вигадування історій, людина знайомиться з маловідомими сферами власного "я", гармонізує та розвиває свій внутрішній світ. Арт-терапія дає можливість виявити власні приховані ресурси, збалансувати інтелект і почуття, розвинути інтуїцію. Нарешті, замислитися над власним призначенням, що дедалі стає все більш складним через постійне прискорення темпу щоденного життя.

Перетворюючи людину, мистецтво опосередковано впливає й на дійсність взагалі. Тобто виконує ***діяльнісну*** функцію. Такий вплив дуже добре унаочнюють великі соціальні катаклізми. Наприклад, відомо, що Французькій революції XVIII ст. передувала сторічна літературно-філософська праця Вольтера, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо та інших діячів Просвітництва. Для того, щоб здійснити страту короля у реальному житті, потрібно було спочатку уможливити її на сторінках численних книжок, зробити її прийнятною для суспільства. З цього приводу філософ М. Бердяєв писав, що Руссо так само відповідає за французьку революцію, як Лев Толстой – за російську (1917 р.). Пізніше в'язень радянських таборів Варлам Шаламов стверджуватиме, що саме російські письменники-гуманісти XIX ст. відповідають за кров, яка пролилася внаслідок "революційного терору". Адже "бомбісти"-революціонери були зазвичай послідовниками толстовства та подібних вчень. Звісно, мистецтво не є єдиним чинником суспільних зрушень, проте, й далеко не останнім. Жодна влада не встоїть перед всенищівною дією типографського знаряддя, стверджував О. Пушкін, оцінюючи потенціал мистецтва як каталізатора глобальних зсувів у соціумі [35, с.6-9].

Зробимо підсумки. Сутність мистецтва розкриває себе у численних завданнях, які воно вирішує, здійснюючи своє призначення. Художня творчість виконує такі функції:

- *пізнавальну,*
- *прогностичну,*
- *естетичну,*
- *катарсичну,*
- *гедоністичну,*
- *сугестивну,*
- *виховну,*
- *евристичну,*
- *терапевтичну,*
- *діяльнісну.*

Всі вони утворюють єдиний ансамбль, органічну цілісність. Так, евристичну функцію неможливо відокремити від виховної. Мистецьке виховання, терапія, діяльнісне перетворення світу ґрунтуються на художньому пізнанні, сугестії, катарсичному впливові. Катарсична функція нашаровується на гедоністичну. Адже звільнюючись від негативних переживань, людина відчуває полегшення, задоволення. Катарсис виникає завдяки художній формі, особливій побудові твору, яка підкоряється естетичній функції. Остання є власне художньою, властивою виключно мистецтву. У виконанні інших завдань мистецтво перетинається з педагогікою, психотерапією, наукою тощо. Створення естетичного є його власною прерогативою.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *В чому відмінність між митцем та ремісником?*
2. *Чим відрізняється витвір мистецтва від виробу промисловості?*
3. *Чим художнє пізнання відрізняється від наукового?*
4. *Які види мистецтва вам відомі?*
5. *Які функції мистецтва Ви можете назвати?*
6. *Як вони співвідносяться між собою?*
7. *Як Г. Гегель оцінював можливості та перспективи художнього пізнання?*
8. *У чому полягає специфіка мистецького пізнання у порівнянні з науковим?*
9. *Яким чином мистецтво виконує прогностичну функцію?*
10. *Як тлумачать естетичний досвід прибічники теорії „мистецтва заради мистецтва”?*
11. *Завдяки чому мистецтво здійснює гедоністичну функцію?*
12. *Як можна використовувати потенціал художньої сугестії?*
13. *Які прийоми художнього виховання Вам відомі?*
14. *Яким чином пов’язані терапевтична та катарсична функції?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Gondek Maria J. Artes liberales liberal arts // Internet version of the Universal Encyclopedia of Philosophy.- http://ptta.pl/pef/haslaen/a/artes.pdf*
2. *Античні поетики / Упоряд. М.Борецький, В.Зварич. — К., 2007*
3. *Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики / В.Ф.Асмус. - М., 1968. - С.55-70.*
4. *Платон Сочинения в 3 т. - М., 1968-1972*
5. *Барт Р. Удовольствие от текста // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р.Барт. - М., 1989.*
6. *Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. – СПб., 1996.*
7. *Вейдле В. Умирание искусства. – М., 2001.*
8. *Гулыга А. Эстетика в свете аксиологии. – М., 2000.*
9. *Даниэль С. Искусство видеть. - СПб, 2006.*
10. *Естетика / за ред. В. О. Лозового. – К., 2003.*
11. *Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992.*
12. *Кант И. Соч. : в 6 т. – Т. 5. – М., 1966.*
13. *Кант И. Трактаты и письма. – М., 1980.*
14. *Коллингвуд Р. Принципы искусства. - М., 1999.*
15. *Колридж С. Т. Избранные труды. – М., 1987*
16. *Кудрявцева Н. Н. Тревога как социальная болезнь // Академия новостей. – Режим доступу : http://academ.info/news/1922*
17. *Лебедь Е. А. Идея природы: концепт и контекст. – К., 2007*
18. *Мэй Р. Любовь и воля. – М., К., 1997.*
19. *Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К., 1994.*
20. *Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. – Т. 1. – М., 1962.*
21. *Платон. Избранные диалоги. – М., 1965. – Режим доступу : http://epistema.narod.ru/platon_ion.htm – Назва з екрану.*
22. *Родари Дж. Грамматика фантазии. - М., 1978.*
23. *Современная западно-европейская и американская эстетика: Сборник переводов. – М., 2002.*
24. *Шеллинг Ф.В. Философия искусства. - М., 1999*
25. *Татаркевич В. Історія шести понять. – К., 2001.*
26. *Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – К., 2006*
27. *Футурология // Российское трансгуманистическое движение. – http://www.transhumanism-russia.ru/content/view/39/126/*
28. *Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1968.*
29. *Сталь де Ж. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями // Жидков В. С., Клявина Т. А. Социология искусства. Хрестоматия. – Режим доступу : http://sv-scena.ru/athenaeum/sotsiologiya-iskusstva-khrestomatiya.i-13-stalj-de-zhermena-o-literature-rassmotrennoy-v-svyazi-s-obshchestvennymi-ustanovleniyami.*

Razdel-1-3-1-16-26.html – Назва з екрану.
30. *Смертельные игры. Стоит ли прививать детям страсть к убийству? // Фонд "Антикризис". – Режим доступу : http://rus-crisis.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=2434:2434&catid=45:2009-07-27-17-58-48&Itemid=73 – Назва з екрану.*
31. *Adams M. Parents who are horrified by real violence are drowning their children in simulated violence // NaturalNews. – Режим доступу : http://www.naturalnews.com/038354_violent_video_games_children_mass_murder.html – Назва з екрану.*
32. *Лексико-семантичні й лексико-стилістичні помилки в українському мовленні учнів національних спільнот та шляхи їх ефективного подолання // Українська мова і література. – № 38. – 2004. – С. 14-20.*
33. *Сиповский В. О развитии дара слова у детей // Тайна слова. – Спб., М., 2002. – С. 183-184.*
34. *Ранк О. Эстетика и психология художественного творчества // Миф о рождении героя / Ранк О. – М., 1997. – С. 117-132.*
35. *Сухих И. Н. Книги XX века: русский канон: Эссе. – М., 2001.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Демокріт тлумачив мистецтво як:
   а) наслідування природі;
   в) втечу від природи;
   г) повернення до природи.

2. Платон вважав, що художній шедевр створюється завдяки:
   а) технічній майстерності, вправності;
   б) натхненню, божественній одержимості;
   в) що це є таємницею, яку не можна осягнути.

3. Ш.Батьо виділив такі витончені мистецтва:
   а) цирк;
   б) живопис;
   в) висока мода;
   г) танець;
   д) фотографія.

4. За думкою І.Канта, на художній твір потрібно дивитися як на:
   а) механізм;
   б) організм;
   в) неорганічне утворення.

5. Ф.Шиллер стверджував, що мистецтво створює:
а) царство моральних законів;
б) царство прекрасної видимості;
в) царство природної необхідності.

6. Арістотель вважав поезію:
а) розділом історії;
б) філософічнішою, ніж історія;
в) нижчим видом пізнання.

7. Форма мислення у мистецтві:
а) поняття;
б) образ;
в) побутове уявлення.

8. Очищення за допомогою співчуття та страху (згідно Арістотелю):
а) катарсис;
б) катексис;
в) мімезис.

9. Розвиток творчих потенцій, привнесення художності у повсякденність відноситься до:
а) пізнавальної функції;
б) онтологічної функції;
в) евристичної функції.

10. Власне художньою є:
а) виховна функція;
б) катарсична;
в) естетична;
г) пізнавальна.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ
«МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН»

Хрестоматійний матеріал доповнює характеристику художньої творчості, що вміщується у розділі. Так, Арістотель і Робін Коллінгвуд розповідають про ґенезу мистецтва. Іван Ільїн дає уявлення про критерії художньої досконалості. У фрагменті платонівського діалогу обговорюються питання естетичного виховання, зв'язку змісту й форми, морального та художнього у витворі мистецтва. Фрідріх Шиллер також говорить про естетичне виховання, роблячи акцент на ролі мистецтва у житті суспільства. Текст Хосе Ортеги-і-Гасета допомагає з'ясувати, у чому полягає естетична функція мистецтва та особливості її тлумачення у 20-му столітті та сьогодні. Ролло Мей докладно розглядає прогностичну функцію мистецтва. Абрахам Маслоу говорить про можливості привнесення художнього у наше повсякденне життя, тобто, про евристичну функцію мистецької творчості.

ПЛАТОН

(427—347 рр. до н. е.)

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. I. - М., 1962. - С. 110-112.

ЗАКОНЫ

Афинянин. Однако при обсуждении было бы невозможно достаточно ясно охватить вопрос о сообразном с природой исправлении пиршеств, если не принять во внимание правильных основ мусического искусства. Равным образом и мусическое искусство нельзя понять без всего в совокупности воспитания. А все это требует чрезвычайно длинных рассуждений.

Афинянин. Не согласимся ли мы, прежде всего, с этим? Не установим ли мы, что первоначальное воспитание совершается через Аполлона и Муз? Или как?

Клиний. Да, так.

Афинянин. Следовательно, мы установим, что тот, кто не упражнялся в хороводах, — человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся – воспитан.

Клиний. Так что же?

Афинянин. Хорея в своей совокупности состоит из песен и плясок.

Клиний. Неизбежно.

Афинянин. Поэтому человек, хорошо воспитанный, должен быть в состоянии хорошо петь и плясать.

Клиний. Очевидно.

Афинянин. Посмотри же, что именно значат эти, только что сказанные слова.

Клиний. Какие?

Афинянин. Он хорошо поет, сказали мы, и хорошо пляшет. Не прибавим ли мы, что это будет только в том случае хорошо, если он поет и пляшет что-нибудь хорошее?

Клиний. Прибавим.

Афинянин. А также и другое условие: он должен считать прекрасным то, что прекрасно, и безобразным то, что безобразно, и эти свои убеждения применять на деле. Не будет ли такой человек лучше воспитан в смысле хореи и мусического искусства, чем тот, кто не радуется прекрасному и не ненавидит дурное, хотя и умеет иной раз удачно служить телодвижениями и голосом тому, что он признает прекрасным? Или лучше тот, кто не слишком исправен в голосе и телодвижениях, но правильно руководится наслаждениями или скорбью и, таким путем, приветствует прекрасное и досадует на дурное?

Клиний. Значительная разница между ними, чужестранец, в смысле воспитанности.

Афинянин. Не правда ли, если бы мы все трое узнали, что именно прекрасно в пении и пляске, то мы надлежащим образом отличили бы человека воспитанного от невоспитанного. Если же этого мы не будем знать, то вряд ли можем распознать, что и как способствует сохранению воспитания. Не так ли?

Клиний. Конечно, так.

Афинянин. И вот, после этого нам, точно собакам-ищейкам, надо разыскать, что является прекрасным в телодвижениях, пляске, напеве и песне. Если же это от нас ускользнет, все наше рассуждение о надлежащем воспитании, эллинском или варварском, — пустяки.

Клиний. Да.

АРІСТОТЕЛЬ

(427—347 рр. до н. е.)

Античні поетики / Упоряд. М.Борецький, В.Зварич. — К., 2007. — С.29-31

ПОЕТИКА

II. З уваги на те, що поети показують людей у дії, ці люди обов'язково повинні бути або добрі, або погані, бо поведінці людини завжди дають таку характеристику, зваживши, що люди різняться між собою чесністю або нечесністю. Отже, зрозуміло, доводиться зображати людей або кращими, або гіршими за нас, або такими, як ми. Так роблять живописці. Наприклад. Полігнот зображав людей кращими, Павсон — гіршими, ніж вони насправді, а Діокісій показував їх такими, якими вони є в дійсності. Зрозуміло, що кожна з наведених форм зображування матиме свої особливості; вона настільки буде відрізнятися від інших форм, наскільки відтворюватиме інші предмети. Адже й у танці, грі на флейті чи на кіфарі можуть виникнути подібні відмінності; те саме стосується і прози, і простої поезії. Так. Гомер показує людей кращих, Клеофонт — звичайних, а Гегемон із Фасоса, перший представник пародії, і Нікохар, автор «Деліади», — гірших, ніж вони є насправді. Те саме явище спостерігаємо й у дифірамбічній поезії та номах. Тут також можна зображати негідників, як це робить Аргант, або найкращих людей, як це робить Тімофей і Філоксен у «Кіклопах». У цьому саме й полягає різниця між трагедією і комедією: у комедії намагаються показати людей гіршими, а у трагедії — кращими від сучасників.

IV. На наш погляд, поезію породили дві, причому зовсім природні, причини. По-перше, властивий людям з дитинства нахил до наслідування; власне вони тим і відрізняються від усіх інших живих істот, що вони наділені винятковим хистом наслідувати, завдяки якому набувають перші знання. По-друге, усі люди знаходять задоволення в наслідуванні. Доказом цього є щоденний досвід: ми з приємністю оглядаємо докладне зображення того, на що в дійсності дивитися неприємно, як-от, наприклад, зображення осоружних звірів або трупів.

Причина тут у тому, що здобування знань дає велику насолоду не лише філософам, а й іншим людям, з тією тільки різницею, що останні сприймають їх поверхово. Ось чому, оглядаючи картини мистецтва, люди відчувають приємність, бо при цьому вчаться і замислюються над тим, чим є кожна картина й хто на ній зображений. Якщо хтось не бачив раніше предмета зображення, то насолоду йому дасть не саме відтворення, а технічне виконання, кольори або інші засоби.

Тому що людині притаманні схильність до наслідування. мелодія і ритм (щодо того, що віршові розміри є частинами ритму, — немає жодного сумніву), ще в давні часи люди, наділені природними здібностями, створили поезію з імпровізації і дедалі її вдосконалювали. Поезія розподілилася на два напрямки відповідно до індивідуальних особливостей поетів: поважніші з них відтворювали благородні вчинки й благородних людей, менш серйозні зображували вчинки нікчемних людей. Перші складали гімни й похвальні твори. До Гомера ми не можемо назвати жодного такого твору, хоч поетів, очевидно, було чимало; але, починаючи з доби Гомера, можна навести не один твір, ось хоч би «Маргіт» та ін. Тоді саме виник відповідний віршовий розмір, який тепер має назву ямбічного (ущипливого), тому що віршами, написаними цим розміром, дошкулювали один одному. Так, одні поети присвятили себе героїчній поезії, інші — ямбічній. [...]

ШИЛЛЕР
Йоганн-Крістоф-Фрідріх
(1759—1805)

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.
Т. III. - М., 1967. - С. 121-122

ПИСЬМА
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ

<…> Всякое улучшение в политической сфере должно исходить из облагораживания характера, но как же характеру облагородиться под влиянием варварского государственного строя? Ради этой цели нужно найти орудие, которого у государства нет, и открыть для этого источники, которые сохранили бы при всей политической испорченности свою чистоту и прозрачность.

Теперь я достиг той точки, к которой были направлены все мои предшествующие рассуждения. Это орудие – искусство, эти источники открываются в его бессмертных образцах.

Наука и искусство отрешены от всего положительного и зависимого от человеческой условности и пользуются безусловной неприкосновенностью со стороны человеческого произвола. Политический законодатель может

оценить их область, но господствовать в ней он не может. Он может изгнать друзей истины, но истина превозможет; он может унизить художника, но искусство подделать он не в состоянии. Правда, явление весьма обычное, что наука и искусство преклоняются пред духом времени и что критический вкус предписывает творческие законы. Где характер становится непреклонным и твердым, там наука строго оберегает свои "границы" и искусство направляется тяжкими рамками правил; где, напротив, характер становится слабым и дряблым, там наука стремится к тому, чтобы понравиться, и искусство — к тому, чтобы доставить удовольствие. В течение целых столетий философы и художники работают над тем, чтобы внедрить в низы человечества истину и красоту; первые гибнут, но истинная красота обнаруживается победоносно со свойственной им несокрушимой силой. <…>

КОЛЛІНГВУД
Робін Джордж
(1856—1916)

Коллингвуд Р. Принципы искусства / Пер. с англ. А. Г. Раскина под ред. Е. И. Стафьевой. - М.: «Языки русской культуры», 1999. – 328 с. - Режим доступу: http://www.bellabs.ru/Books/Art/index.html - Назва з екрану

ПРИНЦИПЫ ИСКУССТВА

<…>

Для того чтобы разобраться с неопределенностью, сопутствующей слову искусство, нам следовало бы проследить его историю. Эстетический смысл этого слова, тот смысл, который нас здесь интересует, зародился совсем недавно. Ars на древней латыни, так же как и techne на греческом, означают нечто совершенно другое. Эти слова обозначают некое ремесло или особое умение, подобное ремеслу плотника, кузнеца или хирурга. Греки и римляне не имели никакого представления о том, что мы теперь называем искусством, отличая его от ремесла. То, что мы называем искусством, они просто выделяли как группу ремесел, таких как ремесло поэта (poietike techne, ars poetica), которое они считали (разумеется, не без натяжек) в принципе подобным ремеслу плотника и другим ремеслам и отличающимся от них точ-

но так же, как сами эти ремесла различаются между собой.

Теперь нам трудно осознать этот факт и еще труднее представить себе все его следствия. Если люди не имеют названия для некоторого предмета, это значит, что они не считают его выделенным в особый род. Восхищаясь искусством Древней Греции, мы естественно предполагаем, что сами греки восхищались им в том же духе, что и мы. Однако мы восхищаемся этими произведениями как явлениями искусства, причем слово искусство несет в себе здесь все утонченные и подробно разработанные импликации современного европейского эстетического сознания. Можно не сомневаться, что греки не восхищались своим искусством в таком ключе. Они подходили к искусству с совершенно другой точки зрения. В чем состояла эта точка зрения, можно, наверное, понять, читая литературное наследие людей, подобных Платону. Подобное чтение дается ценой изрядного труда и мук. Первым делом любой современный читатель, читая то, что Платон сказал о поэзии, предполагает, что Платон описывает эстетический опыт, эстетические переживания, подобные нашим собственным. Следом за этим читатель сразу же теряет терпение, поскольку Платон описывает все это на удивление плохо. До третьего этапа, который должен последовать за первыми двумя, большая часть читателей так и не доходит.

Ars на средневековой латыни, так же как и art на так называемом раннеановоанглийском языке, который полностью заимствовал как это слово, так и его смысл, означает любую форму специального книжного образования, такого как грамматика, логика, магия или астрология. Таково было значение этого слова еще во времена Шекспира: «Останься здесь, мое искусство!» – говорит Просперо, снимая свою волшебную мантию. Однако в эпоху Возрождения, сначала в Италии, а потом и в других странах, к этому слову вернулся его прежний смысл. Ренессансные художники, подобно своим собратьям Древнего мира, в самом деле считали себя ремесленниками. Лишь в XVII веке проблемы и концепции эстетики стали выделяться из проблем техники или философии ремесла. В конце XVIII века это разделение зашло так далеко, что возникло различение между изящными искусствами и полезными искусствами. Теперь «изящные» искусства означали не просто утонченные или высококвалифицированные ремесла, но «прекрасные» искусства (les beaux arts, le belle arti, die schone Kunst). В XIX веке это словосочетание было сокращено, эпитет выпал, и замена множественного числа единственным добавила обобщающий смысл слову искусство.

В этот момент выделение искусства из ремесла можно считать теоретически законченным. Но только теоретически. Новое использование слова искусство – это флаг, водруженный на вершине холма первыми атакующими, и поднятый флаг еще не означает, что вершина на самом деле взята.

<…>

Когда в прошлом веке были открыты натуралистические живописные и скульптурные изображения животных верхнего палеолита, их прославляли как явления недавно открытой школы в искусстве. Потребовалось не много времени, чтобы понять, что такой подход связан с некоторым недоразумением. Называя эти произведения искусством, приходится предполагать, что они были задуманы и созданы с той же целью, что и современные произведения, обобщающее название которых было перенесено на археологические находки. В данном случае было обнаружено, что такое предположение ложно. Когда м-р Джон Скипинг, чья художественная манера, безусловно, в большой степени заимствована у этих палеолитических предшественников, создает одно из своих прекрасных изображений зверей, он вставляет его в рамку, выставляет его в местах общественного отдыха, ожидает, что люди будут приходить и смотреть на него, и надеется, что кто-нибудь купит этот рисунок, принесет домой и повесит на стене, чтобы рассматривать его, получая удовольствие в одиночестве или в компании друзей. Все современные теории искусства настаивают на том, что произведение искусства именно для того и создано, чтобы им любоваться таким образом. Однако когда ориньякский или магдаленский художник делал подобный рисунок, он выбирал для него такое место, где никто не живет, а зачастую даже такое место, куда можно было добраться, только преодолев серьезные опасности к только с особой целью. Оказывается, это изображение предназначалось для того, чтобы колоть его копьями и метать в него стрелы, а когда от него ничего не оставалось, художник был готов нарисовать поверх него другое.

Если бы м-р Скипинг прятал свои рисунки в угольном подвале и предполагал, что каждый, кто их найдет, изрешетит их пулями, любой эстетик-теоретик сказал бы, что м-р Скипинг вовсе не художник, поскольку он предназначает свои картины для использования в качестве мишеней, а отнюдь не для созерцания, как подобает произведениям искусства. Согласно тому же аргументу палеолитические рисунки не являются произведениями искусства, как бы сильно они их ни напоминали. Сходство здесь только поверхностное, принципиальную важность имеет назначение, а оно – различное. Здесь я не хочу углубляться в те соображения, которые привели археологов к решению, что в данном случае преследовалась магическая цель и что эти рисунки были аксессуарами некоего ритуала, в котором охотники инсценировали убийство или поимку изображенных животных и таким образом обеспечивали себе успешную охоту.

Аналогичные магические или религиозные функции можно заметить и в других памятниках культуры. Так, портреты в древней египетской скульптуре предназначались не для демонстрации и созерцания – они были спрятаны в темноте гробницы, никем не посещаемые, где их не мог видеть ни

один зритель и где никто не мешал им совершать свою магическую работу. Римское искусство портрета выросло из обычая создавать образы предков, которые, наблюдая за домашней жизнью своих потомков, служили магическим или религиозным целям, и только этим целям были подчинены их художественные качества. Греческая драма и греческая скульптура зародились как принадлежности религиозного культа. И даже все без исключений средневековое христианское искусство обнаруживает аналогичную целеподчиненность.

Термины искусство, художник, артистичный и т. п. широко используются и как титулы светской вежливости. Когда мы рассмотрим всю массу вещей, претендующих на эти титулы (но в целом претендующих без подлинных на то оснований), становится очевидным, что явление, наиболее часто домогающееся и получающее титул искусства, в действительности имеет название развлечение или увеселение. Почти вся наша литература, как проза, так и поэзия, наши живопись, рисунок, скульптура, наша музыка, наши танцы и драматургия – все это зачастую совершенно неприкрыто направлено на развлечение, однако называется искусством. Тем не менее мы знаем, что здесь существует некоторое различие. Фирмы, выпускающие грампластинки (совсем молодая отрасль промышленности, откровенная в своих целях, как и подобает такому enfant terrible), в своих каталогах устанавливают или пытаются установить это различие. Почти все пластинки объявляются попросту развлекательной музыкой – лишь небольшой остаток попадает в рубрику «записи для знатоков». Художники и романисты сейчас устанавливают такое же разграничение, однако они делают это не столь публично.

Это должно представлять огромный интерес для эстетика-теоретика, поскольку, если он не осознает этого различия, оно исказит его представление об искусстве вообще, вынуждая его приравнивать подлинное искусство к простому развлечению. Не менее интересно это должно быть и для историка искусства или, скорее, для историка цивилизации вообще, поскольку так он сможет понять, какое место занимают развлечения по отношению к искусству и ко всей цивилизации.

<…>

ІЛЬЇН
Іван Олександрович
(1883—1954)

Ильин И. О художественном совершенстве //
Путь к очевидности / Иван Ильин. – М., 2007. - С.85-94

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОВЕРШЕНСТВЕ

Искусство наших дней, именуемое «модернистическим», заблудилось среди дорог и ушло в беспутство; в этом и сейчас уже согласны все истинные друзья художества, не порвавшие со здоровым, сразу — духовным и естественным вкусом. Об этом знают особенно серьезные и великие художники нашей эпохи. Они знают, что далекое и прекрасное будущее принадлежит не модернизму, этому выродившемуся мнимо искусству, созданному, восхваленному и распространяемому беспочвенными людьми, лишенными духа и забывшими Бога. После великого блуждания, после тяжелых мучений и лишений человек опомнится, выздоровеет и обратится снова к настоящему, органическому и глубокому искусству; и так легко понять, что и ныне уже глубокие и чуткие натуры предчувствуют это грядущее искусство, призывают его и предвидят его торжество.

Кто попытается представить себе это грядущее искусство, тот должен прежде всего отказаться от идеи «неслыханного», «невиданного» новаторства, ломающего переворота, опрокидывающего «открытия». Вся эта погоня за новшеством, за небывалым, за «потрясающим» или «головокружительным» есть проявление духовной смуты, порождение бессильного тщеславия у автора и у скучающих, ищущих «возбуждения» снобов в публике. Будущее, конечно, принесет нам новое искусство; но это «новое» возникнет из обновленного духа и из глубоко чувствующего сердца, т. е. из тех слов души, которые всегда задумывали и вынашивали всякое истинное произведение художества. Подлинная духовная глубина имеет свои особые законы, не поддающиеся субъективному произволу и не заменимые никакими нарочитыми изобретениями или выдуманными «конструкциями». Новое искусство принесет нам новые духовные содержания, а не новые бессодержательности, не новые пустоты и не новые пошлости. Оно создаст новые формы, а не новые бесформенности, не новые разнуздания, не новые хаосы. Оно разрешит себе «многое», но ничего такого, что выходит за пределы духовной необходимости, ибо здесь лежит критерий дозволенного, мера допустимого: в искусстве верно и художественно только необходимое.

Грядущее искусство будет опять укорененным, почвенным, органиче-

ским. Это совсем не обещает школьную придирчивость, педантство, тяжелую походку, строгое выражение лица, скучные поучения, обязательные трафареты...

Нет, это указывает на совсем иное измерение. Здесь имеется в виду не цензура содержаний и не предписанные формы, но творческий источник, творческий замысел и творческий акт.

Пока искусство движется по здоровым творческим путям, его содержания не нуждаются в цензуре, потому что она само собою, внутренне и изнутри осуществляет строжайшую и убедительнейшую цензуру, драгоценную и художественную: это цензура предметной необходимости, которая в дальнейшем должна быть проверена и укреплена художественной критикой. Что же касается формы искусства, то ее вообще не следует предписывать: она совсем не должна следовать каким бы то ни было внешним требованиям — ни публичному спросу на базаре, ни прямым указаниям политической диктатуры; исключение может быть только одно: если такое требование совпадает с внутренним голосом художника, но и тогда художник пойдет за своим внутренним голосом, а не за посторонним желанием «заказчика». Поэтому мы имеем полное основание ожидать от грядущего русского искусства — новых, т. е. первоначально-подлинных духовных содержаний и новых, т. е. предметно-оригинальных форм: это будут новые образы, выговоренные на «языке» первоначальной подлинности и с силою впервые рожденной формы, — в общем потоке насущного духовного питания и благодатной радости...

Это новое искусство возникнет из перенесенных русским народом испытаний, лишений и страданий; и совершится это потому, что в русских людях обновятся источники жизни, родники творчества, самый способ жизни и сила художественного созерцания. Россия идет к возрождению здорового художественного акта.

Строение художественного акта по самому существу своему свободно и предоставляется творческой силе самого художника. Здесь ничего нельзя предписывать; здесь нет обязательных рецептов. Но неутомимое и вчувствующееся изучение может установить здесь известные отрицательные границы, несоблюдение коих ведет к вырождению искусства.

Так, художественный акт, — каково бы ни было его строение и в каком бы искусстве художник ни творил,— не может и не должен получать свое направление извне; иначе акт вырождается. Художник не должен следовать моде, она не должна ему импонировать, ибо та духовная, первоначальная глубина, где живут художественные содержания и откуда они восходят к осуществлению, не знает ничего о моде. Художник, будь он портретист или архитектор, не должен принимать от своих заказчиков никакого содержания, разве только если заказывающий обыватель сам выносил такое же ху-

дожественное созерцание и вступает с художником в братский обмен духовными дарами. Художник должен с самого начала примириться с идеей возможного «неуспеха» или «провала» у публики; он должен быть готов к тому, что он не встретит понимания и справедливой оценки, что творчество его не даст ему ни радости признания, ни прокормления, ни дохода; и приготовившись к такому исходу, он должен спокойно, без робости идти своей дорогой. Искусство не есть промысел, приспособляющийся к внешним условиям, к спросу и заказу; оно есть служение, ориентирующееся по внутренним требованиям, по духовным звездам. И художник, мало зарабатывающий, непонятый и «отвергнутый» современниками — должен спокойно и достойно идти своей дорогой.

Действительно, ему предстоит важное и высокое служение, которое он несет и совершает на благо всего человечества: ибо он есть свободный и неподкупный провозвестник, показующий людям объективно-значительные и притом для многих сокровенные духовные содержания. В этом его призвание, которому он и посвящает себя; в этом его «должность», которую он свободно возлагает на себя. И это призвание предполагает у него определенные склонности и способности, которые он должен иметь или приобрести. Не каждому дано созерцать сокровенные духовные содержания, развивать и укреплять в себе это созерцание, следовать узренному ответственно и в строгом повиновении, вынашивать задуманное и изображать его в оправданных, необходимых и точных образах. А к этому сводится главное в искусстве. Искусство, которое ничего не знает об этом, а может быть, и не желает знать — не есть искусство; это есть безответственная игра, баловство или же доходный промысел, а может быть, и то и другое одновременно: автор кощунственно балуется и богатеет (Пикассо). Бороться с такими промышленниками трудно; устранить их из жизни совсем, может быть, даже невозможно. Но если такие затеи начинают вытеснять художество или заменять его, тогда искусство вступает в критический период, в эпоху упадка: оно отрывается от своего призвания и от своего главного назначения.

Настоящий художник отправляет духовное служение. Он совсем не призван развлекать публику, увеселять ее или угождать ей. Он призван созерцать «внутренне», вслушиваться в него, служить ему и повиноваться, погружаться в него и творить из него, сообщать и возвещать о нем. Торговать и торговаться — не его дело. Он должен как бы заклинать в самом себе «духа земли». Он должен находить то «пространство», где живут духовные содержания, вступать в него и почерпать в нем предметные медитации. Он должен поставить себя в распоряжение Божьего дела, его сокровенной борьбы и его творческих страданий — и приобщиться этой борьбе и этим страданиям через отождествление с ними. Чем ответственнее он совершает при этом свое служение, тем глубже становятся его медитации; чем полнее он отводит

и исключает свой собственный произвол, тем более предметными, истинными и художественными оказываются его «прорицания»; чем сосредоточеннее и строже становится его внутренняя дисциплина, тем благоуханнее и «слаще» становится «медь» его искусства.

Но для этого ему нужна вся та внутренняя и внешняя свобода, которая вообще доступна человеку. Ему необходима свобода, чтобы достойно нести свою одинокую ответственность и сполна осуществлять те требования, которые ставит ему художественное творчество. Никакая цензура не может дойти до источников его творчества; и только конгениальный ему критик может сказать ему впоследствии, справился ли он со своею ответственностью... Чтобы разрешить эту задачу, художник должен быть свободным и блюсти свободу в своей «лаборатории» — в созерцании, суждении, выборе оформления; а следовательно, и в линиях, в красках, в звуках и в тональностях, в словах и жестах, превращая их в живые и насыщенные символы «Главно-Сказуемого»... Он должен быть субъективно свободен, чтобы уловить и выразить объективную необходимость; ибо в искусстве есть такая особенная, внутренне постигаемая объективная необходимость, к которой и сводится сущность дела.

Эта особенная необходимость составляет критерий всякого настоящего искусства. Если художник постигнет ее из глубины и осуществит ее целостно, то произведение его получит ту замечательную «убеждающую» силу, ту зрелую законченность, ту власть давать людям удовлетворение и счастье, по которым узнается совершенное искусство.

Каждый настоящий художник носит в себе внутреннее чувство или даже сознательное убеждение, что в процессе творчества ему не все позволено, что многого он просто «не смеет», что выбор темы, отбор «материала» и оформление его не предоставлены на усмотрение его произвола или его тщеславия; что он на все должен иметь духовное право и предметное основание. Вот так, как однажды Пушкин, негодуя на безвкусную и уродливую «поправку» цензора в его стихе, восклицал: так «я не властен сказать, я не должен сказать, я не смею сказать!» Художнику на все необходимо художественное полномочие; он отвечает за все созданное им, хотя нередко он, отвергая, не может обосновать словами свое отвержение, а утверждая, умеет только настаивать на верности, предметности и необходимости избранного... Но дело не в словесных доказательствах, а в категорических «показаниях» внутреннего художественного опыта.

Это искание художественной необходимости и духовного права в творчестве составляет самую основу настоящего искусства. Оно, конечно, очень затрудняет работу, но зато приводит ее на настоящий уровень. Этим как бы отрезаются бесчисленные возможности в выборе: они сами отпадают, ибо обнаруживают свою несостоятельность. Наивному новичку, не знающему

ничего об ответственности, может, правда, казаться, что он «все может» и «все смеет»: «ему нравится» — «значит, хорошо»; он готов принимать всерьез всякую свою выдумку: он воображает, что всякая субъективная «навязчивая идея» создается художественным вдохновением и что все, что доставляет ему удовольствие — «замечательно». Но настоящий художник знает, что нужно предметное основание и художественное право; что надо повиноваться художественной совести. Он знает, что он «смеет» закреплять только то, что верно и необходимо; он знает, что если нет этого чувства «смею», то это значит, что он «не смеет».

Поэтому его свободное творчество связано: оно состоит в том, что он, созерцая и вопрошая, ищет этой художественной связанности, этой духовной необходимости. Он становится только тогда уверенным и спокойным, когда его чувство «так я смею» крепнет и превращается в чувство «именно так я обязан и иначе я не смею»... Дело не в том, что «можно» провести эту линию, наложить эту краску, ввести эту модуляцию, употребить это словесное выражение, но в том, что «только это и нужно», «именно этого и не хватало» и «обойтись без этого невозможно», ибо именно это соответственно и точно. Художественно-сказуемое требует именно этого и требование его должно быть выполнено. Художник не смеет иначе; поэтому он и не желает иначе; поэтому он иначе и не может. Тогда он чувствует себя уверенно: тогда на него нисходит спокойствие. Ибо он создавал не по своему личному произволению, но повиновался внутренней необходимости, которая предъявляла свои требования и которой он радостно повиновался.

Каждый серьезный художник, погружаясь в свои «темы» и «образы», старается уловить в своем внутреннем мире эту предметную необходимость, следовать ей и соблюдать ее. Каждая линия, проводимая им, остается для него «проблематичной», «простой возможностью, и не более того» до тех пор, пока он не начнет ощущать ее как нечто «строго соответственное», «точное», «органически-живое», «прочно-врастающее». «Соответственное» чему? «Точно» выражающее какой предмет? «Прочно-врастающее» в какой «живой организм»? На эти вопросы ему, может быть, трудно ответить, но этих словесных ответов от него не следует и требовать. Важно то, что его внутренний опыт недвусмысленно и достоверно сообщает ему, что он уловил «необходимое» и «единственно точное» и что проведенная им черта соответствует некоторому важному и решающему, хотя и сокровенному содержанию; это значит, что она «верна», «обоснована», что она отличается таинственной, но совершенно очевидной «точностью» (любимое выражение Пушкина)... Тогда найденное подобно прочно лежащему камню в болоте, на который можно стать и опереться, чтобы нащупывать и отыскивать дальнейший путь.

Это «ощущение» органической необходимости в художественном твор-

честве отнюдь не есть ни призрак, ни самообман; напротив, ему присуще чрезвычайное, определяющее значение. Когда человек работает, напр., над дешифрированием непонятного текста, то ему приходится иметь дело с предположениями и неуверенными догадками до тех пор, пока он не почувствует, что вступил в поток живого, связного, единого смысла; тогда у него делается уверенность, что он не выдумывает ничего своего, субъективного, но верно улавливает то, что объективно скрыто в разбираемой им криптограмме. Подобно этому настоящий художник старается уловить сокровенное содержание художественного замысла, выразить его — соответственно, точно, «адекватно» — в образах и «изложить» в словах, звуках, красках, жестах или камнях. При этом он несет в себе уверенное и подлинное чувство, что он творит не изобретая, а как бы воспроизводя нечто подлинно сущее, или же что вся его изобретательная способность направлена на верное отображение объективно предстоящего ему «предмета». И когда он, закончив свое произведение, показывает его или выставляет, то у него иногда бывает смутное чувство, что некоторые «места», или «линии», или «словесные обороты», или «плоскости», «краски», «модуляции» его произведения — не совсем закончены, неокончательно обоснованы, не вполне «предметны» или недостаточно точны. Тогда он начинает внимательно прислушиваться к критикам и сразу замечает, кто из них говорит из предметного созерцания, уловив художественную необходимость в его произведении, и кто из них, напротив, застрял во внешностях снобизма, в условностях отвлеченной формы, в аутистических выдумках и потому идет в своих разглагольствованиях мимо главного. Он умеет благодарно ценить скромные, исследующие замечания истинных критиков; он чувствует себя понятым, польщенным, он проверяет себя этими замечаниями и нередко «соглашается»; критик оказывается его ценителем, другом и помощником... А к самодовольному разглагольствованию мимо взирающих рецензентов он относится с пренебрежением, хотя и знает, что именно эта болтовня нередко влияет на публику и руководит ее мнением. Именно это последнее имел в виду Л. Н. Толстой, когда он однажды с тихим юмором вымолвил: «критика — это когда глупый человек пишет об умном»...

ХОСЕ ОРТЕГА-І-ГАСЕТ
(1883—1955)

Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Вибрані твори /
Хосе Ортега-і-Гасет. - К., 1994. – С.241-251

ДЕГУМАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА
ХУДОЖНЄ МИСТЕЦТВО

Якщо нове мистецтво не для кожного зрозуміле, можна сказати, що його імпульси не є загальними для всіх. Це мистецтво не для людей взагалі, а для особливого класу, який, можливо, і не кращий, але вочевидь відрізняється від інших.

Насамперед необхідно уточнити: що саме більшість людей називає естетичним смаком? Що відбувається у їхній душі, коли їм «подобається» витвір мистецтва, наприклад - театральна вистава? Відповідь не викликає сумнівів. Людям подобається п'єса, якщо вони зацікавились змальованими людськими долями. Любов, ненависть, радощі й жалі персонажів зворушують їхні серця, вони беруть у дії участь так, ніби це відбувається в реальному житті. І вони називають твір «гарним», якщо йому вдалося створити ту необхідну ілюзію, що завдяки їй вигадані персонажі сприймаються, як живі. У ліриці будуть шукати любов і біль людини, яка стоїть за поетом. Малярські полотна приваблюють їх, якщо на них будуть постаті чоловіків і жінок, з якими у певному розумінні цікаво було б жити. Пейзаж видається «чарівним», якщо зображена місцевість варта того, щоб її відвідати.

Можна сказати, що для більшості людей естетичне задоволення - це стан, який, власне, не відрізняється від буденного життя. Він тільки якісно інший: можливо, більш інтенсивний, менш утилітарний, вільніший від болісних наслідків. Але очевидно, що об'єктом уваги людей у художньому творі і, як наслідок, їх розумової діяльності виступає те, що й у повсякденному житті: люди і пристрасті. І мистецтво вони сприймають як засіб, за допомогою якого контактують з тим, що є цікавого в людському житті. Тому з власне художніми формами - вигадкою, фантазією - вони миряться тільки в тому випадку, якщо ті не суперечать сприйняттю притаманних людині форм і доль. Але щойно переважають суто естетичні елементи й історія Хуана та Марії стає сумнівною, люди відчувають розгубленість, не знаючи, як розуміти сценарій, книжку, картину. Це природно: їм невідомий інший спосіб сприйняття мистецтва, крім досвіду життєвої практики, що пробуджує наші почуття, втягує емоційно. Твір, який не будить емоцій, лишає людей байдужими.

Саме у цьому питанні необхідна гранична ясність. Справа не в тому, що жалі або радощі людських доль, які змальовано в творі, - це щось далеке від справжнього естетичного задоволення, а в тому, що переважання саме такого змісту в художньому творі в принципі несумісне зі справжньою естетичною насолодою.

Тобто все залежить від бачення. Для того щоб бачити щось, ми повинні певним чином налагодити свій зоровий апарат. Якщо «налагодження» неточне, предмет або видно нечітко, або його взагалі не видно. Уявімо, що ми дивимося на сад крізь шибку. Наші очі так пристосуються, що погляд пройде крізь скло, не затримуючись на ньому, і зупиниться на кущах і квітах. Доки об'єктом спостереження є сад, а погляд спрямований на нього, ми не бачимо скла. Що воно чистіше, то менше ми його помічаємо. Зробивши зусилля, ми можемо відірватися від саду і, відвівши погляд, затримати його на шибці. Відтак сад зникає з поля зору, а ми бачимо розпливчасту кольорову масу, немовби приклеєну до шибки. Таким чином, побачити сад і побачити шибку - це дві різні операції, які виключають одна одну і потребують різних підходів.

Так само й витвір мистецтва зникає з поля зору того, хто бачить у ньому лише зворушливу історію Хуана і Марії або Трістана й Ізольди. Горе Трістана - це таке горе, яким можна перейматися тільки доти, доки воно сприймається як реальне. Але предмет мистецтва є художнім тільки тоді, коли він нереальний. Щоб одержати насолоду, розглядаючи портрет Карла V верхи, виконаний Тіціаном, треба забути, що це дійсно Карл V, і побачити замість цього портрет, тобто нереальний образ, вигадку. Реальна людина і її портрет - це абсолютно різні речі: ми цікавимося або тим, або іншим. У першому випадку ми «живемо» разом з Карлом V, а в другому - «споглядаємо» об'єкт мистецтва як такий.

Проте більшість людей неспроможна налагодити свій апарат сприйняття мистецтва таким чином, щоб бачити водночас зовнішню форму твору і те, що вона прозора. Замість цього вони, не звертаючи уваги на умовність того, що відбувається, віддаються насолоді реальністю, яку показано у творі. Коли ж їм запропонують відмовитися від цієї ілюзії і звернути увагу на сам витвір мистецтва, вони скажуть, що не бачать його, і це справді так, бо в прозорій художності і абстрактному змісті вони не бачать людини.

Протягом XIX століття митці працювали «естетично змішано». Вони зводили суто естетичні елементи до мінімуму й намагалися побудувати художній твір майже повністю на відтворенні реальності. В цьому розумінні все зразкове мистецтво минулого століття було реалістичним. Бетховен і Вагнер були реалістами, так само як Шатобріан і Золя. З погляду сьогодення романтизм і натуралізм зближуються, в них оголюється спільна реалістична основа.

Твори такого типу є творами мистецтва або художніми об'єктами тільки почасти. Задоволення при їх сприйнятті не залежить від тієї здатності зосереджуватися на умовностях і образах, яка й становить відчуття художнього; тут достатньо бути вразливим і з готовністю сприймати тривоги й радості ближнього. Не дивно, що мистецтво XIX століття було настільки популярним: воно створювалось для різноликої маси - в тому значенні, що це не мистецтво, а витяги з життя. Згадаймо, що за всіх епох, які мали два типи мистецтва - для більшості і меншості, - перше завжди було реалістичним[1].

Ми зараз не будемо зупинятися на тому, чи можливе чисте мистецтво - не виключено, що й ні; але причини, які спонукають нас думати так, надто довго і важко пояснювати. Найкраще цієї теми не чіпати. Крім того, зараз це несуттєво. Навіть якщо чисте мистецтво неможливе, - в мистецтві, безперечно, живе тенденція до очищення, яке приведе до поступового усунення «людських», надто людських елементів, що домінували в творах романтизму й натуралізму. І цей процес може сягнути точки, коли людський фактор настільки зменшиться, що стане майже непомітним. Тоді перед нами - мистецтво, але його зможуть зрозуміти люди, що володіють особливим даром художньої чутливості. Це буде мистецтво для митців, а не для всіх; мистецтво кастове, а не народне.

ТРОХИ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ

Помирає видатна людина. Біля постелі - його дружина. Лікар рахує пульс помираючого. На задньому плані - ще двоє: газетяр, який присутній тут з професійного інтересу, і художник, який потрапив сюди зовсім випадково. Дружина, лікар, газетяр і художник присутні при одній події. Проте одна й та сама подія - смерть людини - впливає на кожного з них по-різному, їхнє ставлення до події настільки відмінне, що навряд чи має щось спільне. Якщо те, що бачить дружина, для неї справжнє горе, то художник дивиться мало не байдуже, і в їхніх почуттях так небагато спільного, що точніше було б сказати: дружина й художник є свідками різних подій.

Таким чином виходить, що одна й та сама реальність може складатися з безлічі розбіжних, якщо дивитися на неї з різних точок зору. Ми неминуче питаємо себе: яка ж з них справжня, непідробна? Відповідь, хоч би яка вона була, видається досить сумнівною. Будь-який наш вибір буде зумовлений лише примхою. Всі ці реальності рівноцінні, кожна є правдивою з певної точки зору. Ми можемо лише класифікувати ці способи сприйняття реальності і визначити, який з них на практиці здається найбільш нормальним або найбільш спонтанним. У такий спосіб ми одержимо концепцію реальності,

1 Наприклад, у Середньовіччі. У відповідності з розмежуванням суспільства на два шари – панство і простолюд – існувало аристократичне мистецтво, яке було „умовним" та „ідеалістичним", тобто художнім, і народне мистецтво – реалістичне і сатиричне.

яка є не абсолютною, але принаймні практичною і нормативною.

Найкращий спосіб розрізнити точки зору цих чотирьох людей біля смертної постелі, - це виділити один з параметрів - емоційну дистанцію між кожною людиною і тією подією, яку всі вони спостерігають. Для дружини помираючого ця відстань така мізерна, що майже не існує. Те, що відбувається, нестерпне її серцю і такою мірою поглинає її душу, що вона стає нероздільним цілим зі своїм чоловіком; вона занурена у те, що відбувається, і є ніби його складником. Для того щоб щось бачити, щоб подія перетворилася на об'єкт спостереження, її треба відокремити від себе, треба, щоб вона перестала бути частиною нашого життя. Тому дружина не присутня при події, вона знаходиться всередині неї; вона її не спостерігає, а проживає.

Лікар перебуває вже трохи оддалік. Це його робота. Він не переймається почуттям жаху, що затоплює душу бідолашної жінки. А проте обов'язок лікаря примушує його ставитись до всього серйозно, він відповідальний за те, що відбувається, і, можливо, йдеться про його професійну честь. Хоча лікар так не переживає, як дружина, він теж живе цією сумною подією, яка зачіпає його внутрішнім драматизмом, але не серце, а професійну частину його особистості..

Уявивши себе на місці репортера, ми зрозуміємо, що відійшли далеко від сумної реальності. Так далеко, що загубили будь-який емоційний контакт із нею. Репортера, як і лікаря, привів сюди професійний обов'язок, а не раптовий і людяний імпульс. Але якщо від лікаря його робота потребує втручання, то від репортера - позиції стороннього; він повинен обмежитись лише спостереженнями. Для нього подія - ніби вистава, про яку він мусить потім розповісти в газеті. Його почуття не беруть участі у тому, що відбувається, він духовно вільний, він не живе цією сценою, а просто дивиться. Проте дивиться уважно, щоб потім розповісти читачам. Він хотів би їх зацікавити, зворушити і, якщо можливо, вичавити з передплатників сльозу - так, ніби кожен з них на хвилю став родичем помираючого. У школі він читав пораду Горація.

Виконуючи настанову Горація, репортер намагається зворушитися, розраховуючи таким чином поліпшити свій літературний звіт. В результаті, хоча він не «живе» подією, але «вдає», ніби живе.

І, нарешті, байдужий художник, який взагалі нічого не робить, а просто дивиться. Те, що тут відбувається, його не стосується, він на сотні миль віддалений від події. Його відношення - просто спостереження, він не усвідомлює подію в її цілісності; трагічний внутрішній зміст залишається поза його свідомістю, а увага спрямована виключно на зовнішнє світло, тіні і відтінки барв. У художникові ми маємо максимум дистанції і мінімум почуттів.

Мені вибачать цей неминуче нудний аналіз, якщо він допоможе нам

з точністю описати шкалу емоційних дистанцій між нами і дійсністю. За цією шкалою, ступінь наближеності до реальності дорівнює мірі емоційної участі у реальній події; ступінь віддаленості, навпаки, вказує на міру свободи від реальної події, перетворення її на об'єкт чистого спостереження. На одному боці шкали ми сприймаємо світ - людей, речі, ситуації - як «прожиту»[2] реальність; а на протилежному - навпаки, не «проживаємо», а «спостерігаємо» її.

Тут необхідно внести уточнення, суттєве в естетичному плані, без якого неможливо проникнути в філософію і старого й нового мистецтва. У різних точках зору на реальність є один аспект, з якого й починається розбіжність і який передбачається усіма іншими: сама прожита реальність. Якби ніхто й ніколи не переживав по-справжньому, всією душею смерть людини, то лікар не хвилювався б, читачі не зрозуміли б почуття газетяра, що описує подію, а полотно, на якому художник зобразив людину на смертній постелі, оточену постатями в жалобі, було б позбавлене змісту. Те саме стосується будь-якого об'єкту, хай то буде людина чи річ. Найкраще сприйняття яблука - це те, як ми його бачимо, коли збираємося з'їсти. Всі інші його можливі форми - коли воно з'являється, наприклад, у барочному орнаменті на полотні маляра 1600 року, або в натюрморті Сезанна, або у формі вічної метафори «дівочі щічки, як яблука»,- більш-менш зберігають це його первісне призначення. Картина або поема без жодних слідів прожитого життя буде незрозуміла, так само як нічого не означає розмова, де всі слова позбавлені звичного змісту.

Це значить, що на шкалі реальностей прожита реальність займає перше місце, що спонукає нас ставитись до неї, як до однієї-єдиної «реальності». Замість «прожита реальність» ми могли б сказати «гуманізована» (себто олюднена). Художник, який пасивно спостерігає сцену смерті, здається «негуманним». Інакше кажучи, гуманна точка зору - це та, в якій ми емоційно «проживаємо» ситуації, долі людей, речі. І навпаки, реальності - жінка, пейзаж, подія - гуманізовані, коли подані нам у такому вигляді, в якому вони звичайно існують в дійсності.

Як приклад, важливий для подальшого, згадаймо, що серед реальностей, які складають світ, є й наші ідеї. Ми користуємося ними «по-гуманному», коли про щось думаємо. Наприклад, якщо йдеться про Наполеона, ми, як правило, думаємо тільки про велику людину з таким ймення. Психолог, навпаки, займає ненормальну, «негуманну» позицію, коли він забуває про історичного Наполеона і намагається аналізувати свою ідею Наполеона як таку. Отже, його точка зору прямо протилежна тій, яка переважає в щоденному житті. Замість користуватися ідеєю як засобом для осягнення об'єкта ми перетворюємо її на об'єкт і мету нашого розмірковування. Невдовзі ми

2 Йдеться про ту дійсність, яку людина „проживає", тобто сприймає через власні емоції. Саме емоційно прожита реальність постає як реальна.

побачимо, яке несподіване застосування в новому мистецтві знайшло таке негуманне перетворення.

ПЕРШІ ЗАУВАГИ ПРО ДЕГУМАНІЗАЦІЮ МИСТЕЦТВА

З дивовижною швидкістю у новому мистецтві виникло безліч різноманітних напрямків. Найлегше вказати на їхні відмінності. Але безглуздо підкреслювати відмінні й специфічні риси без огляду на їх спільну базу, яка у різному, іноді протилежному вигляді присутня в усіх напрямках. Ще мудрий Арістотель навчав нас, що речі відрізняються одна від одної тим, що є у них спільного. Саме тому, що всі тіла забарвлені, ми помічаємо, що вони забарвлені по-різному. Різновиди - це лише модифікації чогось одного, ми розрізняємо їх тільки коли бачимо, як в різних формах проявляється їхнє спільне походження.

Мене не дуже цікавлять окремі напрямки сучасного мистецтва і ще менше, за небагатьма винятками, кожний витвір зокрема, не кажучи вже про те, що й моя оцінка не повинна нікого цікавити. Тим літераторам, . які зводять своє натхнення тільки до вихваляння або картання творів мистецтва, краще взагалі не писати. Як казав Кларін про деяких нездар драматургів, краще б їм знайти більш годяще заняття, - наприклад, створити сім'ю. А якщо вона у них вже є, нехай створять ще одну.

Важливо те, що у світі, безперечно, існує нова естетична чутливість. Незважаючи на безліч напрямків і окремих творів мистецтва, нова чутливість - це родова їхня ознака, джерело, з якого вони з'являються. Саме цю нову чутливість і слід визначити. У пошуках найзагальнішої риси сучасної мистецької продукції я натрапляю на тенденцію дегуманізувати мистецтво. Після всього зазначеного вище це формулювання потребує докладнішого пояснення.

При порівнянні картини нового стилю з картиною, написаною у 1860 році, найпростіше почати із співставлення предметів, які на них зображені: це може бути людина, будинок або гора. Незабаром виявиться, що художник 1860-го перш за все дбав, щоб предмети на картині існували у такому ж вигляді, який вони мали поза картиною, виступаючи як складники прожитої або «гуманізованої» реальності. Можливо, окрім цього, він пропонував якісь інші, більш складні естетичні цінності, але першою його турботою було забезпечити цю схожість. Людина, будинок, гора впізнаються одразу, вони наші давні вірні друзі; натомість на сучасному художньому полотні їх важко розпізнати. Глядач гадає, що сучасному художнику не вдалося добитися схожості. Але ж і картина 1860-го може бути «погано намальована», тобто між об'єктами, що на ній зображені, і відповідними предметами у житті існує значна розбіжність. І все ж таки, якою б не була дистанція, самі помилки традиційного художника вказують на «олюднений» об'єкт, вони -

невдалі спроби зобразити, на зразок слів «Це півень», що ними у Сервантеса маляр Орбанехо орієнтує глядачів. З сучасним полотном відбувається щось протилежне: справа не в тому, що художник помиляється й не може зобразити «природне» (природне-людське) по-справжньому, а в тому, що самі відхилення вказують на напрямок, прямо протилежний зображенню олюдненого об'єкта.

Замість того щоб хоч якось наблизитись до реальності, художник нехтує її. Він зухвало пропонує здеформувати її, знищити її людський аспект, дегуманізувати. З об'єктами традиційного живопису ми можемо ілюзорно співіснувати. В Джоконду закохувалось багато англійців. З об'єктами сучасних картин подібний зв'язок неможливий: позбавивши їх аспекту «живої» реальності, художник спалив мости й знищив кораблі, якими ми могли б повернутися до звичного світу. Він кидає нас у незбагненний Всесвіт, примушує мати справу з предметами, з якими людські стосунки неможливі. Тому ми повинні винаходити інші, досі нечувані види взаємин. Геть відмінні від традиційних, вони повинні відповідати сприйняттю таких образів. Саме це нове існування, яке передбачає відмову від безпосереднього життя, й називається розумінням мистецтва та естетичним задоволенням. Справа не в тому, що цьому розумінню бракує пристрастей і почуттів, а в тому, що ці почуття й пристрасті відносяться до зовсім іншої психічної сфери, аніж та, яка вкриває пагорби й долини людського життя. Якісь вторинні почуття викликають ці над-образи в митцеві всередині нас. Це і є специфічні естетичні почуття.

Можна було б сказати, що для досягнення такого результату простіше відмовитись від людських форм взагалі - від зображення людини, будинку, гори - і створити абсолютно оригінальні фігури. Але, по-перше, це неможливо уже практично[3]. Навіть в найабстрактнішому візерункові приховане вперте нагадування про певні «природні» форми. По-друге - і це найважливіше, - мистецтво, про яке мова, негуманне не тільки тому, що в ньому відсутні людські форми, а тому, що його сутність - це активне прагнення до дегуманізації. У втечі від людського молодого митця значно менше обходить, висловлюючись латинським терміном, «ad quern»[4] (тобто та дивовижна образність, якої він досягає), аніж «a quo»[5] (людський аспект, який ним руйнується). Справа не в тому, щоб намалювати щось абсолютно не схоже на людину, будинок або гору, а в тому, щоб намалювати людину, якнайменше схожу на саму себе; будинок, який зберіг би від будинку якраз те, що вказує на метаморфозу; конус, який казково з'являється з того, що раніше було горою, немов змія із старої шкіри. Для сучасного художника

3 Спробу відмовитися від людських форм можна бачити в деяких роботах Пікассо, але вона знаменно провалилася.

4 До чогось; тут: мета, до якої прагнуть (латин.)

5 Від чогось; тут: висхідний пункт, виток (латин.)

естетична насолода полягає у торжестві над людським. Тому важливо зробити свою перемогу наочною і щоразу зображати задушену жертву.

На позір здається, що уникати реальності легко, але насправді це надзвичайно важко. Нескладно намалювати або виголошувати речі, позбавлені змісту, неможливі для зрозуміння, і тому вони - ніщо; треба хіба що поєднати безладні слова або провести хаотичні лінії. Але створити те, що не є копією «природи» й при цьому, безперечно, має власний сенс, - це надзвичайний дар. «Реальність» повсякчас знаджує художника на манівці, стаючи на перешкоді втечі. Для втечі йому потрібна неабияка спритність. Як Одіссей навспак, він мусить покинути свою повсякденність - Пенелопу і рушити через рифи й скелі в зачароване царство Цірцеї. Коли на мить йому поталанить оминути одвічну пастку, не будемо дорікати йому за жест гордовитої зневаги, жест Георгія-Змієборця над поверженим змієм.

МЕЙ

Ролло Рис

(1909—1994)

Мэй Р. Любовь и воля. - М.: «Рефл-бук» – К.: «Ваклер», 1997. – С. 16- 22

ЛЮБОВЬ И ВОЛЯ

Художник и невротик.

Сходство художника и невротика, в котором зачастую усматривается нечто таинственное, вполне понятно, если посмотреть на него с представленной здесь точки зрения. Как художник, так и невротик говорят от имени своего общества, из его подсознательных и бессознательных глубин, живут их жизнью. Но художник занимает позитивную позицию, рассказывая о своих ощущениях своим собратьям. Невротик занимает негативную позицию. Но, ощущая те же глубоко скрытые смыслы и те же противоречия своей цивилизации, он не способен выразить свои ощущения в образах, понятных ему самому и его собратьям.

Как искусство, так и невроз, обладают пророческой функцией. Поскольку искусство – это информация, исходящая из бессознательного, то оно являет нам образ человека, который пока живет только в тех членах общества, которые, в силу своего обостренного сознания, идут в авангарде общества – то есть одной ногой уже ступили в будущее. Сэр Герберт Рид заявил, что художник предвосхищает научные и интеллектуальные достижения расы8.

Тростник и ноги ибиса, образующие треугольный узор на древнеегипетских вазах эпохи неолита, были предвестием последующего развития геометрии и математики, с помощью которых египтяне читали по звездам и измеряли Нил. Парфенон, этот образец присущего древним грекам великолепного чувства пропорции, могучие своды романской архитектуры, или средневековые соборы, во всех этих творениях человека Рид прослеживает, как в тот или иной исторический период искусство выражает тенденции, которые пока что скрываются в бессознательном, но со временем будут сформулированы философами, религиозными лидерами, учеными. Искусство предвосхищает будущее социальное и технологическое развитие общества на десятилетия вперед, если речь идет о поверхностных изменениях, и на столетия, если речь идет о событиях, вроде открытия математики, имеющего глубочайший смысл.

Точно так же художник выражает социальный конфликт еще до того, как общество осознает наличие этого конфликта. Художник – эта «антенна расы», как сказал Эзра Паунд – выражает, в жизненных формах, создать которые мог бы только он один, глубины сознания, которые он переживает в опыте своего бытия, когда он творит свой мир по образу своему и пытается покорить его.

Здесь мы сразу же погружаемся в самую гущу вопросов, поднимаемых в этой книге. Ибо мир, представленный в работах современных художников, драматургов и прочих представителей искусства, – это шизоидный мир. В изображаемом ими мире любовь и воля сталкиваются с чудовищными преградами. В этом мире, при всех его высокоразвитых и бомбардирующих нас со всех сторон информацией средствах связи, истинное общение между людьми становится все более трудным и редким. Как заметил Ричард Гилман, самыми выдающимися драматургами нашего времени становятся те, кто избирает темой своих пьес именно разобщенность – кто показывает, как Ионеско, Дженет, Беккет и Пинтер, что уделом современного человека стало существование в мире, в котором практически уничтожено общение между людьми. Мы проживаем наши жизни, выговариваясь магнитофону, как в пьесе Беккета Последняя запись Краппа; мы становимся все более одинокими по мере того, как в наших домах увеличивается количество радиоприемников, телевизоров и телефонных аппаратов. В пьесе Ионеско Лысое сопрано есть сцена, в которой случайно встретившиеся мужчина и женщина ведут вежливую, хотя и несколько манерную, беседу. По ходу беседы они узнают, что оба приехали в Нью-Йорк тем же самым утренним десятичасовым поездом из Нью-Хэвена и, что удивительно, живут в одном и том же доме на Пятой Авеню. Батюшки, да они живут в одной и той же квартире и у каждого из них есть дочь семи лет. Наконец, к своему неописуемому удивлению они обнаруживают, что являются мужем и женой.

То же самое мы наблюдаем и у художников. Сезанн, признанный родоначальник современного направления в живописи, – человек, который вел такую размеренную и благонамеренную жизнь, какую только может вести представитель французского среднего класса, – рисует шизоидный мир пустых пространств, камней, деревьев и лиц. Он обращается к нам из глубин старого мира механики и заставляет жить в новом мире свободно парящих пространств. «Здесь мы свободны от причин и следствий, – пишет Мерло-Понти о мире Сезанна, – ...причины и следствия смешались в вечном Сезанне, который одновременно является и формулой того, чем он хочет быть, и формулой того, что он хочет делать. Между шизоидным темпераментом Сезанна и его работой существует гармония, потому что в его работе проявляется метафизическое ощущение болезни... В этом смысле быть шизоидом и быть Сезанном – это одно и то же». Только шизоидный человек может нарисовать шизоидный мир; то есть только человек, достаточно чувствительный для того, чтобы проникнуть в глубинные психические конфликты, может представить наш мир, таким, каков он есть в его более глубоких формах.

Но в самом отображении нашего мира в искусстве таится также и наша защита от обесчеловечивающего воздействия на нас техники. Шизоидный характер заключается и в столкновении с обезличивающим человека миром, и в отказе принять это обезличивание как должное. Ибо художник находит более глубокие планы сознания, где мы можем приобщиться непосредственно к опыту другого человека, к самой природе его, минуя обманчивую внешнюю очевидность. Ярким примером является Ван Гог, психоз которого, не в последнюю очередь, был связан с его отчаянным стремлением рисовать свои ощущения. Или же Пикассо, с его, казалось бы взрывной страстью, чье проникновение в шизоидный характер нашего современного мира прослеживается в разорванных на части быках и крестьянах Герники или в портретах со смещенными глазами и ушами – картинах, у которых не было названий, а лишь номера. Нет ничего удивительного в замечании Роберта Мазервелла, что наш век – это первый век, когда художники так же разобщены, как и все остальные; каждый из них должен полагаться только на себя.

Художник представляет расколотый образ человека, но в самом акте превращения его в произведение искусства поднимается над ним. Этот его творческий акт придает смысл нигилизму, отчуждению и всем остальным составляющим состояния современного человека. Снова приведу цитату из Мерло-Понти, в которой идет речь о шизоидном темпераменте Сезанна: «Итак, болезнь перестает быть абсурдным фактом и роком и становится общей возможностью человеческого существования».

Невротик и художник – поскольку оба они выражают бессознательное расы – указывают нам на болезнь, которая по прошествии определенного времени поразит ту или иную часть общества. Невротик испытывает то же

самое смятение, возникающее из его ощущения нигилизма, отчуждения и так далее, но он не способен придать ему смысл; он оказывается между двух огней – между неспособностью превратить свое смятение в произведение искусства и неспособностью пресечь это смятение. Как заметил Отто Ранк, невротик – это «artiste manque» (*фр.* несостоявшийся художник), художник, который не может трансформировать раздирающие его противоречия в искусство.

Если мы примем это как реальность, то тем самым не только обретем свободу творчества, но и заложим основы нашей человеческой свободы. Точно так же, если мы с самого начала признаем шизоидное состояние нашего мира, это может помочь нам найти любовь и волю в нашем веке.

Невротик как пророк.

Наши пациенты предвещают развитие цивилизации, осознанно переживая то, что общая масса людей до поры до времени держит в своем бессознательном. Судьба предназначила невротику роль Кассандры. Тщетно оплакивает Кассандра свою судьбу «ласточки-вещуньи», сидя на ступенях дворца в Микенах, куда привез ее Агамемнон из Трои. Она знает, что родилась под несчастливой звездой, что ее удел – «струящаяся печальной песней боль» и что она обречена предсказывать беды и несчастья. Жители Микен считают ее безумной, но верят, что она говорит правду и что она обладает особой способностью предвидеть события. В наше время человек, раздираемый психологическими страстями, несет в себе бремя сотрясающих его эпоху конфликтов и обречен самими своими действиями предсказывать явления, которые впоследствии захлестнут все общество.

Первым и наиболее убедительным доказательством этого тезиса являются половые проблемы, которые Фрейд обнаружил задолго до Первой мировой войны у своих пациентов, большая часть жизни которых пришлась на эпоху королевы Виктории. В те времена в приличном обществе не допускалось не только никаких разговоров на тему секса, но и малейшего намека на них. Но со временем, уже после Второй мировой войны в отдельных странах эти проблемы вырвались на поверхность в очень острой форме. Еще в двадцатых годах все словно помешались на сексе и его функциях. Даже человек с самым развитым воображением не может сказать, что «причиной» этого был Фрейд. Просто он, опираясь на полученную от пациентов информацию, изучил и истолковал глубинные социальные конфликты, которые «нормальные» члены общества могли до поры до времени подавлять и действительно подавляли. Невротические проблемы – это язык, на котором бессознательное обращается к сознанию общества.

Вторым, правда, не столь ярким примером, является рост агрессивности, отмеченный у пациентов в начале тридцатых годов. Среди прочих на

это обратила внимание еще Хорни, а как сознательный феномен это проявилось в нашем обществе десять лет спустя.

Третьим значительным примером можно считать проблему тревоги. В конце тридцатых – начале сороковых годов некоторые терапевты, в том числе и я, были поражены тем фактом, что у многих из наших пациентов состояние тревоги проявлялось не просто как симптом патологии или подавленности, но как общее свойство характера. Я, Хобарт Моуэр и другие исследователи начали изучать состояние тревоги в самом начале сороковых годов. В те годы в нашей стране это состояние считалось не более чем симптомом патологии1. Я помню, как в конце сороковых годов в своих докладах я отстаивал концепцию нормальной тревоги, и как мои профессора выслушивали меня в уважительном молчании, но при этом сильно хмурились.

Поэт Оден, как и всякий поэт, способный к пророчествам, в 1947 г. опубликовал свою поэму Век тревоги и Бернстайн сразу же написал симфонию на эту тему. В том же 1947 г. Камю писал о «веке страха», а Кафка уже рисовал в своих романах яркие картины грядущего тревожного века. Формулировки научного истеблишмента, как и положено, не поспевали за тем, что нам пытались сказать наши пациенты. Так, в 1949 г. на ежегодном семинаре Американской ассоциации психопатологов по теме «тревога», концепции «нормальной тревоги», изложенной в моем докладе, было по-прежнему отказано в праве на существование стараниями большинства присутствовавших там психиатров и психологов.

Но уже в пятидесятые годы радикальный сдвиг в умах массы людей стал очевиден; теперь все заговорили об этом и конференции по этой теме стали проводить повсеместно. Концепция «нормальной» тревоги постепенно прижилась в психиатрической литературе. Все люди, как нормальные, так и невротики, осознали, что живут в «тревожное время». То, что в конце тридцатых – начале сороковых годов проявилось в произведениях искусства и в настроениях наших пациентов, теперь вырвалось наружу в разных странах.

Наш четвертый пример относится уже к современности – это проблема идентичности. На первых порах, в конце сороковых – начале пятидесятых годов, эта проблема заботила лишь терапевтов с их пациентами. Она была описана, на основе полученных в ходе психологических исследований данных, в книге Эриксона Childhood and Society (1950), в моей книге Man's Search for Himself (1953), книге Аллена Вилиса The Quest for Identity (1958) и в книгах других толкователей психотерапии и психоанализа. В конце пятидесятых – начале шестидесятых годов проблема идентификации была на устах у каждого думающего человека; она стала постоянной темой карикатур в Нью-Йоркере; десятки книг, написанных на эту тему, стали бестселлерами в своей области. Культурные ценности, благодаря которым люди в прежние времена обретали свое чувство самобытности, были отброшены.

Наши пациенты знали об этом еще до того, как об этом узнало общество, и у них не было никакой защиты от опасных и болезненных последствий этого явления.

Разумеется, острота подобных проблем отчасти зависит от веяний моды. Но полностью списать на моду историческую динамику возникновения психологических проблем и социальных изменений было бы верхом несправедливости. Ван ден Берг в своей, безусловно, спорной и рассчитанной на скандал книге вообще утверждает, что все психологические проблемы являются продуктом социоисторических перемен в обществе. Он полагает, что не существует никакой «человеческой природы», а есть только изменчивая натура человека, зависящая от изменений в обществе, и мы должны называть проблемы наших пациентов не «неврозом», а «социозом». Не обязательно соглашаться с Ван ден Бергом: я, например, полагаю, что психологические проблемы являются порождением диалектического взаимодействия трех факторов: биологического, индивидуального и историко-социального. Как бы то ни было, Берг без обиняков заявил о том, каким страшным и разрушительным упрощением является убеждение, что психологические проблемы возникают, «как гром среди ясного неба», просто потому, что общество осознало их существование, или же потому, что мы придумали им названия. Мы действительно придумываем новые слова, поскольку нечто очень важное происходит на бессознательном, невыразимом словами уровне, и это нечто жаждет выражения; наша задача и состоит в том, чтобы приложить все усилия к пониманию и выражению этих поворотов в ходе нашего развития.

Пациентами Фрейда были, в основном истерики, которые, по сути, несли в себе подавляемую энергию, которая могла быть высвобождена с обращением терапевта к бессознательному. Однако сегодня, когда практически все наши пациенты оказываются компульсивно-обсессивными невротиками (или имеют личностные расстройства, представляющие собой более общую и менее острую форму того же недуга), мы обнаруживаем, что главным препятствием для терапевта является неспособность пациента чувствовать. Наши пациенты – это люди, которые могут до второго пришествия разговаривать о своих проблемах и, как правило, являются людьми умственного труда; но они неспособны на подлинные чувства. Вильгельм Райх назвал таких людей «живыми машинами», а Дэвид Шапиро ссылается на это в своей книге, говоря об «умеренном и ровном образе жизни и образе мышления» людей такого плана. В понимани проблем пациентов XX века Райх явно опередил свое время.

МАСЛОУ
Абрахам Харольд
(1909—1994)

Маслоу А. Психология бытия. - М.: «Рефл-бук» – К.: «Ваклер», 1997. – С. 172-175.

ПСИХОЛОГИЯ БЫТИЯ

10. ТВОРЧЕСТВО И САМОАКТУАЛИЗАЦИЯ

Как только я начал изучать определенно здоровых, высокоразвитых, зрелых и самоосуществляющихся людей, мне, прежде всего, пришлось изменить свои представления о творческих способностях. Сначала я отказался от своей стереотипной идеи, что здоровье, гений и продуктивность являются синонимами. Довольно много моих «подопытных», хотя и отличались здоровьем и большими творческими способностями в том особом смысле, о котором я собираюсь говорить, не были творцами в обычном понимании этого слова и не обладали большими талантами или гением. Эти люди не были поэтами, композиторами, изобретателями, художниками. Они даже не занимались творческим трудом. Очевидно и другое – некоторые из величайших гениев человечества явно не были психически здоровыми людьми, например, Вагнер, Ван Гог или Байрон. Некоторые были, а некоторые не были, и в этом нет никаких сомнений. Очень скоро я вынужден был сделать вывод не только о том, что великий талант более или менее независим от психического здоровья или праведности, но также и о том, что мы очень мало знаем об этом. Например, определенные данные указывают на то, что большой музыкальный или математический талант являются больше наследственными, чем приобретенными. Отсюда можно сделать вывод, что здоровье и особый талант являются отдельными переменными, между которыми может существовать (а может и не существовать) только очень слабая взаимосвязь. С самого начала нам следует признать, что психология очень мало знает об особого рода таланте, называемом «гений». Больше я ничего не буду говорить об этом и ограничусь более широко распространенным типом творческих способностей, которыми любое человеческое существо наделено от рождения и которые меняются с изменениями в психическом здоровье.

Далее, я очень скоро обнаружил, что, как и большинство людей, мерил творчество категориями «продукции», и, кроме того, я бессознательно связывал творчество только с определенными общепризнанными сферами человеческой деятельности, бессознательно предполагая, что любой худож-

ник, любой поэт, любой композитор ведет творческую жизнь. С моей точки зрения к числу людей творческих могли принадлежать только теоретики, художники, ученые, изобретатели, писатели. Я бессознательно считал творчество прерогативой представителей определенных профессий.

Но мои «подопытные» разрушили эти мои представления. Например, одна бедная и необразованная женщина, занимавшаяся только домашним хозяйством и своими детьми, не делала ничего из того, что принято считать «творчеством», на зато отменно готовила, была прекрасной матерью и женой, умела великолепно обустроить свое жилище. Несмотря на то, что у нее было немного денег, ее квартира выглядела очень красиво. Она прекрасно умела принять гостей. Встречи в ее доме всегда превращались в банкеты. Столовое белье, столовые приборы, стеклянную и фаянсовую посуду она подбирала с безупречным вкусом. В этой области она была оригинальной, неожиданной, изобретательной, нестандартной. Я просто не мог не признать ее творческим человеком. Из общения с ней и другими, похожими на нее людьми я понял, что в отлично приготовленном супе больше «творчества», чем в посредственно нарисованной картине, и что, в принципе, приготовление пищи, воспитание детей или поддержание порядка в квартире могут быть творчеством, в то время как поэзия – отнюдь не обязательно; она может ничего не создавать.

Другая моя «подопытная» посвятила себя тому, что лучше всего назвать служением обществу в самом широком смысле этого слова. Она перевязывала раны в больницах, помогала людям, впавшим в депрессию. Причем она не только делала это сама, но и создала организацию, которая могла помогать людям больше, чем одна эта женщина. Еще одним человеком из этой группы был психиатр, «чистый» клиницист, который не написал ни одной статьи, не создал ни одной теории, не провел ни одного исследования, но который находил удовольствие в своей ежедневной работе, оказывая помощь людям в их самосозидании. Этот врач относился к каждому своему пациенту так, словно тот был единственным человеком в мире, наивно и невинно, но с великой мудростью, в духе даосизма. Он никогда не употреблял профессиональный жаргон и не вселял в пациента пустых надежд. Для него каждый пациент был абсолютно уникальным человеческим существом и, потому, совершенно новой проблемой, которую нужно было понять и решить совершенно по-новому. Его успех даже в самых сложных случаях является доказательством его «творческого» подхода к делу (а не стереотипного или ортодоксального). Из общения с другим человеком я узнал, что создание своего предприятия тоже может быть творческим делом. Из общения с молодым спортсменом я узнал, что идеально поставленный «блок» может быть таким же эстетическим произведениям, как и сонет, и что к его применению также можно подходить творчески.

Однажды меня осенило, что некая очень хорошая виолончелистка, которую я автоматически считал «творческой личностью» (не потому ли, что она ассоциировалась у меня с музыкой как творчеством, с творцами-композиторами?), на самом деле просто хорошо исполняет то, что написал кто-то другой. Она была рупором, таким же, каким является посредственный актер или «комедиант». Хороший краснодеревщик, садовник или портной могут иметь больше оснований называться творческими людьми. Я должен был в каждом случае делать особый вывод, поскольку почти любая работа или занятие могут быть как творческими, так и не творческими.

Иными словами, я научился применять слово «творчество» (а также «эстетика») не только к «продукции», но и к людям (характерологически), видам деятельности, процессам и установкам. Более того, я стал применять слово «творчество» ко многим разным вещам, помимо тех, которые большинство людей привыкло считать результатами творчества, вроде стихотворений, теорий, романов, экспериментов или картин.

В результате я пришел к необходимости отделить «особый творческий талант» от «творческих способностей к самоактуализации», которые в большей степени производны от самой личности и которые активно проявляются в повседневной жизни, например, в определенной установке. Творчество самоактуализации можно приблизительно определить как склонность ко всему подходить творчески, скажем, к домашнему хозяйству, преподаванию и т.п. Мне часто приходило в голову, что существенным аспектом такого рода творчества является особый вид восприятия, примером которого является сказочный персонаж – мальчик, увидевший, что король – голый (это также опровергает обычное представление, будто творческие способности обязательно должны привести к созданию какой-либо «продукции»). Такие люди могут воспринимать мир по-новому, конкретно, идеографически и, в то же время, абстрактно, обобщенно, в категоризации и классификации. Соответственно, они в гораздо большей мере живут в реальном мире природы, чем в созданном из слов мире концепций, абстракций, ожиданий, верований и стереотипов, который большинство людей пугает с миром реальности

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

Художній образ є фундаментальною категорією мистецтва, оскільки відповідає на питання про те, що робить мистецтво мистецтвом.

Саме поняття **“образ”** є основоположною категорією буття, адже відображення будь-якої реальності є образом, продуктом свідомості, суб’єктивною реальністю, що існує як явище індивідуального досвіду й одночасно уособлює загальний досвід людей. Стати об’єктивною реальністю образ може, лише набувши матеріальних форм вираження (знаки, символи, слова, малюнки та ін.). Отже, образ – це універсальна категорія, що закріплює своєю символічною мовою весь практичний і духовний досвід людства.

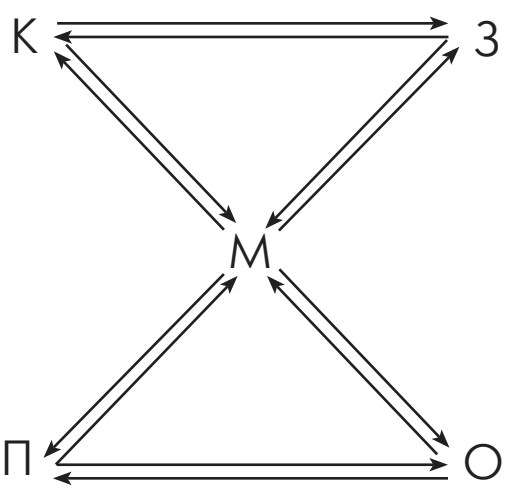
Художній образ – це спеціальний мистецький засіб втілення творчого задуму митця у чуттєву матеріальну форму посередництвом особливої художньої мови.

Художній образ є найбільш вагомим при вивченні філософсько-естетичних проблем мистецтва. Саме він виражає двоїсту суть мистецтва як творчого поєднання духа і матерії, реального і фантазійного, минулого і майбутнього, містить таїну перевтілення духовного задуму митця у матеріал твору та відповідне відтворення його в духовному світі реципієнта.

Це дуже складний, тонко структурований феномен, своєю формою, змістом і функціонуванням він зливається з мистецьким твором. Тому **мистецтво часто називають мисленням художніми образами**.

Давайте спробуємо через універсальну структуру мистецького твору зрозуміти структуру і життя художнього образу.

Мистецтво можна розглядати також як **спосіб моделювання життєвого досвіду людини, який слугує для одержання специфічної пізнавально-оціночної інформації, її збереження і передачі за допомогою художньої мови** (особливих образних знакових систем для кожного виду мистецтва). Цю унікальну структуру можна уявити у вигляді такої схеми:



Символи "П" і "О" – це **пізнавальні і оціночні** моменти у творчому процесі. Вони безперервно пов'язані двостороннім зв'язком, а їх взаємодія утворює специфічний **художній зміст**. Для його об'єктивації і передачі він має набути матеріальної форми відповідного знакового характеру.

Символи "К" і "З" позначають **конструктивний і знаковий** елементи, суперечлива єдність яких утворює **зовнішню форму мистецтва**.

Кожен вид мистецтва виробив свою власну знакову мову, яку ми вчимося читати через зовнішню матеріальну форму в процесі долучення до мистецтва.

Символ "М" позначає центральну найбільш загадкову ланку структури мистецтва, в якій виявляється його здатність моделювати життєвий матеріал і яка відіграє роль **внутрішньої форми**, що забезпечує **перехід духовного в матеріальне**, можливість їх органічного життя в цілісній структурі художнього образу [1, с.172].

Пізнавальний та оціночний моменти, конструктивний і знаковий елементи в мистецькому процесі мають не лише двосторонній зв'язок між собою, але, пропускаючись через внутрішню форму як особливу духовно-творчу здатність митця, вони перебувають у постійному взаємопроникному зв'язку між собою, розкриваючись у процесі сприйняття мистецького твору реципієнтом.

Спробуємо більш детально розглянути ці складні, але цікаві процеси, в яких реалізується наша творчо-духовна сутність і утворюється ця, рідкісна на сьогоднішній день, цілісна єдність людини в її долученні до глибинних істин буття за допомогою мистецтва.

У широкому загальнофілософському плані **образ** – це суб'єктивне відображення об'єктивної реальності.

Назагал, **образ** – це певна суб'єктивна духовно-психічна реальність, що виникає у внутрішньому світі людини в процесі сприйняття нею будь-якої реальності: об'єктивної – зовнішнього світу; суб'єктивної (внутрішньої реальності) – уяви, фантазій, сновидінь і т. і.

Проблему художнього образу в естетиці в сучасному його розумінні вперше поставив Гегель, вбачаючи у ньому специфіку мистецтва. Специфіка і переваги художнього образу, на його думку, полягають у відмінності абстрактного словесного означення, що апелює до розсудкової свідомості, та художньо-образного явлення цього ж предмета, що звертається насампе-

ред до нашої чуттєвості, і постає у нашому внутрішньому баченні в його сутності і реальній повноті.

Гегель пояснює це таким прикладом. Коли ми говоримо чи читаємо слова "сонце" і "ранок", нам ясно, про що йдеться, але ні сонце, ні ранок не виникають перед нами в їх реальному вигляді. Коли ж Гомер говорить фактично те ж саме поетичними рядками: "Встала из мрака младая, с перстами пурпурными Эос", то замість абстрактного розуміння сходу сонця наше внутрішнє бачення одержує цілісну картину вранішньої зорі в єдності понятійного змісту і конкретної візуальної реальної визначеності [2, с.384-385]. Гегель вважає, що важливим у створенні образу є фантазія, зацікавлення поета зовнішньою стороною предмета, крізь яку виявляється його сутність. При прямому (ізоморфному) зображенні предмета ми одержуємо образ "у власному розумінні". При опосередкованому зображенні одного предмета через інший за допомогою метафор, порівнянь, мовних зворотів, ми одержуємо образи "у не власному смислі". Ці ідеї Гегеля стали фундаментальними у розумінні образу в мистецтві.

Під **художнім образом**, образом мистецтва, створеним спеціально митцем в процесі художньої діяльності, сьогодні розуміють **органічну духовно-творчу цілісність, що виражає реальність з тою чи іншою подібністю форми (ізоморфністю) і реалізується в усій своїй повноті лише в процесі сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом** [3, с.267-268]. Саме через художній образ у внутрішньому світі суб'єкта сприйняття розкривається унікальний художній світ, згорнутий художником під час творчого процесу і втілений у предметну реальність мистецького твору (поетичну, живописну, музичну тощо).

Художній образ – це складний процес художнього освоєння дійсності. Насамперед він передбачає наявність будь-якої (об'єктивної чи суб'єктивної) реальності, яка стає відправною точкою процесу художнього відображення (**первинний образ**). Потім вона суб'єктивно змінюється у творчому процесі митця в іншу реальність самого твору (**вторинний образ**). Зрештою, в процесі сприйняття цього твору у внутрішньому світі реципієнта утворюється **кінцевий (третій) образ**, відмінний від двох попередніх, але такий, що зберігає їх риси й утримує зв'язок з ними. Художній образ – це складне багатошарове утворення. Він починається із задуму художника, що виступає своєрідним ескізом до майбутнього образу. Технічні навики і майстерність, духовні сили митця спрямовані на втілення цього задуму, але часом задум і його втілення у матеріалі бувають мало пов'язаними між собою.

Саме тому задум художника, його реалізація у мистецькому творі, сприйняття цього твору реципієнтом не збігаються, а часто можуть кардинально різнитися. Можна навести багато прикладів, коли митці зізнавалися,

Девід Гаррік в образі Ричарда III (Вільям Хогарт, 1854)

Основа художнього образу в театральному мистецтві - звучне слово, богатство смислів якого виявляються у пластиці актора і всієї сценічної дії. Портрет англійського актора XVIII ст. Девіда Гарріка, директора придворного театру «Drury Lane», сповнений експресії і точно передає стиль гри

що задум дуже важко втілити в матеріал. Так, відчуваючи розрив між своїм опредмеченим і не висловленим "я", Ф. Кафка визнавав, що він пише інакше, ніж говорить, говорить інакше, ніж думає, думає інакше, ніж повинен думати, і так до безкінечності, до найтемнішої глибини. А ми самі, сприймаючи певний твір, часом не одержуємо вже загальновизнаного очікуваного результату. Не випадково В. Набоков сказав, що головний шедевр будь-якого письменника – це його читачі.

Сам мистецький твір також має цілий ряд образних рівнів, або образів, більш локального характеру, які визначаються масштабністю чи ступенем подібності до реального світу. Наприклад: найменшу складову художнього твору (тропи, метафори у поезії, інтонаційні нюанси у музиці тощо) називають "**мікрообразом**". Окремий персонаж чи музична тема можуть називатися "**макрообразами**". Іноді всю творчість певного митця можуть розглядати як єдиний "**мегаобраз**". Або, аналізуючи окремий літературний твір, ми можемо виділяти образи не лише окремих героїв, але й образи природи, певного сюжету, певних історичних реалій та ін. У творах, де майже

відсутня візуально-предметна подібність (наприклад, абстракціоністський живопис), ми розрізняємо **композиційні образи**, побудовані на кольорових чи музичних співвідношеннях, **асоціативні образи**, що формуються на основі художньо-життєвого досвіду.

Цікаво простежити життя та модифікацію художнього образу в процесі сприйняття мистецького твору. Адже при сприйнятті в духовному світі реципієнта виникає певна ідеальна реальність, що належить одночасно: а) певному суб'єкту сприйняття, б) художньому твору, в) Універсуму в цілому, що дає змогу пізнати істину буття, сутність ідеї, явища, долучитися до ідеальної краси, відчути повноту і сенс буття [4, с.270]. Твір мистецтва – продукт матеріально-духовної культури і його багатоманітні трансформації зберігають його ідентичність і тотожність самому собі.

Тут проявляється **онтологічний парадокс мистецтва: розшифрована в процесі сприйняття мистецька символічна мова, розкриваючи істину буття, не піддається перекладу чи висловленню іншим способом**.

Особливість пізнавальної сторони художнього образу полягає в тому, що в процесі його сприйняття відбувається пряме бачення істини, що не спирається на докази, відбувається дифузність художнього і реального світу. Наприклад, високохудожні пейзажі казахських степів, виконані Т. Шевченком на засланні, – це одночасно втілення ідеї творчої та особистої свободи, яка не декларується спеціальним сюжетом чи темою, але виражається у кожній лінії, у кожному штриху.

Як бачимо, складну структуру художнього образу не можна розглядати статично, **художній образ – це процес**. Він є всезагальною категорією художньої творчості, засіб і форма засвоєння життя мистецтвом.

Художній образ – це спосіб буття художнього твору, спосіб мислення у мистецтві.

В **онтологічному** (буттєвому) плані художній образ є **фактом** ідеального буття, вміщений у свою речову основу, органічно зрощений з матеріалом, є його матеріально-буттєвою складовою, специфічною мистецькою мовою, але не збігається з ним. Справді, бронзова поверхня скульптури не є живою плоттю, поверхня картини не має третього виміру, а розповідь про подію не є сама подія. В різних видах мистецтва ступінь зв'язку естетичного об'єкта з матеріально-фізичною стороною творів різноманітна: в пластичних мистецтвах дуже велика, адже фактура бронзи є активною складовою засобів виразності, менш видимий такий зв'язок у мистецтві слова, що апелює до уяви. Музичний чи літературний текст, зафіксований на папері, набуває статусу художнього твору лише в процесі відтворення і сприйняття закладеного в ньому змісту.

У **семіотичному** (знаковому, мистецькому мовному) плані художній образ є **знак**, засіб комунікації, факт уявного буття, що реалізується в уяві

реципієнта. Кожен вид мистецтва розробив свою систему знаків.

У **гносеологічному** (пізнавальному) плані художній образ є **вимисел**, споріднений з думкою, що виступає як припущення, можливість, фантазія, але через свою чуттєвість є дуже переконливим.

В **естетичному** плані художній образ є цілісний **організм**, в якому не має нічого випадкового.

Якщо як цілісний організм, художній образ є автономним і як ідеальний предмет об'єктивним, то в ролі припущення він виступає як суб'єктивний, а як знак – міжсуб'єктивний.

Отже, художній образ є не предметом і не думкою, а **процесом**, який не до кінця конкретний у своєму зануренні в чуттєву стихію. Ця незавершеність є джерелом його незалежного життя і гри, багатоманіття його інтерпретацій і прочитань.

Художній образ – це чуттєва конкретність, узагальненість, діалектична єдність суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного, свідомого та підсвідомого, типового та індивідуального. Всі його складники проявляються у цілісності на онтогогічному рівні:

1. **Суб'єктивне – об'єктивне.** У мистецтві проблема суб'єкт – об'єкт має свою специфіку, адже художня думка – це суб'єктивний образ об'єктивного світу, а сприйняття мистецького об'єкта реципієнтом завжди має суб'єктивний характер. У художньому образі втілюється не лише об'єктивний матеріал дійсності, перероблений творчою фантазією художника, а й особистість самого творця, його душа, талант. За висловом Г. Белля, автор не "бере дійсність", а носить її в собі, створює її, і несуттєво, з яких конкретно існуючих речей.

2. **Раціональне – емоційне**. В художньому творі раціональна думка завжди висловлюється в емоційній художній формі, а тому є переконливою. Їй притаманна асоціативність, метафоричність, парадоксальність, багатозначність і недоговореність. Логічне мислення встановлює ієрархію явищ, їх супідрядність. Художня думка не нав'язується предметам зовні, а органічно витікає з їх зіставлення, їх взаємодії. Наприклад, парадоксальне поєднання людини і звіра наочно втілює модель художнього образу кентавра чи сфінкса, що асоціюються з певними людськими рисами. Художній образ – це метафорична думка, що розкриває одне явище через інше, ніби зіштовхує їх та наділяє новим життям.

3. **Типове – індивідуальне**. У художньому відображенні різноманіття життя завжди відчувається прагнення митця до його узагальнення і типізації, оригінальність і відкриття. Художній образ – це узагальнення, яке розкриває в конкретно-чуттєвій формі суттєве для цілого ряду явищ. Діалектика всезагального (типового) й одиничного (індивідуального) у мисленні відповідає їх діалектичному взаємопроникненню в дійсності. В

Біле і чорне. Панно (Михайло Жук, 1912)

мистецтві ця єдність виражена не у своїй всезагальності, а у своїй одиничності: загальне проявляється в індивідуальному і через індивідуальне. Образна поетична уява являє собою не абстрактну сутність, а явище, в якому через його зовнішність, його індивідуальність пізнається субстанціональне [5, с.384-385]. Художній образ – це скорочена розповідь про життя. В мистецтві ми говоримо конкретно-чуттєвими образами про характерне, суттєве через одиничне, окреме.

4. **Свідоме – підсвідоме**. Відкриття А. Шопенгауера, А. Бергсона, З. Фрейда дали імпульс новому типу пізнавальної діяльності, в якій художник створює самостійну систему, що характеризується "досконалим порядком".

У сучасному мистецтві поступово руйнується його міметична природа, втрачається цілісність художнього образу, діалектичний зв'язок між його складовими; вираження в художньому образі починає домінувати над зображенням. Безпредметне мистецтво від зображення предметів перейшло до зображення ідей, художник осліп для зовнішнього світу, як стверджує Х. Ортега-і-Гассет, і повернув свою зіницю всередину, в бік суб'єктивного ландшафту. В абстрактному мистецтві, як правило, відсутня комунікація з реципієнтом. Аналізуючи шлях розвитку художнього образу в мистецтві, Ж. Бодрійяр розрізняє чотири основні етапи. На початковому етапі образ є дзеркалом, що відображує оточуючу реальність. На другому – починає її спотворювати, на третьому – маскувати її відсутність, на четвертому – перетворюється в "симулякр", копію без оригіналу, яка існує сама по собі, без будь-якого відношення до реальності.

ФОРМА І ЗМІСТ

Формотворення є основою життя, його предметні форми мають естетичну визначеність, адже створені за законами гармонії, симетрії, міри, доцільності. Тому проблеми форми завжди цікавили філософію. Так, давньогрецькі натурфілософи – Геракліт, Демокріт, Левкіп – бачили предметний світ як реалізацію в матерії формуючої сили ідеї. Вся дійсність розумілась як "деяка художня тканина, що виникає на основі певного переплетення атомів" [6, с.152]. У Платона світ форм – це світ ідей; матерія – це нульове ніщо. У взаємодії матерії і форми народжується багатство чуттєво явлених речей. Але предметне втілення ідеї – лише копія дійсного світу. Для Арістотеля форма – це поняття, воно тотожне Платонівській "ідеї" і має три рівні (сутності): нижчі форми (предмети чуттєвого світу), вищі ("чисті форми", поняття, тотожні "ідеї" Платона), найвища форма ("першодвигун", джерело всього космосу). Ідеї Платона й Арістотеля стали основоположними в розробці естетичної теорії художньої форми та діалектичного зв'язку форми і змісту.

Закони самоорганізації матерії, що діють в об'єктивному світі, виступають і законами художнього формотворення людини. В реальному творі мистецтва форма та зміст нероздільно злиті, взаємопов'язані. Досить важко розділити змістові і формальні складові твору навіть при аналізі мистецтва, адже "матерія (природа зображального) повинна розчинитися у формі (зображуваного), тіло – в ідеї, дійсність – у видимості" [7, с.56].

У справжньому мистецькому творі матеріал ніколи не висловлюється від себе, він цілком підпорядкований ідеї (тобто узгоджений з природою об'єкта зображення). Ідея тут постає організуючим началом художньої діяльності і є умовою цілісності твору, яка продиктована якостями об'єкта зображення [8, с.542].

Художня форма не тотожна зображувальній реальності, предмети мистецтва "зачаровують нас не тому, що вони такі природні, а тому, що вони так природно зроблені" [9, с.173]. Гегель стверджував, що зміст є не що інше,

як перехід форми у зміст, а форма – перехід змісту у форму. "**Змістом мистецтва є ідея, а його формою – чуттєве образне втілення**" [9, с.75]. Стосовно історичного розвитку мистецтва це положення означає, що зміст поступово формалізується та осідає в структурах художніх мов і в такому згущеному вигляді впливає на актуальний зміст нового мистецтва. Це також означає, що приналежність тих чи інших його рівнів до змісту чи до форми відносна: кожен з них буде формою відносно вищого і змістом відносно нижчого. Всі компоненти і рівні художнього твору ніби взаємно висвітлюють один одного. Нарешті, у мистецтві є особливі зрощення змісту і форми. До них належать: сюжет, конфлікт, предметно-просторова організація, мелодія тощо. З одного боку, у мистецтві немає готового змісту і готової форми в їх роз'єднаності, а є взаємозалежне їх становлення в процесі історичного розвитку, в акті творчості і сприйняття, а також їх нероздільне існування у творі як результаті творчого процесу. З другого боку, якби між змістом і формою не було різниці, їх не можна було б виділити і розглядати одне відносно одного. Не було б їх відносної самостійності, не могли б виникнути взаємовплив і взаємодія.

Ми звикли, що в досконалому мистецькому творі форма повинна відповідати змісту. Це, безперечно, так, але у цій відповідності існують різні співвідношення між формою і змістом. В ідеальному мистецькому творі форма може дорівнювати змісту, зміст може долати форму, форма може знищувати зміст. Так, у класицистичних полотнах Ж.-Л. Давида "Клятва Горацiїв" чи "Смерть Марата" художня форма і зміст виступають на паритетних умовах, натомість у будь-якій опері домінують музична форма і вокальне мистецтво, лібрето, змістова фабула вимагають спрощеного характеру. Художня форма оповідання І. Буніна "Легке дихання" повністю знищує зміст житейської непривабливої історії, перетворюючи її в радісне життєдайне легке дихання. (Детальний аналіз цього твору пропонується в хрестоматійній частині розділу).

З огляду на вищесказане, художньо-естетичний феномен не піддається адекватному дискурсивному аналізу, а словесний опис не тотожний естетичному рівню сприйняття. При утилітарно-прикладному підході до мистецтва (соціальному, релігійному, політичному, ідеологічному) під змістом розуміють літературно-описовий, сюжетний рівень сприйняття. Проблема змісту виникає в позаестетичному контексті. Справжній художній зміст принципово не можна описати. Все, що можна описати словами, власне, належить до художньої форми або до позахудожніх рівнів. Як тільки ми почнемо описувати зміст, ми одночасно зіб'ємося на опис форми.

Так, відомий сучасний філософ Мартін Хайдегер стверджує, що: **зміст – це істина буття, відображена в художньому творі, що не вербалізується**.

А Гадамер називає його **прирощеним буттям, що виникає під час**

сприйняття художнього твору, про яке не можна сказати на формально-логічному рівні.

Кордони між формою і змістом важко розрізнити. Як тільки ми починаємо сприймати форму, одночасно звертаємо увагу на зміст.

Про опозицію форми і змісту писали: Арістотель (перипетії ("Поетика"), Августин (краса складається з протилежностей), С. Палавіччині (геній поєднує непоєднуване), С. Енштейн (немає мистецтва поза конфліктом), Л. Виготський (естетична реакція – це афекти форми і змісту) та ін.

Рука з зеркальною сферою
(Мауріц Корнеліус Ешер, 1935)

Зміст твору мистецтва у класичній естетиці – це одночасно і художній образ, або художній символ твору. Це те могутнє духовно-емоційне поле, яке не піддається словесному опису, виникає у внутрішньому світі суб'єкта сприйняття в момент контакту з твором мистецтва, переживається ним як прорив у якусь невідому досі реальність вищого рівня, що супроводжується високою духовною насолодою.

Зміст у мистецтві – ідейно-емоційна, чуттєво-образна сфера значення і смислу, яка адекватно втілена в художній формі і має естетичну цінність. Розрізняють безпосередній і опосередкований зміст. В образотворчих мистецтвах безпосередньо виражається візуальна предметність і просторовість, а опосередковано – сфера ідейних і емоційно-естетичних цінностей і оцінок. Тоді як в мистецтві слова раціонально-емоційний зміст виражається більш прямо, а предметно-зображальний – опосередковано. В хореографії безпосередньо втілюється зображально-пластичний і емоційний зміст, але опосередковано – філософський, морально-естетичний план.

Зміст (від грецьк. "утримую разом") – це сукупність елементів і процесів явища, з якого воно складається.

Форма – це внутрішня і зовнішня структура, спосіб існування змісту; певне співвідношення елементів і процесів у часі і просторі.

Коли зміст і форма в єдності, зміст виступає головним і складає сутність явища. Форма може сприяти розвитку змісту або гальмувати його, якщо застаріла. Між старою формою і новим змістом загострюється конфлікт, що

призводить до народження нової форми. Так, академічна форма образотворчого мистецтва XIX ст. не могла утримувати в собі прагнення художників виразити постійну мінливість світу і на зміну приходить мистецтво нової форми – імпресіонізм. У модерному мистецтві художня форма домінує, може навіть бути абсолютною (формалізм у мистецтві).

Коли людина сприймає художній твір, проблема змісту і форми для неї не існує, її можна вичленити лише теоретично.

Зміст художнього твору – це явища дійсності, пропущені крізь свідомість художника і відображені у творі. У зміст входять тема (коло явищ, які зображує художник, що мають об'єктивний характер) та ідея (головна думка твору, ставлення художника до зображуваних явищ, що має суб'єктивний характер), які об'єднані авторською оцінкою.

Тема (від грец. thema – предмет) – покладена в основу твору змістова єдність, виділена із вражень дійсності і переплавлена естетичною свідомістю та творчістю митця. Предметом зображення можуть стати різноманітні явища навколишнього світу, природи, матеріальної культури, соціального життя, конкретно-історичних подій, загальнолюдські духовні проблеми і цінності. Виділяють кілька груп значень поняття художньої теми. Під об'єктною темою розуміють характеристики реальних джерел змісту (людина і природа, свобода і неволя, любов і ненависть тощо). Культурно-типологічна тема означає змістовну предметність, що стала художньою традицією світового або національного мистецтва. Культурно-історична тема – це неодноразово відтворювані мистецтвом аналогічні соціально-психологічні колізії, характери, переживання, що втілилися у певних стилях, напрямках мистецтва і стали їх приналежністю. Суб'єктна тема – характерний для конкретного художника емоційний настрій, персонажі, проблеми. Конкретно-художня тема – стійка предметність змісту твору мистецтва.

Художня ідея – цілісний образно-естетичний смисл твору. Вона відіграє синтезуючу роль відносно всієї системи твору, його частин, втілюється в конфлікті, характері, сюжеті, композиції. Слід розрізняти втілену художню ідею від ідеї-задуму художника та ідеї, сприйнятої реципієнтом, художньою критикою, мистецтвознавством, епістолярною спадщиною, історичною традицією тощо. Найважливішу роль в осягненні художньої ідеї відіграє безпосереднє індивідуальне естетичне сприйняття твору. При повторному сприйнятті ідея може розкриватися глибше, відкриваючи свої нові сторони і грані. Отже, можемо зробити висновок, що **зміст – це єдність об'єктивних і суб'єктивних начал у художньому творі, єдність теми, ідеї, авторської оцінки**.

Художня форма – це матеріалізація змісту. Вона поєднує в собі такі компоненти: матеріал, композицію, сюжет, зображально-виражальні засоби.

Матеріалом мистецтва називають матеріально-фізичну основу, за допомогою якої об'єктивується задум і створюється комунікативно-знакова предметність художнього твору. Такою речовою основою мистецтва для художника виступає: слово, мармур, акварель, театральний реквізит, сценічний майданчик тощо. З матеріалом тісно пов'язана система матеріальних зображально-виражальних засобів, притаманних певному виду мистецтва, його художня мова. Можна говорити про художню мову живопису: колорит, фактура; про мову графіки: лінія, штрих; про мову поезії: інтонаційно-мелодійні засоби – метр (розмір), ритм, рима, строфіка, фонетичне звучання.

Композиція (від лат. compositio – розташування, складання) – спосіб побудови художнього твору, принцип зв'язку однотипних і різнорідних компонентів і частин, суголосних між собою і цілим. У композиції відбувається перехід художнього змісту і його внутрішніх відношень у відношення форми, а впорядкованість форми – у впорядкованість змісту. Композиція (впорядкування) – це структурна побудова художнього твору, певне розміщення всіх його елементів. Наприклад, в епоху Середньовіччя переважала архітектонічна симетрична композиція, в бароковому мистецтві – діагональна композиція. У різних видах мистецтва є свої композиційні способи: у живописі – всі образи подаються одночасно, у скульптурі – просторове розташування всіх елементів, у літературі – розгортається експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка, у театрі – будуються мізансцени, сцени, дії, акти.

Сюжет – внутрішній зв'язок подій у творі, поданих у часовому розвитку (джерелом виступає реальний світ). Зазвичай, сюжет сприймається найлегше, а для непідготовленого реципієнта залишається єдиним в акті сприйняття, він не бачить інших принад мистецького твору, не здатен милуватися особливостями форми, внутрішнім ритмом тощо.

Зображально-виражальні засоби залежать від виду мистецтва: в живописі – це малюнок, колір, світлотінь; в музиці – звук, тембр, ритм.

Художня форма має свою ієрархію і впорядкованість. Одні її рівні тяжіють до духовно-образної змістовності, інші – до матеріально-фізичної предметності твору. Тому розрізняють зовнішню і внутрішню форму. **Зовнішня форма** – це конкретно-чуттєві засоби, організовані відповідним чином, для втілення внутрішньої форми, а через неї – змісту. До внутрішньої форми входять зображально-виражальні засоби, спосіб матеріалізації задуму.

Внутрішня форма – це спосіб вираження і впорядкування змісту в упорядкованість форми. До неї належать сюжет, характери.

У творчому процесі митець рухається від внутрішньої до зовнішньої форми, при художньому сприйнятті ми рухаємося навпаки – від зовнішньої до внутрішньої форми. Таким чином реалізується своєрідний одухотворений ритм живого руху художнього образу.

Отже, форма – це внутрішня організація, структура художнього твору, створена за допомогою зображально-виражальних засобів певного виду мистецтва для вираження художнього змісту.

Поза формою художня ідея не існує. Просто ідея не є художньою, а виступає політичною, соціальною, науковою. Матеріалізація художньої ідеї – це протиріччя, конфлікт, його подолання залежить від таланту митця. Зміст вимагає відповідної, гідної форми. Виявляється, у житті, як і у мистецтві, змістів обмаль, а форм – безліч. Саме художня форма виступає активним началом глибокого переосмислення "одного і того ж людського життя".

Велику популярність отримала ідея К. Гоцці, який стверджував, що історію світового мистецтва можна описати через 36 повторюваних сюжетів. У цьому з ним погоджувалися Ф. Шіллер і І. В. Гете. Це ж положення обґрунтував Ж. Польті – в своїй книжці видав "36 драматичних ситуацій" (Париж, 1912). Таїна великих майстрів полягає в умінні відтворити глибинну онтологічну стихію буття, що стирає межі між низьким і високим, простим і чарівним, дати особливий погляд на узвичаєні речі.

Так, міф про Лаокоона знайшов літературну інтерпретацію у Вергілія, скульптурну – у давніх грецьких скульпторів Агесандра, Афінагора, Полідора, живописну – у славнозвісного Ель Греко. Сюжет роману О. Фадеєва "Молода гвардія" інтерпретований у кінофільмі С.Герасимова, театральній виставі М. Охлопкова, опері Ю. Мейтуса, симфонічній поемі Д. Мазаєва, художньому плакаті П. Соколова-Скаля, скульптурному пам'ятнику В.Агібалова, настінному розписі А. Горської. Всі вони є самостійними мистецькими творами зі своїми зображально-виражальними засобами, ідеєю, сюжетом, їх художній образ живе своїм неповторним життям, відкриваючи ті чи інші грані історії молодогвардійців.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. *Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Л., 1972. – 440 с.*
2. *Гегель. Естетика / Гегель. – Т. 3. – 624 с.*
3. *Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – М., 2002. – 556 с.*
4. *Там само. – С. 270.*
5. *Гегель Г. В. Ф. Естетика : в 4 т. – Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – М., 1971. - 312 с.*
6. *Лосев А. Античная философия истории / А. Лосев. – М., 1977. – 208 с.*
7. *Шиллер Ф. Естетика. – К. : Мистецтво, 1974. – 360 с.*
8. *Мовчан В. Естетика: історія і теорія. – Жовква, 2010. – 736 с.*
9. *Гегель Лекции по эстетике : в 4 т. – Т. 1 / Гегель. – М., 1968-72. – 312 с.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Художній образ – це:
   а) форма мислення у мистецтві;
   б) образ конкретного героя художнього твору;
   в) образ художнього світу митця;
   г) образ мистецтва, спеціально створений у процесі творчої діяльності художника.

2. Дайте визначення художнього образу.

3. Художній образ виникає при синтезі антиномічних понять:
   а) суб'єкт – об'єкт;
   б) правда – вимисел;
   в) раціональне – емоційне;
   г) типове – індивідуальне;
   д) штучне – природне.

4. Художній образ – це процес, бо
   *– в онтологічному плані він є*_____
   *– у семіотичному плані він є*_____
   *– у гносеологічному плані він є*_____
   *– в естетичному плані він є*_____

5. Дайте визначення художнього змісту.

6. Оберіть з поданих понять структурні компоненти художнього змісту:
   а) тема;
   б) характери;
   в) композиція;
   г) ідея;
   д) метод;
   ж) авторська оцінка.

7. Як можуть співвідноситися художні зміст і форма?

8. Дайте визначення художньої форми.

9. Позначте структурні компоненти художньої форми:
   а) композиція;
   б) тема;
   в) матеріал;
   г) авторська оцінка;
   д) сюжет;
   ж) зображально-виражальні засоби.

10. Які структурні рівні має художня форма?

11. Змістів – обмаль, форм – безліч.
    Наведіть приклад конкретних творів у різних видах мистецтва, де знайшов втілення один і той самий зміст.

12. У правильно організованому творі:
   а) форма відповідає змістові;
   б) форма тяжіє над змістом;
   в) зміст переважає форму;
   г) не має значення.

13. Назвіть свій улюблений твір.
    Визначте його ідею.
    Визначте співвідношення форми і змісту.
    Назвіть катарсичний момент у творі.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛІВ
«ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ», «ФОРМА І ЗМІСТ»

БУНІН
Іван Олексійович
(1870—1953)

Для глибшого розуміння діалектичної взаємодії змісту і форми у мистецькому творі, його складної внутрішньої архітектоніки, особливостей катарсичної реакції у мистецькому процесі пропонуємо аналіз оповідання Івана Буніна "Легкое дыхание", здійснений видатним російським філософом Л.Виготським.

Бунин И. А. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 4. М.: «Худ. литература», 1988. - С.94-98

ЛЕГКОЕ ДЫХАНИЕ

На кладбище, над свежей глиняной насыпью, стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий, такой, что на него приятно смотреть.

Апрель, по дни серые; памятники кладбища, просторного, настоящего уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста.

В самый же крест вделан довольно большой бронзовый медальон, а в медальоне — фотографический портрет нарядной и прелестной гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами. Это Оля Мещерская.

Девочкой она ничем не выделялась в той шумной толпе коричневых платьиц, которая так нестройно и молодо гудит в коридорах и классах; что можно было сказать о ней, кроме того, что она из числа хорошеньких, богатых и счастливых девочек, что она способна, но шаловлива и очень беспечна к тем наставлениям, которые делает ей классная дама? Затем она стала расцветать, развиваться не по дням, а по часам. В четырнадцать лет у нее, при тонкой талии и стройных ножках, уже хорошо обрисовались груди и все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово; в пятнадцать она слыла красавицей. Как тщательно причесывались некоторые ее подруги, как чистоплотны были, как следили за своими сдержанными движениями! А она ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при па-

дении на бегу колена. Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, ловкость, ясный, но сметливый блеск глаз. Никто не танцевал так, как Оля Мещерская, никто не бегал так на коньках, как она, ни за кем на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то никого не любили так младшие классы, как ее. Незаметно стала она девушкой, и незаметно упрочилась ее гимназическая слава, и уже пошли толки, что она ветрена, что она не может жить без поклонников, что в нее безумно влюблен гимназист Шеншин, что будто бы и она его любит, но так изменчива в обращении с ним, что он покушался на самоубийство…

Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, но неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту во все стороны скользящую толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой нарядной, самой беззаботной, самой счастливой. И вот однажды, на большой перемене, когда она вихрем носилась по сборному залу от гонявшихся за ней и блаженно визжавших первоклассниц, ее неожиданно позвали к начальнице. Она с разбегу остановилась, сделала только один глубокий вздох, быстрым и уже привычным движением оправила волосы, дернула уголки передника к плечам и, сияя глазами, побежала наверх. Начальница, небольшая, моложавая, но седая, спокойно сидела с вязаньем в руках за письменным столом, под царским портретом.

— Здравствуйте, m-lle Мещерская, — сказала она по-французски, не поднимая глаз от вязанья. — Я, к сожалению, уже не первый раз принуждена призывать вас сюда, чтобы говорить с вами относительно вашего поведения. — Я слушаю, ma dame, — ответила Мещерская, подходя к столу, глядя на нее ясно и живо, но без всякого выражения на лице, и присела так легко и грациозно, как только она одна умела.

— Слушать вы меня будете плохо, я, к сожалению, убедилась в этом, — сказала начальница и, потянув нитку и завертев на лакированном полу клубок, на который с любопытством посмотрела Мещерская, подняла глаза: — Я не буду повторяться, не буду говорить пространно. — сказала она.

Мещерской очень нравился этот необыкновенно чистый и большой кабинет, так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки и свежестью ландышей на письменном столе. Она посмотрела на молодого царя, во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы, на ровный пробор в молочных, аккуратно гофрированных волосах начальницы и выжидательно молчала.

— Вы уже не девочка, — многозначительно сказала начальница, втайне

начиная раздражаться.

— Да, madame, — просто, почти весело ответила Мещерская.

— Но и не женщина, — еще многозначительнее сказала начальница, и ее матовое лицо слегка заалело. — Прежде всего, — что это за прическа? Это женская прическа!

— Я не виновата, madame, что у меня хорошие волосы, — ответила Мещерская и чуть тронула обеими руками свою красиво убранную голову.

— Ах, вот как, вы не виноваты! — сказала начальница. — Вы не виноваты в прическе, не виноваты в этих дорогих гребнях, не виноваты, что разоряете своих родителей на туфельки в двадцать рублей! Но, повторяю вам, вы совершенно упускаете из виду, что вы пока только гимназистка…

И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее:

— Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом — знаете кто? Друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом, в деревне…

А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом. И невероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним в связи, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку своего дневника, где говорилось о Малютине.

— Я пробежал эти строки, вышел на платформу, где она гуляла, поджидая, пока я кончу читать, и выстрелил в нее, — сказал офицер. — Дневник остался в кармане моей шинели, взгляните, что было записано в нем десятого июля прошлого года. И следователь прочел приблизительно следующее: «Сейчас второй час ночи. Я крепко заснула, но тотчас же проснулась… Нынче я стала женщиной! Папа, мама и Толя, все уехали в город, я осталась одна. Я была так счастлива, что одна, что не умею сказать! Я утром гуляла одна в саду, в поле, была в лесу, мне казалось, что я одна во всем мире, и я думала так хорошо, как никогда в жизни. Я и обедала одна, потом целый час играла, под музыку у меня было такое чувство, что я буду жить без конца и буду так счастлива, как никто! Потом заснула у папы в кабинете, а в четыре часа меня разбудила Катя, сказала, что приехал Алексей Михайлович. Я ему очень обрадовалась, мне было так приятно принять его и занимать. Он приехал на паре своих вяток, очень красивых, и они все время стояли у крыль-

ца, но он остался, потому что был дождь и ему хотелось, чтобы к вечеру просохло. Он очень жалел, что не застал папу, был очень оживлен и держал себя со мной кавалером, много шутил, что он давно влюблен в меня. Когда мы гуляли перед чаем по саду, была опять прелестная погода, солнце блестело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно, и он вел меня под руку и говорил, что он Фауст с Маргаритой. Ему пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив и очень всегда хорошо одет, — мне не понравилось только, что он приехал в крылатке, — весь пахнет английским одеколоном, и глаза совсем молодые, черные, а борода изящно разделена на две длинные части и совершенно серебряная. За чаем мы сидели на стеклянной веранде, я почувствовала себя как будто нездоровой и прилегла на тахту, а он курил, потом пересел ко мне, стал опять говорить какие-то любезности, потом рассматривать и целовать мою руку. Я закрыла лицо шелковым платком, и он несколько раз поцеловал меня в губы через платок… Я не понимаю, как это могло случиться, я сошла с ума, я никогда не думала, что я такая! Теперь мне один выход… Я чувствую к нему такое отвращение, что не могу пережить этого!..»

Гармонія в сірому і зеленому. Портрет міс Сесілі Олександер
(Д.Уістлер, 1872-1874)

Город за эти апрельские дни стал чист, сух, камни его побелели, и по ним легко, приятно идти. Каждое воскресенье, после обедни, по Соборной улице, ведущей к выезду из города, направляется маленькая женщина в трауре, в черных лайковых перчатках, с зонтиком из черного дерева. Она минует пожарный двор, переходит по шоссе грязную площадь, где много закопченных кузниц и свежей дует полевой ветер; дальше, между мужским монастырем и острогом, белеет облачный склон неба и сереет весеннее поле, а потом, когда проберешься среди луж под стеной монастыря и повернешь налево, увидишь как бы большой низкий сад, обнесенный белой оградой, над воротами которой написано Успение Божией Матери. Маленькая женщина мелко крестится и привычно идет по главной аллее. Дойдя до скамьи против дубового креста, она сидит, на ветру и на весеннем холоде, час, два, пока совсем не зазябнут ее ноги в легких ботинках и рука в узкой лайке. Слушая весенних птиц, сладко поющих и в холод, слушая звон ветра в фарфоровом венке, она

думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Мысль о том, что это Олю Мещерскую зарыли вот в этой самой глине, повергает ее в изумление, граничащее с тупостью: как связать с этой шестнадцатилетней гимназисткой, которая всего два-три месяца тому назад так полна была жизни, прелести, веселья, этот глиняный бугор и этот дубовый крест? Возможно ли, что под ним та самая, чьи глаза так бессмертно сияют из этого бронзового медальона, и как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем Оли Мещерской? — Но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все влюбленные или вообще преданные какой-нибудь страстной мечте люди. Женщина эта — классная дама Оли Мещерской, девушка за тридцать лет, давно живущая какой-нибудь выдумкой, заменяющей ей действительную жизнь. Сперва такой выдумкой был ее брат, бедный и ничем не замечательный прапорщик, — она связала всю свою душу с ним, с его будущностью, которая почему-то представлялась ей блестящей, и жила в странном ожидании, что ее судьба как-то сказочно изменится благодаря ему. Затем, когда его убили под Мукденом, она убеждала себя, что она, к великому будто бы ее счастью, не такова, как прочие, что красоту и женственность ей заменяют ум и высшие интересы, что она — идейная труженица. Смерть Оли Мещерской пленила ее новой мечтой. Теперь Оля Мещерская — предмет ее неотступных дум, восхищения, радости. Она ходит на ее могилу каждый праздник, — привычка ходить на кладбище и носить траур образовалась у нее со смерти брата, — по часам не спускает глаз с дубового креста, вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов — и то, что однажды подслушала: однажды, на большой перемене, гуляя по гимназическому саду, Оля Мещерская быстро говорила своей любимой подруге, полной, высокой Субботиной:

— Я в одной папиной книге, — у него много старинных, смешных книг, — прочла, какая красота должна быть у женщины… Там, понимаешь, столько насказано, что всего не упомнишь: ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, — ей-богу, так и написано: кипящие смолой! — черные, как ночь, ресницы, нежно-играющий румянец, тонкий стан, длиннее обыкновенного рука, — понимаешь, длиннее обыкновенного! — маленькая ножка, в меру большая грудь, правильно округленная икра, колено цвета раковины внутри, покатые, но высокие плечи, — я многое почти наизусть выучила, так все это верно! — но главное, знаешь что? — Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь правда есть?

Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре…

КОМЕНТАР

Глибокий аналіз - «анатомію і фізіологію» цього оповідання зробив видатний російський філософ Л.Виготський (*див. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов-на-Дону, 1998. – С.186-208*).

При аналізі твору вчений насамперед визначає матеріал (житейські історії, характери, побут) і форму (розташування цього матеріала за законами художньої побудови, тобто за формою цього твору). В такому розумінні форма виступає не зовнішньою оболонкою, а як активне начало переробки і подолання спротиву цього матеріалу. Співвідношення матеріала і форми в оповіданні є, власне, співвідношенням фабули і сюжету. Фабула для оповідання - це теж саме, що слова для вірша, гамма для музики, фарба для живопису. Сюжет для оповідання - те ж саме, що для поезії вірш, для музики мелодія, для живопису картина. Коли ми маємо справу із співвідношенням окремих частин матеріалу, то говоримо, що сюжет так відноситься до фабули оповідання, як вірш до його слів, як мелодія до її звуків, як форма до матеріалу. Формальна обробка матеріалу митцем відбувається за певними законами у прихованому вигляді. Тут події подаються не у хронологічній послідовності у вигляді прямої лінії, а розташовуються автором згідно задуманої ним ідеї. Звуки музики ніколи не вибудовуються у вигляді музичної гами, також лише штучне розташування слів, зміна нормального синтаксичного порядку, перетворює їх на вірш. Всі ці штучні зміни перевтілюють реальний життєвий матеріал у художній сюжет. Його схематично можна позначити кривою лінією, виписаною навколо прямої, що символізує події реального життя, і ця штучно створена митцем крива лінія - вірша, мелодії, сюжета - і буде графічною лінією художньої форми. Кожен погодиться, що вірш не є простою сумою звуків, які його складають, а є динамічною їх послідовністю, їх певним співвідношенням. Так само події у творі, об'єднуючись разом, згідно волі автора, утворюють нове динамічне співвідношення, відмінне від їх хронологічного розташування одне за одним у реальному житті.

Виготський відшуковує ту мелодійну криву, яка знайшла своє місце в тексті оповідання. Він робить це через співставлення дійсних реальних подій з тою художньою формою, яка надана цьому життєвому матеріалу.

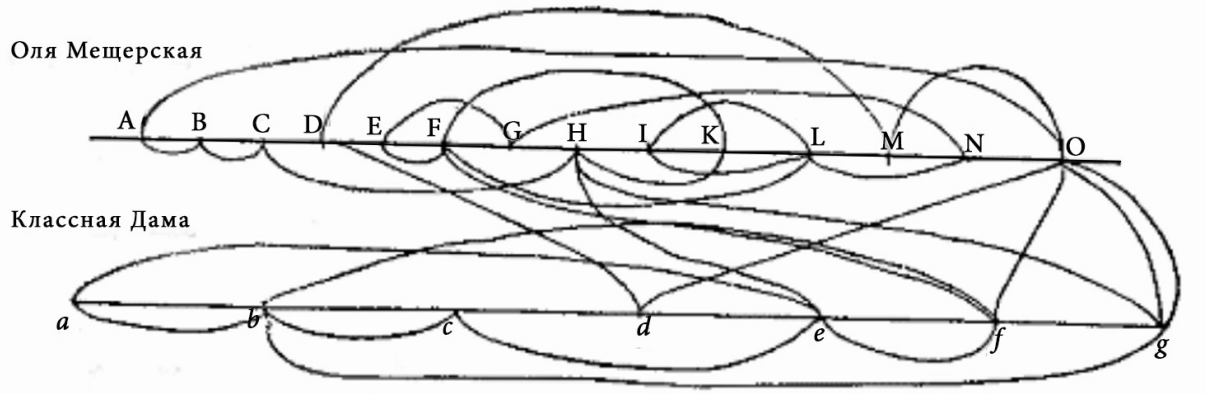
Він малює дві графічні прямі лінії, що відображують природні, хронологічні події життя Олі Мещерської і класної дами - диспозицію оповідання. Потім дослідник схематично зображує композиційно розташований Буніним матеріал у художній формі оповідання з допомогою відповідних кривих ліній. Для цього він з'єднує відрізки прямих ліній, що символізують події реального життя з відповідними композиційними кривими в такій послідовності, в якій події подані в оповіданні (див. графічну схему). При цьому крива знизу відображує події, що відбулися хронологічно раніше, а крива вгорі – забігання наперед. Це і є статична анатомія оповідання. Події в оповіданні розвиваються не по прямій лінії, як це відбувалося в житті, а розгортаються стрибками. Оповідання скаче

I. Оля Мещерская	
A. Детство, B. Юность. C. Эпизод с Шеншиным. D. Разговор о легком дыхании. E. Приезд Малютина. F. Связь с Малютиным. G. Запись в дневнике.	H. Последняя зима. I. Эпизод с офицером. K. Разговор с начальницей. L. Убийство. M. Похороны. N. Допрос у следователя. O. Могила.
II. Классная дама	
a. Классная дама. b. Мечта о брате. c. Мечта об идейной труженице. d. Разговор о легком дыхании.	e. Мечта об Оле Мещерской. f. Прогулки на кладбище. g. На могиле.

то вперед, то назад, поєднуючи і співставляючи найбільш віддалені точки повіствування зовсім несподівано. Ці криві відображують аналіз фабули і сюжета, вони є умовним позначенням руху в оповіданні. Цей внутрішній рух Л.Виготський називає мелодією даного твору.

Дослідник розкриває динамічну композицію, або фізіологію оповідання, тобто з'ясовує чому автор саме так розташував події в оповіданні. Сам матеріал твору являє собою «житейську каламуть», каламутну воду життя, в якій не має жодної світлої риси, і автор навіть не намагається її прикрасити, а навпаки безжалісно оголює. Оповідання не даремно називається «Легке дихання», адже в результаті читання у нас складається враження протилежне подіям розповіді. Автор досягає протилежного ефекту, і виявляється, що справжню тему його оповідання складає легке дихання, а не історія плутаного життя провінційної гімназистки. Це оповідання не про Олю Мещерську, а про легке дихання; його основна риса – це почуття звільнення, легкості, відстороненості і повної прозорості життя, яке ніяк не можна вивести з самих подій в оповіданні. Ця подвійність розповіді з великою очевидністю представлена через історію класної дами, що обрамляє все оповідання. Класна дама давно живе видумкою, що замінює їй реальне життя: її брат, на якого покладалися особливі надії, мрії про ідейну трудівницю, «смерть Олі Мещерської, яка полонила її новою мрією». Бунін з безжальністю істинного поета відверто говорить про те, що відчуття легкого дихання є також видумка, яка замінює оповіданню дійсне життя. Цим прийомом він роздвоює наше враження, змушуючи все оповідання відобразитися як у дзеркалі через сприйняття нової героїні. Він розкладає твір на складові частини, як спектральні промені. Ми явно відчуваємо розщеплене життя цього оповідання - те, що є у ньому від дійсності, і що від мрії. Тому наша думка легко переходить до аналізу запропонованої структури. Пряма лінія на схемі Л.Виготського – це і є дійсність, вміщена в оповіданні, а та складна композиційна крива цієї дійсності - є його легке дихання. Ми відчуваємо: реальні події поєднані в оповіданні так, що вони втрачають свою житейську не-

Диспозиция и композиция рассказа “Легкое дыхание”



a - начало. Движения вперед обозначены кривыми снизу прямой, движения назад - кривыми сверху прямой

прозору каламуть; вони мелодійно сплавлені один з одним, і в своєму розв’язанні і композиційних переходах ніби звільняються від реальних життєвих зв’язків, відмежовуючись від життя, і поєднуючись, як слова у вірші. Ми здогадуємося, що автор створив складну криву, щоб знищити життєву каламуть, щоб перетворити її у прозорість, відмежувати від дійсності, щоб перетворити воду на вино, як це робить завжди художній твір. Так, житейська історія про легковажну гімназистку перетворена у легке дихання бунінського оповідання. Якби події були подані хронологічно, у нас сформувалося б важке психологічне враження від твору, в якому загинула молода дівчина. Але якщо автор від початку ставить нас перед могилою і ми дізнаємося історію вже мертвої людини, то така композиція вже несе в собі розв’язання тої напруги і призводить до протилежного враження. Цей закон знищення формою змісту Виготський ілюструє на окремих епізодах твору. Найстрашніше слово оповідання «застрелив» загубилося між довгим описом казачого офіцера і платформи з великим натовпом народу біля щойно прибулого поїзду. Така величезна складна фраза ніби заглушає цей страшний постріл, позбавляє його сили і перетворює на якійсь, майже мімічний знак, в якійсь порух думок без емоційного забарвлення. Так само, розповідь про падіння Олі Мещерської автор подає як маленьку деталь до розмови про дорогі черевички і зачіску в зручному теплому кабінеті директриси гімназії із запахом свіжих конвалій. Все це робиться з метою знищити непривабливість, бруд житейського матеріалу. Одночасно автор не затіняє іншу реальну сторону пострілу і зізнання. В самій сцені на кладовищі Бунін знову називає справжніми словами життєвий смисл подій:“ как совместить с этим чистым виглядом то ужасное, что соединено тепер с именем Оли Мещерской ?”. Це потворне подане в оповіданні крок за кроком, але самого враження потворного не відбувається. Воно переживається нами в якомусь неясному іншому почутті, а саме оповідання чомусь має дивну назву «легкого дихання», і чомусь все пронизане диханням холодної тонкої весни. Ця назва несе в собі розкриття найважливішої теми, вона окреслює ту домінанту, яка визначає собою всю побудову оповідання. Ця домінанта –«легке дихання» - з’являється лише в кінці оповідання у вигляді спогаду класної дами про підслухану роз-

мову Олі Мещерської з її подругою. І ця розмова про жіночу красу, подана у напівкомічному стилі «старинних смешных книг», є тією нестійкою нотою всього оповідання, тою катастрофою, в якій розкривається його справжній зміст: ««Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты послушай, как я вздыхаю, — ведь, правда, есть?». Ми ніби чуємо саме, комічно описане, зітхання, але раптом одержуємо його зовсім інший смисл: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре…». Ці слова ніби замикають коло, зводячи кінець до початку. Як багато може значити і дихати великим смислом маленьке слово у художньо побудованій фразі. Це - слово «это», яке тричі повторюючись конкретизує і об'єднує всю думку оповідання про те, що життя, любов і смерть Олі Мещерської є, по суті, лише однією подією – це легке дихання, яке знову розсіялося у світі, у цьому захмареному небі, у цьому холодному весняному вітрі. І всі попередні описи могили і холодного вітру раптом об'єднуються, ніби збираються в одну точку, так що оповідання одержує новий смисл. Це не просто повітове кладовище зідзвоном вітру у порцеляновому вінку – це розсіяне у світі легке дихання, яке в життєвому своєму значенні одночасно є і пострілом, і Малютіним, і всім тим страшним, що поєднано з іменем Олі Мещерської. Не випадково pointe теоретики характеризують як закінчення на нестійкому моменті або закінчення в музиці на домінанті. Оповідання в самому кінці, коли ми дізналися вже все про Олю Мещерську і про класну даму, раптом з несподіваною гостротою кидає на все вислухане нами зовсім інше світло. Цей стрибок, який робить оповідання, перескакуючи від могили до розповіді про легке дихання є рішучим для композиції цілого - стрибок, який раптом освітлює все ціле зовсім з іншої для нас сторони. І заключна катастрофічна фраза, раптове зізнання про легке дихання з'єднує воєдино два плана розповіді. Реальне справжнє повітря, яке вдихає героїня –«послушай как я вздыхаю», взяте в іншому контексті допомагає автору поєднати розрізнені точки оповідання. В катастрофічних рядках раптом з незвичайною стислістю перед нами минає все оповідання від легкого подиху до холодного весняного вітру на могилі, і ми справді переконуємося, що це оповідання про легке дихання. Виготський зауважує, що саме наше дихання під час читання, як засвідчує пневмографічний запис, є легким лиханням, не зважаючи на важкий життєвий матеріал. Виготський підводить до висновку, що в художньому творі завжди закладена суперечність, певна внутрішня невідповідність між матеріалом і формою, що автор ніби навмисно вибирає важкий матеріал, що чинить опір задуму. І те формальне, яке автор надає цьому матеріалу, спрямоване не на те, щоб відкрити властивості, закладені в самому матеріалі, розкрити життя гімназистки до кінця, в усій її типовості і глибині, проаналізувати і продивитися події в їх справжній сутності, а саме навпаки: в тому, щоб подолати ці властивості, в тому, щоб примусити неприваблиле і трагічне говорити мовою «легкого дихання», і в тому, щоб "житейську каламуть примусити дзвеніти і дзвеніти як холодний весняний вітер».

ЗНАК. СИМВОЛ

Проблема походження, виникнення символу здавна існує в світовій теоретичній думці. Дехто із вчених вважає, що символізм виник тоді, коли занепадали первісні релігії. Зрештою, кожен жест, звук, слово були в певному розумінні символічними й нерідко залишаються такими й досі.

Теорії символу беруть початок в античності. Античність – колиска людських цивілізацій, що дала поштовх розвитку подальших цивілізацій. У Давній Греції зароджується філософія як наукова теорія. Відтоді й донині погляди на природу символу, його функції, роль і місце в житті людей досить суперечливі, неоднозначні. Це заважає, а з другого боку, й допомагає збагнути або й відчути на рівні інтуїції (прозріння) характерне, сутнісне.

Символ (від грец. symbol on – умовний знак, натяк) – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища (лотос – символ божества в індійців, хліб-сіль – символ гостинності в українців, блакитний колір – символ надії та ін.), має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові. Символ тісно пов'язаний із наукою, міфом, вірою, поезією. Але не зводиться до них, тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії, що проявляється в конкретному образі. Символ постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього. Тому символ не збігається за своїм значенням з будь-яким тропом.

Коли метафора, скажімо, виконує характеризаційну функцію, не відаючи семантичних обмежень, зосереджуючись в образній оболонці, то символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення. Тому метафора зумовлюється власне художніми чинниками, на відміну від символу, що базується на позахудожніх, передусім філософських потребах езотеричного знання.

Арістотель трактував символ як знак, смислом якого є якийсь знак іншого роду чи іншої мови; цей знак – засіб передачі плану вираження

(адекватного чи метафоричного) в план змісту, значення. Ці значення ясні, зрозумілі, піддаються класифікації.

Платон вважав символ знаковим виразом якоїсь вищої, але зовсім не знакової сутності, значення якої не завжди можна чітко зафіксувати, а тому це й слугує переходом із сфери раціональної до світу ірраціонального, в якому сутність символу можна вловити через посередність образів, що виникають інтуїтивно, спонтанно, на межі яснобачення. Інтерпретація таких символів через не завжди прозорі образи не дає змоги витлумачити сутність перших однозначно, розкрити їхній смисл у закостенілій формі.

У неоплатонізмі категорія символу стала стрижневою, увібрала в себе не тільки шлях від явища до сутності, але й можливість безмежного пізнання й тлумачення символу через протилежності: невисловлюване, таємниче, затемнене і світле, зрозуміле. Зокрема, Платон протиставляє знаковій системі алфавіту цілісну й нероз'єднувану образність єгипетського ієрогліфа, а Прокл вважає за недоцільне смисл міфологічної символіки зводити до логічного чи реалістичного змісту. Псевдо-Діонісій Ареопагіт наголошував: символ виражає невидиму, сокровенну сутність Бога і набуває такої ж (божественної) функції.

У період Середньовіччя символи існують як для приховування істини, так і для її виявлення, пізнання. До того ж пізнання вищої істини можливе лише на основі розкодування символічних образів, саме в них закладено знання першооснов буття.

Епоха Відродження ставить символ у центр пізнавального комплексу, підкреслює його естетичну роль.

Німецька класична філософія в особі І. Канта вважала символ чуттєвим способом представлення ідей розуму за аналогією. Спосіб пізнання символу – це спосіб інтуїтивного пізнання прообразу чи ідеї, невичерпної в своїй невимовності й повноті.

Й. В. Гете конкретизував поняття символу: "Часткове завше підлягає загальному. Загальне завше має співвідноситись із частковим. Все, що відбувається, – символ, і в той же час, коли воно цілком виявляє себе, то вказує на все інше. Справжня символіка там, де часткове репрезентує загальне не як сон чи тінь, але як живе миттєве одкровення непізнаваного" [1, с.353]. І далі: "Символіка перетворює явище в ідею, ідею в образ і причому так, що ідея залишається в образі безкінечно діючою і непізнаною".

Г. В. Гегель у символі вбачав знакову природу, смисл і вираження смислу. Символ як знак лише тоді може мати мистецьке значення, коли перетворюється в образ. А образ, будучи символічним, розкриває не весь комплекс своїх властивостей. Отже, в символі поряд із одночасним накладанням деяких властивостей образу і смислу є ще й інші ознаки, що їх можна збагнути лише в контексті застосування.

Де ні загальне не позначує особливе, ні особливе не позначує загальне, але де і те, й інше абсолютно єдині, саме те, на думку В. Ф. Шеллінга, і є символом.

Символ – виповнене Святе Письмо. Символ посідав центральне місце у творчості Г. Сковороди, завжди був наявний в українській літературі, але не в значенні тропа, а універсальної категорії пізнання духовного єства:

Ти непідкупна: чи несуть вісон,
Чи скриню скарбну! ти суддя;
І пташка на руці – з висот,
про білий трон оповіда.
Мов до присяги, ти відверта,
і випростана, мов до стремена;
коли – сердечності безсмертя,
коли вивітрюють на голоснім
і голубім сіянні-шпаді
весінні сили, притаманні всім,
і кволості, що листопадні.
Мов голос квіту, голос непорочний,
серця стрічає! В розпачі не тоне,
і хрестиком з-під білої сорочки
з грудей просвічується сонце.

(В. Барка)

Символ як натяк на трансцендентну істину, на шлях втаємничення в першосутність становить основу естетичної концепції символізму.

Символізм – стильова течія модернізму. Виник у Франції в 70-ті рр. XIX ст., в українській літературі з'явився на початку XX ст. (О. Олесь, М. Вороний, Г. Чупринка, П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб та ін.) [5, с.622]. Поставши проти обмежених позитивістських тенденцій у мистецтві, дистанціювання довколишнього світу і людської душі, конфліктно непереборного протистояння ідеалу та дійсності, символізм базувався на сформульованому Ш. Бодлером законі "відповідностей", розімкнутих у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається "активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє", їх синтез, спостерігається "самтожна відмінність внутрішнього і зовнішнього". Йдеться про сутність (єство), не пізнаванну за допомогою раціоналістичних засобів, а доступну лише інтуїції, на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння, тобто через музику і поезію. Такі принципи обстоювала "філософія життя", на базі якої і постав модернізм, а відтак і символізм. В українській літературі символізм з'явився не лише під впливом європейського, а й мав свої, національні, джерела, зосереджувані у "філософії серця". Український символізм, обстоюючи право митця на свободу творчості, на "сонячні левади" (О. Луцький), не відмовлявся від своїх громадських обов'язків. Він ґрунтувався на розумінні, що в українській неструктурованій культурі, крім письменників, нікому було займатися націотворчими справами. Водночас український символізм протестував проти сліпого підкорення позаестетичним інтересам, проти обмеженого функціонера, протиставивши йому "цілого чоловіка" (М. Вороний) як гармонію пориву до критеріїв Краси та Правди, як достеменний прояв "аристократизму духу". На жаль, історичні умови не дали

можливості українським символістам розкрити свій потенціал, і все-таки вони зважилися на рішучі кроки оновлення вітчизняного письменства, пробудження національної свідомості, стали однією з перших ланок перманентних відроджень в Україні ХХ ст. Символізм найбільш притаманний представникам "Молодої музи" та "Української хати". Можливості символізму розкривалися також у творчості братів П. та Я. Савченків, О. Слісаренка, Д. Загула. В. Кобилянського та ін., позначилися на творчості П. Тичини. Розвивався символізм переважно в поезії, не проминувши прози (Ольга Кобилянська, О. Плющ та ін.), драматургії (Олександр Олесь, С. Черкасенко та ін.) [5, с. 623].

В українській теоретичній думці виявили оригінальне розуміння символу Г. Сковорода, М. Костомаров, О. Потебня. Микола Костомаров у магістерській дисертації "Про історичне значення руської народної поезії" (1843) порушив питання походження та еволюції символіки як образного відображення народного духу, народного мислення. У дослідженні "Історичне значення південноруської народної творчості" (написана у 1870-ті рр., у неповному обсязі видана 1905 р.) М. Костомаров подав таку дефініцію: символ – це образне вираження моральних ідей через фізичну природу, причому цим предметам надається більш чи менш визначена духовна властивість. Будучи відображенням народного світогляду, символіка, на думку М. Костомарова, є і "продовженням звичайної релігії", "міфи і символи зумовлюють і взаємно утворюють самі себе" [4, с.440].

Походження, еволюцію символу, фольклорної символіки О. Потебня пояснював через закономірності розвитку мови: "Мова в усьому без винятку символічна" [6, с.113].

О. Потебня визначив три основні відношення символу до означуваного: порівняння, протиставлення і відношення причинне. Вчений розглядав символ не лише як стилістичну категорію, а й як продукт культурно-історичного розвитку людства, пов'язаний із мовою, світоглядом, пізнанням світу; він вважав символ не тільки явищем мови, міфології, але і явищем усної художньої творчості в її родово-видових трансформаціях, жанровій специфіці, динаміці.

У теорії символу О. Потебні велика роль належить уявленню – головній ознаці, що виступає зв'язком образу із значенням. Образи, різноманітні за сукупністю своїх ознак, можуть бути тотожні за уявленням (чи кутами, з яких розглядаються) і значенням; той самий образ може мати різні, іноді протилежні, значення, інакше кажучи, може розглядатися і застосовуватися із стількох кутів зору, скільки в ньому ознак. О. Потебня виявив "методологічне правило: для вивчення розподіляти символи не тільки за образами…, але й за уявленнями в їх зв'язку – тобто за паралельними рядами уявлень" [7, с. 42]. О. Потебня стверджував, що символ – насамперед знак,

але тільки в певному смислі може йтися про їхню синонімічність, адже не кожен знак є символом. Справжнє мистецтво символічне.

Художній символ. У термінологічному своєму значенні символ – це умовний знак, прикмета. Стосовно науки (математична логіка, хімія тощо) і мистецтва символ має свої відмінності. В науці формалізація штучної мови знаків допомагає в обчисленні, побудові різного роду таблиць, теоретичних моделей. За символом прихована об'єктивна реальність і вираження її в пізнаній знаково-зумовленій структурі. В релігії священними і непорушними є символи віри. Мистецтво звертається до символу як до одного із засобів художньої виразності й образного мислення з давніх часів свого розвитку. В широкому розумінні природа мистецтва символічна, де неодмінно важливого значення набуває знак. Символ – це також духовність, а не просто чуттєве виявлення прихованого контексту.

У поетиці символ визначається як багатозначний предметний або словесний образ, який об'єднує в собі різні плани зображеної митцем дійсності на основі їх чуттєвої спільності, певної однорідності. Символ будується на паралелізмах, системі відповідностей; йому властивий метафоризм, що характерний для поетичних тропів.

Художній символ можна розглядати як образ, в якому завжди присутній конкретно визначений зміст, який автентично сприймається тим, хто для цього достатньо підготовлений. Символ – не сам по собі образ, а шлях (засіб), завдяки якому досягається образно-метафоричне мислення. Важко було б уявити присутність у мистецтві символу, ознак символічного інакомовлення, зближення явищ між собою, якби людина за своїми антропологічними й соціальними задатками не володіла асоціативною уявою, здатністю означати одне явище через інше, і що особливо важливо – умінням побачити у предметній символіці безмежно широкий спектр смислових, духовно-почуттєвих і ціннісних відтінків. Символ як прикмета передбачуваної ним значущості сам стає цінністю.

Не можна повністю приписувати символові ірраціоналізм, недосконаліть пізнання того, що приховане в таємниці і лише бентежно віщує про себе, але символи у сивій давнині асоціювались з образами, які віщують про ті чи інші події. В традиціях символіки героїчного епосу автор "Слова о полку Ігоревім" використав епізод провісництва в затемненні сонця. В цій поемі є й багато інших вражаючих символів, які ріднять її з язичницькими традиціями світосприймання. Сповнена символіки, що прихована в стихіях природи і людській одержимості, також староіндійська епопея "Махабхарата".

У знаках, ритуалах, етнічних особливостях обрядів і звичаїв символи, хоч і піддатливі до змін під впливом історичних обставин, все ж залишають за собою особливість співвіднесення з конкретними подіями і значеннями.

В мистецтві символ полісемантичний: біблійні й міфологічні, фольклорні сюжети та персонажі, залишаючись в основі своїй образами-символами, незмінно породжували бажання до переосмислювання, висвітлення філософських загальнолюдських ідей і граней своєї епохи.

Саме ж мистецтво творить непорушні символи, що знаменують собою значно більшу і ширшу ауру, духовне і світове явище в його глобальному значенні.

Середньовічна література породила безсмертні шедеври-символи. Серед них "Лейлі і Меджнун" Нізамі – численні фольклорні варіанти, усні перекази й опрацювання сюжету в арабській літературі про чистоту і трагічність кохання юних Лейлі і Меджнуна, що в перекладі означає "одержимий" – саме це привернуло увагу азербайджанського поета. З цим твором – шедевром східної літератури – перегукується трагедія В. Шекспіра "Ромео і Джульєтта". Про паралелізм, універсальність та іносказання в символі писав відомий український скульптор Олександр Архипенко, за словами якого символіка — найскладніша і найважливіша з усіх психофізіологічних дій та реакцій. "Кожне вимовлене слово, — писав він, — кожний жест або міміка, кожна написана літера або цифра — все це символи. Музика, мистецтво і релігія ґрунтуються на символіці". У своїй власній творчій практиці скульптор надавав виняткового значення символові як носію думки і почуття — спонукання до інтелектуальної творчості, до освоєння художньої мови. Символ — це іносказання, непрямий спосіб висловлення смислу, який потрібно донести до реципієнта. Тому так важливі тут паралелі. "Якщо символ, – підтверджує цю ідею О. Архипенко, – у художньому творі немає ніяких паралелей ані з чим, він перетворюється на свавілля думки". Позбавлення твору мистецтва його символічності як ключового творчого елементу, зіставлення та асоціативності призводить, на думку автора, до анархічної тенденції в мистецтві.

Знак є символом і образом у мистецтві, але він може набувати ускладненого подвійного визначення – в ньому не лише вираження цінностей життя, ідеалів і суспільних вартостей (моральних, естетичних, різного роду інших духовних установок і випробуваних традицій), а й символ генія творчого людського духу.

Певним чином знак дає змогу чуттєво сприйняти предмет й "відіслати" мисленнєву систему людини до іншого предмета. Отже, знак не заміняє, а заміщує позначуване (денотат).

Роль знака у духовній діяльності й культурній поведінці схожі з роллю знарядь праці у трудовій діяльності, а саме – знак створюється для оволодіння сутністю об'єктів і зміни самої людини [2, с. 365].

У мистецтві знак викликає певне загострення конкретно-чуттєвої основи думки. У мисленні древніх знак і позначуване не відрізнялись. Як свідчить

спадщина античної літератури, навіть ім'я в древності розглядалось як священна жива істота (називаючи по імені, людина відроджувала сутність) [8, с. 104]. Ці древні відносини між знаком і сутністю стають основою взаємодії знаків, змістів і смислів у художній літературі. Морріс вважав, що знак пов'язаний з дією і є предметом. Цей предмет відсилається до іншого предмета за допомогою нахилу до дії. Саме таке трактування знака є суттєвим для розуміння семіотичних проблем мистецтва; будь-який твір мистецтва має свою мову, несе художню інформацію через свою систему знаків.

Дерево життя

символ єдності всього світу, своєрідна модель будови Всесвіту, де для кожної істоти, предмета чи явища є своє місце

У сприйманні символу "Місячної сонати" Бетховена водночас присутня сугестія краси почуття і геніальності твору. Символ у мистецтві як багатозначний тип ціннісних відносин стає рівнозначним своєму призначенню, якщо в ньому присутній високий дух і талант художника. Гора Фудзі – символ краси, овіяний легендами, поезією, мінливістю сприймання краєвидів. Японський художник Кацусіки Хокусая присвятив цій темі свої картини – "36 видів Фудзі". Це також символ однієї з вершин японського мистецтва.

Дуже виразним був метод фізичної дії, який ввів відомий метр театрального мистецтва Станіславський. Саме цей метод веде актора від логіки дії і сценічної поведінки до логіки почуттів, думок, переживань і далі — до спрямованого співпереживання глядача, що потім повинно вести до "очищення" його душі, до зміни його свідомості.

Система Станіславського пропонує створити на сцені виразний образ, зійшовши до його першооснови — дії персонажа, яка й створює вихідні видимі знаки у сценічному мистецтві, з яких складаються образи й художня реальність.

На сцені у художньо-смислові знаки перетворюються предмети (костюми, бутафорія, декорація тощо); всі вони "працюють" у дії. Саме включення в дію предмета-знака є його "смислоутворюючою роллю".

Прочитання знака передбачає виявлення та усвідомлення предмета, що прихований за ним. Функціонування знака, таким чином, створює знакову ситуацію, в якій завжди проявляється й предметне значення, й сенс знака.

Відсутність одного із цих компонентів руйнує знакову ситуацію. Наприклад, якщо на певній ділянці дороги буде стояти світлофор, позбавлений світла, він буде мати предметне значення (належати до певної ділянки дороги), але буде позбавлений сенсу. Якщо ж світлофори, які горять червоним світлом, будуть звалені докупи, то кожен із них буде мати сенс, але не буде мати предметного значення. Врешті-решт, у першому і другому випадку знакова ситуація руйнується і практично руйнуються і сенс, і значення [2, с. 368].

Знак одночасно і довільний, і детермінований. Французький мовознавець Е. Бенвеніст писав: "Зв'язок між тим, що означає, і означуваним не довільний, навпаки – він необхідний. Довільність полягає у тому, що якийсь один знак, а не будь-який інший додається до певного елемента і реального світу. У цьому і тільки цьому сенсі можливо говорити про випадковість".

Знаки бувають різних типів. Основою їх класифікації є спосіб вираження значення і характер смислового навантаження. З огляду на це, Чарльз Пірс поділяє знаки на три типи: 1) іконічні знаки (ті, які схожі з позначеним об'єктом і дають конкретно-чуттєве уявлення про нього); 2) знаки-індекси (базуються на причинно-наслідковому зв'язку). Такими, наприклад, в архітектурі двері — позначення можливості входу у внутрішній простір будівлі, купол-знак цілісного просторового об'єкта всередині будівлі, сходи — знак підйому нагору і наявність поверха зверху тощо; 3) знаки-символи (перебувають з об'єктом у зв'язку, заснованому на угоді (конвенціональні знаки)).

За своєю зверненістю до людських почуттів, за сенсорним впливом знаки поділяються на аудіо (звернені до слуху), візуальні (звернені до зору) і аудіовізуальні. Народження знакової системи художньої діяльності на основі саме цих типів знаків (а не на основі інших почуттів) пояснюється, по-перше, тим, що зір і слух здатні переносити інформацію на велику відстань, на відміну від смаку, дотику, нюху, які потребують прямого контакту або тісної близькості людини і предмета; по-друге, тим, що слух, а з появою писемності, і зір історично пов'язані з вербальним спілкуванням, що соціально відшліфувало ці почуття й створило традицію надходження через них соціально-культурної інформації.

Семіотика (від грец. semeiotike – учення про знаки) (**семіологія**) – наука про функціонування інформаційних знакових систем, за допомогою яких здійснюється спілкування в людському середовищі (природна музика, система мистецьких та наукових, у тому числі формалізованих, засобів передачі думок та почуттів, система жестових, світлових, тактильних, звукових, речових та інших сигналів побутового, обрядового, сакрального характеру тощо), а також спілкування тварин. Семіотика, за термінологією Ч.-С. Пірса (1839-1914) – американського філософа та математика, або семіологія, за термінологією швейцарського лінгвіста Ф. де Соссюра (1857-1913), виникає

наприкінці XIX ст. Спочатку ці терміни означали різні поняття. Термін "семіотика" вживався щодо знакових систем формально-логічного та логіко-математичного характеру, а термін "семіологія" – щодо природної мови та мистецьких "мов". Нині вони використовуються здебільшого як синоніми. До сфери літературознавчої семіології входять передусім дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових (зміст та смисл твору, його тематика, характери персонажів тощо) та формальних (фабула, сюжет, композиція, звукова архітектоніка тощо) характеристик стосовно реальної чи умовної дійсності. При цьому подібне дослідження може мати на меті як виявлення окремих елементів й одиниць тексту та виділення їх структурних (місце у творі) і функціональних (роль, відношення до інших елементів та одиниць) властивостей, так і виявлення власне художньо-мистецьких семіотичних ознак та рис художнього твору як явища культури, визначення його місця й ролі в культурно-історичному і творчому процесі. Основи семіотичного дослідження художньої літератури були закладені ще в античні та середньовічні часи, коли вперше з'явилися праці з риторики. Суттєвим поштовхом до розвитку загальної поетики були роботи В. Гумбольдта, О. Потебні, З. Фрейда. Після появи робіт Ч.-С. Пірса та Ф. де Соссюра їхні ідеї розвиваються представниками Празького лінгвістичного гуртка – Р. Якобсоном, Я. Мукаржовським, В. Матезіусом. Самостійно до ідеї художнього твору як прийому приходять у першій третині XX ст. російські "формалісти" (Ю. Тинянов, В. Шиловський, Б. Ейзенбаум), що спиралися на творчі здобутки московської та казанської шкіл Ф. Фортунатова та Я. Бодуена де Куртене. Значний внесок у розробку проблем семіотики художньої літератури зробили В. Пропп, Л. Виготський та М. Бахтін. Бурхливого розвитку набула літературознавча семіотика у 50-60-ті рр. XX ст., коли в літературознавстві утверджується структурний (або структуральний) метод дослідження, чому сприяли роботи французьких учених антропологічної школи – К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ж. Лакана, А. Греймаса, М. Фуко – та російських учених – Ю. Лотмана, В. Іванова, О. П'ятигорського, В. Топорова та ін. [5, с. 616].

Семіотика є дуже важливою для розвитку сучасної естетики у різноманітних спрямуваннях літератури, мистецтва та будь-яких напрямах естетичної діяльності. Можна сказати, що на перетині естетики і семіотики як науки про історію знаків і знакових систем виникає семіотика мистецтва, яка поєднує в собі усвідомлення знаків художньої культури, правила їх взаємодії, художню семантику (прочитання знаків та втілення їх змісту, а також ставлення знакових систем до людини і суспільства) [2, с. 364].

Семіотика з'явилася на світ на зламі ідеологічних епох, коли молода феноменологія та інтуїтивізм намагалися подолати інерцію поширеного у XX ст. позитивізму. Вчені від спостереження життя (та художньої літератури

як його міметичного відображення) переходять до вивчення системи засобів літератури, що потребує проникнення вглиб твору та творчості, вглиб мистецтва як такого. Прагнучи відшукати сутність, сховану за явищем художнього твору, ранні структуралісти та герменевти (представники інтуїтивістського напряму феноменології) йшли до цієї мети різними шляхами, хоча бачили перед собою один і той самий об'єкт – об'єктивно і реально наявну культуру з єдиними законами, засобами, що творять "мову" художньої літератури, яку потрібно або обчислити за допомогою логічно та математично доведених теорем (структуралісти) або ж відчути трансцендентно, інтуїтивно (герменевти). Структуралісти за об'єкт своїх обчислень обрали форму художнього твору, а інтуїтивісти намагались безпосередньо "пробитися" до його змісту та смислу. Із зміщенням філософських досліджень у бік логічного позитивізму у 60-70-ті рр. XX ст. у центр семіотичних досліджень потрапляє, з одного боку, сам суб'єкт (автор та читач як реальна особистість), а з другого – процес породження інформації, що поєднує в собі і текст, і позатекстові чинники. В останні роки виявляється відразу кілька тенденцій у літературознавчій семіотиці. З одного боку, спостерігається повернення до феноменології та реалізму, що пояснюється спробами відійти від надмірного суб'єктивізму теорій дискурсу. Текст переходить за межі свого автора та свого читача. Він стає самоцінним реальним феноменом; завдання читача чи дослідника – пізнати його, розкодувати, дати правильне, єдино можливе трактування. З другого – відроджуються та розвиваються функціональні ідеї празької лінгвістичної школи та психолінгвістичні ідеї Л.Виготського, які тільки зараз по-справжньому осмислюються з урахуванням найновіших досягнень психології та нейрофізіології психічної діяльності. Послідовники функціонального підходу розглядають художній твір крізь призму творчої діяльності автора як мікросоціуму та співтворчості читача як макросоціуму, що дає змогу перемістити сам твір у сферу соціальної психології та розглядати його як результат семіотичної діяльності автора. Надбання літературознавчої семіотики та окремі семіотичні положення широко вживаються і в традиційному порівняльно-історичному та позитивістському літературознавстві [5, с. 617].

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Що таке художньо-образна система мистецтва?*
2. *Дайте визначення символу у мистецтві, символу у науці.*
3. *Порівняйте знак, символ й образ у мистецтві.*
4. *Розкрийте поняття умовності в мистецтві.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Г*ете И. В. Избр. филос. произведения / И. В. Гете. – М., 1964.*
2. *Борев Ю. Б. Эстетика : в 2-х т. – Т. 1. – 5-е изд. доп. / Ю. Б. Борев. – Смоленск : Русич, 1997. – 576 с.*
3. *Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.*
4. *Костомаров Н. И. Историческое значение южнорусского народного песенного творчества / Н. И. Костомаров // Собр. соч. Н. И. Костомарова. – Кн. 8. – Т. 21. – СПб., 1905.*
5. *Літературознавчий словник. – К. : ВЦ "Академія". Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко. 2007. – ISBN 978-966-580-244-0.*
6. *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. – Т. 4. – Вып. 2: Глагол / А. А. Потебня. – М., 1977.*
7. *Потебня А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. – Т. 1 / А. А. Потебня. – Варшава, 1883.*
8. *Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы / О. Фрейденберг. – Л., 1936.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Кому із відомих українців належить вислів: “Знак як субстанційна основа художньої мови має певні відмінності залежно від виду художньої діяльності, а також сенсорного впливу…”?
   а) О. Архипенко;
   б) І. Франку;
   в) М. Рильському.

2. Г. В. Гегель у символі вбачав знакову природу. Символ як знак лише тоді може мати мистецьке значення, коли перетворюється в:
   а) ідею;
   б) образ;
   в) знання.

3. У теорії символу О. Потебні велика роль належить уявленню – головній ознаці, що виступає зв’язком:
   а) образу із значенням;
   б) правила із змістом;
   в) протилежних значень.

4. На чию думку, знаковість у мистецтві має пройти складний шлях перетворень в образно-символічні структури?
   а) М. Бойчука;
   б) О. Довженка;
   в) Л. Курбаса.

5. Хто стверджує, що символ є “знаком, наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу”?
   а) С. Аверінцев;
   б) Т. Манн;
   в) Г. Гадамер.

ПІРС

Чарльз Сандерс

(1839—1914)

Чарльз Сандерс Пірс у своїй роботі "Логічні підстави теорії знаків" знайомить з поняттями "символ" і "знак", не обмежуючи знак функціями позначення і повідомлення, але говорить про нього як про якесь засновання події репрезентації — дії, залежної від семіотичної каузальності й організуючого взаємозв'язку між чуттєвою достовірністю і мотивацією людських вчинків, між егоїстичним наміром і публічною істиною, між словами і речами. Детальніше можна дослідити історію, значення і роль понять "символ" і "знак", звернувшись до першоджерел.

Пирс Ч.С. Начала прагматизма. Логические основания теории знаков. - СПбГУ, 2000. - Том 2. - С. 75-80, 85, 97-98

ИКОНА, ИНДЕКС И СИМВОЛ

§1. Иконы и Гипоиконы

56. Знак, или Репрезентамен, есть Первое, которое находится в таком подлинно триадическом отношении ко Второму, называемому его Объектом, что это определяет наличие у Третьего, называемого его Интерпретан- том, такого же отношения к его Объекту, в каком он сам находится к тому же Объекту. Триадическое отношение исходно, то есть три его члена связаны вместе таким образом, что оно не сводится ни к какой совокупности диадических отношений. По этой причине Интерпретант, или Третье, не может находиться в диадическом отношении к Объекту, но должен состоять с ним в таком же отношении, в каком находится сам Репрезентамен. Вместе с тем триадическое отношение для Третьего не может быть просто подобным таковому для Первого, так как это сделает отношение Третьего к Первому не чем иным, как только вырожденной Двоичностью. Отношение Третьего к Первому действительно должно быть собственным для Третьего так, чтобы это последнее было способно обусловить свое собственное Третье, но, кроме того, оно

должно еще иметь второе триадическое отношение, в котором Репрезентаменом, или, скорее, его отношением к Объекту будет его собственный (Третьего) Объект, а также должно быть способно обусловить Третье этого отношения. То же должно быть равным образом истинно для Третьих Третьего и так далее до бесконечности. Все только что сказанное относительно Интерпретанта, и возможное продолжение, включено в идею Знака. Постольку же, поскольку здесь использовано понятие Репрезентамена, вышесказанным исчерпывается также все, что в определении данной идеи может быть сказано и о нем. Знак есть Репрезентамен с производимым в уме Интерпретантом. Не исключено и существование Репрезентаменов, не являющихся Знаками. Так, если подсолнух, всегда обращающий свой цветок к солнцу, посредством самого этого действия становится способным без каких-либо дополнительных условий воспроизводить подсолнух, в точности соответствующим образом также поворачивающий свой цветок к солнцу, и делать это, сохраняя воспроизводящую способность неизменной, то подсолнух может стать Репрезентаменом солнца. Однако мысль есть главный, если не единственный, способ репрезентации.

57. [...] Наиболее фундаментальным <представляется разделение знаков> на Иконы, Индексы и Символы. Никакой Репрезентамен не действует как таковой, пока им действительным образом не определяется некоторый Интерпретант, но при этом он является Репрезентаменом постольку, поскольку вполне к этому способен. Так что его Репрезентативное Качество не зависит необходимым образом ни от того, определяет ли он в действительности какой-либо Интерпретант, ни от того, имеет ли он Объект.

58. Икона это Репрезентамен, Репрезентативное Качество которого есть его Первичность (Firstness) как Первого. Иными словами, качество, которым он обладает в качестве (qua) вещи, наделяет его способностью быть репрезентаменом. Благодаря этому все что угодно может служить Заменой всему что угодно на основании подобия. (Понятие «замены» предполагает таковое причины, а следовательно, и подлинной Троичности.) Вопрос о том, имеются ли еще другие виды замен, требует дальнейшего рассмотрения. Благодаря одной Первичности Репрезентамен только и может что иметь Объект как подобие. Знак, образующий Противопоставление, денотирует Объект уже в силу противопоставления двух качеств, или Двоичности. Благодаря Первичности знак есть образ своего объекта и, выражаясь более строго, может быть не чем иным, как только идеей — он должен произвести идею Интерпретанта, а внешний объект — вызвать идею, воздействуя на мозг. Но в самом строгом смысле даже идея, кроме случаев, когда она понимается как возможность (или Первичность), не может быть Иконой. Только возможность есть Икона исключительно в силу своего качества; объектом же ее может быть только Первичность. Знак, однако, может быть иконичным (iconic), т. е. может репрезентировать свой объект главным образом через подобие, вне зависимо-

сти от способа его существования. Если для иконичного репрезентамена потребуется особый субстантивированный термин, пусть им будет гипоикона (hypoicon).

59. Гипоиконы могут быть приблизительно классифицированы по форме их причастности к Первичности. Те, что причастны к простым качествам, или к Первому Первичности, суть образы; те, что репрезентируют в основном диадические, или признаваемые таковыми отношения между частями объекта через аналогичные отношения между их собственными частями, суть схемы; те, что репрезентируют репрезентативный характер репрезентамена через репрезентацию параллелизма в чем-то ином, суть метафоры.

60. Единственный способ прямой передачи идеи — при помощи иконы; любой метод косвенной передачи идеи зависит от основания, определяющего способ использования иконы. Отсюда, любое утверждение должно содержать в себе икону, или набор либо икон, либо знаков, чье значение эксплицируемо только посредством икон. Идея, которую означивает некоторый набор содержащихся в утверждении икон (или его эквивалент), называется предикатом утверждения.

61. Итак, существует такой тип репрезентации, как икона, в пользу чего могут быть приведены примеры. Любое изображение (как бы оно ни было условно) по сути представляет собой указанного рода репрезентацию. Такова всякая схема, так как даже при полном отсутствии внешнего сходства между ней и ее объектом существует аналогия в отношениях между частями того и другого. Особого внимания заслуживают иконы, в которых подобие установлено конвенциональными правилами. Так, алгебраическая формула является иконой, определяемой как таковая через замещение, ассоциацию и распределение символов. Причисление алгебраической формулы к разряду иконических знаков, на первый взгляд, может показаться спорным. Кажется, что она также, и даже с большей степенью вероятности, может быть рассмотрена как сложный конвенциональный знак. Но это не так. Ведь главной отличительной чертой иконы является то, что ее прямое наблюдение открывает иные истины относительно ее объекта помимо собственно тех, что определяют саму ее конструкцию. Так, к примеру, при помощи двух фотографий может быть изготовлена карта и т. п. Чтобы дедуцировать иную истину об объекте данного конвенционального или другого общего типа знака, чем та, что им эксплицитно высказывается, во всех случаях необходимо заменить этот знак иконой. В проявлении такой способности обнаруживать некоторую неожиданную истину как раз и состоит назначение алгебраической формулы, что и доказывает ее иконический характер.

62. То, что иконы алгебраического типа — как правило, предельно простые — существуют во всех обычных грамматических пропозициях, есть одна из философских истин, которые раскрывает перед нами логика Буля. Во всех примитивных типах письменности — какова, к примеру, египетская ие-

роглифика — существуют иконы нелогического характера, а именно — идеограммы. На ранних стадиях развития языка, в речи, возможно, значительную роль играл элемент мимикрии. Но во всех ныне известных языках такого рода репрезентации заменены конвенциональными речевыми знаками. Последние тем не менее таковы, что могут быть объяснены только посредством икон. В синтаксисе же любого языка неизменно существуют логические иконические знаки, в которых подобие установлено конвенциональными правилами. [...]

63. Фотографии, в особенности моментальные — пример очень показательный, так как мы знаем, что в некоторых отношениях они в точности похожи на те объекты, которые репрезентируют. Этим сходством они, однако, обязаны тому, что их изготовление обусловлено физическим процессом, благодаря которому достигается детальное соответствие между изображением и природой. Следовательно, в этом своем аспекте они принадлежат ко второму классу знаков — тех, что суть знаки благодаря физическому взаимодействию. По-другому дело обстоит, если я, к примеру, высказываю предположение, что зебры суть упрямые и неприветливые животные, так как они внешне чем-то похожи на ослов, а своеволие последних хорошо известно. В данном случае осел выступает в качестве возможного подобия зебры. Мы предполагаем, что сходство имеет свою физическую причину — общую обоим наследственность. Но тогда это родство по наследственности само по себе будет только выводом, сделанным на основании внешнего сходства между двумя животными, и у нас нет (как в случае с фотографиями) никакого независимого знания обстоятельств происхождения обоих видов. Другой пример подобия — проект художника, задумавшего статую, живописное полотно, архитектурный ансамбль или фрагмент декорации, размышляя над которым он решает, будет ли его воплощение достойным во всех отношениях произведением искусства. Поставленный вопрос неизбежно получает почти точный ответ, так как он зависит от вовлеченности самого художника. Математические доказательства также в основном зависят от использования подобия, олицетворяющего собой самые петли, на которых держатся ворота этой науки. Подобие для математиков есть сама возможность открытия новых аспектов предполагаемых гипотез. [...]

64. Многие схемы обнаруживают подобие своим объектам вовсе не благодаря внешнему сходству; это подобие устанавливается только во взаимоотношениях между составляющими их частями. Так, мы можем продемонстрировать отношение между разными типами знаков при помощи фигурной скобки:

Знаки: { **Иконы,** **Индексы,** **Символы.**

Это пример иконического знака. Но единственное отношение, в котором он служит подобием своему объекту, состоит в том, что скобка показывает, каковы реальные общие отношения икон, индексов и символов друг к другу и к общему классу знаков. Когда мы пишем алгебраические уравнения одно под другим в определенном правилами порядке, особенно если при этом мы пользуемся одинаковыми буквами для обозначения соотносимых коэффициентов, порядок написанного нами представляет из себя икону. Например:

$$a_1x + b_1y = n_1$$
$$a_2x + b_2y = n_2$$

Это иконический знак, поскольку в данном случае установлено отношение подобия между величинами, аналогичным друг другу образом связанными с самой задачей. Каждое алгебраическое уравнение есть икона постольку, поскольку оно посредством алгебраических знаков (которые сами по себе не являются иконическими знаками) показывает отношения между данными величинами.

Можно задаться вопросом, истинно ли, что все иконы суть подобия. Например, если подвыпивший человек изображается как противопоставление умеренности с целью показать ее предпочтительность, то это, очевидно, есть икона, но невозможно со всей уверенностью утверждать, имеем ли мы в данном примере дело именно с подобием. Сама постановка вопроса кажется во многом ограниченной.

§ 4. ЗНАК

85. [Знаком может быть] что угодно, что определяет нечто другое (свой интерпретант) как отсылающее к объекту, к которому подобным же образом отсылает оно само. При этом Интерпретант также в свою очередь становится знаком и так далее ad infinitum. Всякое наделенное разумом сознание несомненно должно следовать этому пути. Если последовательность успешно действующих интерпретантов завершается, знак, в конечном итоге остается незавершенным. Если идея интерпретанта, получив определение в том или ином индивидуальном сознании, более «е определяет для знака никакого другого внешнего ему знака, т. е. сознание исчезло, потеряло способность помнить или какую-либо другую способность, существенную с точки зрения знаковой активности, становится совершенно невозможным определить, имела ли данная идея когда-либо место в данном сознании. Мы не можем придать этому факту форму высказывания, а значит, произвести интерпретант этой идеи, так как в этом случае становится трудно понять, каким образом идея могла иметь какое-либо значение.

86. Знак может быть либо иконой, либо индексом, либо символом. Икона есть знак, который обладал бы качеством, наделяющим его значимостью даже при том условии, что его объект не существует. Такова проведенная гри-

фелем черта, репрезентирующая геометрическую линию. Индекс есть знак, который немедленно потерял бы качество, делающее его знаком, с исчезновением своего объекта, но не потерял бы это качество при отсутствии интерпретанта. Такова, к примеру, мульда с отверстием, проделанным пулей, как знак выстрела; ибо без выстрела не было бы отверстия, но оно есть, приписывает ли кто-либо его появление выстрелу или нет. Символ есть знак, который потерял бы качество, делающее его знаком, при условии отсутствия интерпретанта. Таково любое речевое высказывание, которое означает то, что означает, исключительно благодаря тому, что понимается как имеющее данное обозначение (signification).

§ 6. СИМВОЛ

89. <Символ это> Знак, который конституирован как знак просто, или главным образом благодаря тому факту, что он используется и понимается как таковой — имеет ли привычка его использования и понимания естественный или конвенциональный характер — безотносительно к мотивации, обусловившей его выбор.

Несколько раз σύμβολον используется в этом значении Аристотелем в Peri hermeneias, в Sophistici Elenchi и кое-где еще.

90. Тема (thema): термин впервые использован в 1635г. Бургерсдайком (Burgersdyk) в его Логике (I., ii., § 1), для того, «quod intellectui cognoscendum proponi potest». Кажется, он имел в виду как раз то, что Аристотель иногда без особых разъяснений обозначает как λόγος, непосредственный (immediate) объект мысли, значение.

Тема обладает природой знака, причем такого, значимый характер которого обусловлен свойством, которое придает ему тот факт, что он будет интерпретирован как знак. Безусловно, что вообще ничто не может быть названо знаком, если не интерпретируется в качестве такового. Однако свойство, которое является причиной интерпретации нечто как отсылающего к своему объекту, может быть таково, что это нечто обладает им безотносительно к своему объекту и несмотря на то, что такой объект вообще никогда не имел места. Или же нечто может состоять в таком отношении к своему объекту, которое бы осталось неизменным независимо от того, было ли бы оно интерпретировано в качестве знака или нет. Тема Бургерсдайка на первый взгляд представляется знаком, который связан со своим объектом либо, как и всякое слово, благодаря конвенции, предписывающей ему быть понятым так, а не иначе, либо вследствие естественного инстинкта или акта сознания, делающего из него репрезентант своего объекта. Причем в последнем случае не имеет места никакое действие, необходимое для установления между знаком и объектом фактической связи. Если этим значение термина Бургерсдайка исчерпывается, его тема представляет собой то же самое, что и описываемый автором в настоящей работе «символ» (см. гл. «Знак»).

ЛЮК БЕНУАС

Л. Бенуас у книзі "Знаки, символи, міфи" зазначає, що людина почала користуватись мовою символів тоді, коли тільки промовила перше слово. З того часу ми існуємо у світі символів, вони – невід'ємна складова розвитку цивілізації. Як відбувалася еволюція символічної мови: від жеста первісної людини до знаку, символу, складних міфологічних структур і, нарешті, сучасного рівня символічного світосприйняття, – всі ці питання розглядає у своїй книзі видатний французький вчений Л. Бенуас.

Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. – М., 2004. – 160 с. – С. 12-15, 45-50

ОТ ЖЕСТА К ЗНАКУ

Первобытный человек, которого мы застали в начале данного исследования наблюдающим за опасностью или удовольствиями, преподносившимися ему окружающей средой, вряд ли оставался равнодушным перед очередным разворачивающимся перед ним спектаклем. Он отвечал на вызов соответствующей реакцией, возражением, которое принимало форму рефлекторного движения, например жеста или крика, выражающего какую-то эмоцию: страх или желание, отвращение или любопытство, удивление или восхищение. Сам жест сосуществует с жизнью и на несколько миллионов лет предшествует слову, которое стало следующим свойством, ограниченным ртом. Первобытный человек изъяснялся сначала жестами, ставшими знаками для его близких, так как не был одинок в мире. Он жил так, как жил всегда, как мы все еще живем сегодня, то есть в обществе. После того, как мы искусственно изолировали его в качестве рецептора знаков, мы должны рассмотреть его в качестве передатчика посланий, объекта возможных знаний, но объекта привилегированного, чьи качества известны окружающим; в результате его жесты становились незамедлительно понятны братьям по расе и племени. Эти жесты должны были вызывать у последних эмоции той же природы, поскольку в самом деле они понимали лишь то, что могли повторить сами, потому что знаки заполняли ту зияющую пропасть, которая открывается между восприимчивостью и разумом.

Всякому жесту предшествует глубокий вдох полной грудью, а первая фаза дыхания, по словам Рильке, является колыбелью ритма. Спустя некоторое время после усвоения кислорода за вдохом следует выдох, который в самой элементарной своей форме выражается криком. Этот крик, третий

такт дыхательного ритма и первое проявление жизни у новорожденного, показывает, что любой поступок сам по себе дар, что каждый человек должен, так сказать, выдохнуть воздух, чтобы совершить действие или поступок. Он пользуется запасом своих сил, чтобы созидать, в соответствии с законом, символизирующим индусский миф о космическом сне Брахмы, каждый выдох которого создает вселенную и следующий вдох в ритме тысячелетий всасывает вселенную до следующего ее воссоздания.

Если Гете предположил, что «в начале было действие», то Ганс фон Бюлов не без основания предпочел сказать: «В начале был ритм», поскольку любой жест и любое поначалу аритмичное движение образуют ритм с помощью повторения. Ритм обусловливает обязательную непрерывность всякого действия, его последующую трансформацию, его распространение в психической и духовной зонах существа. Ритм индивидуума определяет его форму. Это - неизменность в подвижности, «прожитая периодичность», как говорят йоги.

Итак, для самовыражения первобытный человек прибег к знакам жестов, которые используются еще сегодня и предполагают предваряющий опыт по части ритма, чтобы с пользой интерпретировать послания зрения и слуха. Вообще, что касается зрения, любопытно констатировать, что в древности в Китае и Египте отрицание или отказ выражались вытянутыми горизонтально руками, как ныне поступает дорожная автоинспекция, преграждая путь. В Индии «мудры», мимические жесты, образуемые руками танцовщиц, передают самые тонкие нюансы мысли. Современные трапписты общаются между собой с помощью дактилологии, разговору на пальцах, содержащему около тысячи трехсот знаков. Другие способы общения касаются как слуха, так и зрения. Негры Африки с давних времен передают очень подробную информацию с помощью свистков, как, впрочем, и кавказцы, барабанов, как американские индейцы, или костров. Известны «киппусы» инков, веревочки с узелками, бывшие в ходу также в древнем Китае. Палки с зарубками, бытовавшие у древних скандинавов, использовались также во французских провинциях как метки для определения запасов пекарской муки.

С помощью жестов-сигналов удалось провести эксперименты на сообразительность с животными. Доктор Ф. де Вэйли установил диалог с шимпанзе, пользуясь языком глухонемых. Особи, собранные в стаи или табуны, общаются друг с другом посредством различных знаков. Известны информационные танцы пчел, душистые или ультразвуковые сигналы муравьев, песни и ритуальные парады птиц, сто четырнадцать звуковых сигналов, издаваемых воронами, хрюканье дельфинов, общение между собой летучих мышей с помощью радаров и т. п. Все это позволяет предположить наличие и других, неизвестных человеку способов общения и передачи неизвестных сведений у пока еще не изученных существ.

Возвращаясь к человеку, отметим, что импульсивность жестов представляет собой основу классического метода, предложенного актерам, танцорам и ораторам. Их учат тому, что жест должен предвещать слово, предшествовать ему и зачастую некоторым образом заменять его мгновенной перестройкой филогенеза языка. То, что может показаться простым ремесленным трюком, на самом деле является законом, основанным на потребностях социальной среды.

Таким образом, в своей начальной разработке мы можем сказать, что выражение простой, лишенной сути мысли начинается с рефлекса движения. Оно так красноречиво и так рано проявляется, что уже в трехлетнем возрасте ребенок может с помощью жестов открыть психологу, кем он будет по складу характера: учителем или учеником. Эмоция, являющаяся источником движения, демонстрирует связь, объединяющую физическую и психическую области, и выражается словом «ощущение», в котором Реми де Гурмон усматривал смешение понятий «чувство» и «понимание». От субъективного выражения жест путем повтора становится подлинным учебным знаком, сообщением понятия, а вскоре и внушением мысли. Ибо в происхождении жеста существует поразительная аналогия с формированием привычки, пониманием явления и зарождением символа.

МИР СИМВОЛОВ

Символ - это всего лишь
фиксация ритуального жеста.
Р. Генон

I. Амбивалентность символов

Мы подошли к генезису символического языка, начав со слов, адресуемых органам слуха и практикуемых по преимуществу и с любовью кочевыми народами или пастухами, деятельность которых распространяется на животный мир, такой же мобильный, как и они. Вот почему их языки так богаты выражениями движения.

Что касается оседлых народов, земледельцев и строителей городов, они, естественно, разрабатывали богатство растительного мира и мира минералов, пользуясь символическим языком фиксированных знаков, адресуемых зрению, таких, например, как письменность, архитектура и искусство ваяния, в то время как письмо само по себе было фиксацией языка.

Тем не менее пополнение познания бытия скорректировало как раз то, что имело исключительные свойства. Кочевые народы, странствуя в про-

странстве, создавали поэзию и музыку, основанную на ритмах времени. А оседлые, привязанные к месту на протяжении времени, пристрастились, в частности, к искусству ваяния, которое зависело от чисел и геометрии, были данниками пространства. Именно эти пространственные формы символического языка и займут теперь наше внимание.

Наше познание мира шло путем исследований, которые наши органы чувств осуществляли во вселенной, пытаясь отождествиться с ней. Эта аналогия, которую древние традиции относили к области, расположенной между микрокосмом и макрокосмом, является подлинным ключом идеографического, образного символического языка, использующим элементы природы для выражения концепций, сложившихся в уме. Вот почему духовный мир отражается в зеркале видимых вещей в обратных картинках. В древних священных писаниях символизировалась эта гуманизация космоса в образе Адама Кадмона («Адама первоначального») в каббале и Человека Вселенной в Исламе. Подняв голову к облакам и поставив ноги на землю, древний Адам овладевал космосом, познавая духовный мир в небе, физический мир в промежуточной зоне воздушного пространства и плотский, чувственный мир на земле - мифическая концепция, которая в западном герметизме соответствует первобытному «андрогину».

Понятие «андрогин» имеет то достоинство, что вводит в символический язык дополнительную двойственность, которая объясняет свойственную ему амбивалентность.

Ибо любой символ может иметь по крайней мере две противоположные интерпретации, которые должны слиться, чтобы он обрел свой полный смысл. Эту амбивалентность можно узреть даже при исследовании словаря. В еврейском языке, например, слово «shet» (змея) имеет два противоположных смысла: это фундамент и руины, что подтверждает оба смысла устаревшего герметизма. В латыни слово «altus» означает «верх» и «глубокий», а слово «sacer» означает «святой» и «проклятый». То, что мы могли бы геометрически изобразить с помощью прямой линии, вертикальное направление которой можно принять как два противоположных направления сверху вниз и снизу вверх, то это соображение могло бы облегчить толкование функции языка символов.

Что нас останавливает прежде всего перед понятием амбивалентности, так это не направление движения, а различное качество, которое мы привязываем к каждому из направлений. Ибо каждый жест, выполняемый человеком, искажается и сопровождается большим коэффициентом эмоциональности, и, следовательно, каждая зона пространства, в которой он движется, заряжена качеством его впечатления, отражающим удовольствие или страх, порождаемые им, препятствия или легкость, которые он несет в себе самом. Здесь присутствует наследственный комплекс, толкающий нас приписывать

различную ценность и качества правой и левой стороне, а также тому, что находится вверху и внизу.

Если, например, согласно западной традиции, правая сторона активна и благотворна, левая сторона пассивна («угрожающая»), и совершенно иное положение в древней китайской традиции, где считается, что правая рука «yin» женская, поскольку она подносит пищу ко рту, что является низшей работой, между тем как левая рука «yang» (мужская) считается праздной и бездейственной.

Человек «двусторонний», походка которого — ритмическое балансирование, делит, таким образом, мир на две противоположные, но дополняющие друг друга половины, отражающие таинственную асимметрию головного мозга, как с анатомической, так и с функциональной точек зрения, поскольку левое полушарие ответственно за «разговорную» зону, тогда как правое руководит немой деятельностью мысли посредством знаков, образов и звуков.

В ретроспективе вида эта поляризация восходит ко времени задолго до появления царства животных, поскольку она проявилась уже в живой клетке. Без этой первобытной асимметрии не было бы жизни; на это указывал еще Пастер, считавший, что условие ее появления заключается в равновесии двух противоположных сил.

Специалисты в области психотехники, графологии и тестирования характеров и признаков допускают наличие различного психического смысла направлений в пространстве. Весьма примечательно, что они пришли к одному и тому же выводу о сходстве и соответствии, которым учили древние традиции, хотя иногда эти традиции могли казаться странным образом сокращенными, когда их адаптировали к какой-либо специальной области.

Что касается графологов, они утверждают, что горизонтальную поверхность листа бумаги можно рассматривать как некую плоскость, на которую можно спроецировать изображение индивидуума, оставившего здесь несколько письменных строчек. На такой плоскости, выстраиваясь этажами сверху вниз, распознаются все три классические зоны - духовная, психическая и телесная.

Посредине располагается, конечно же, объединенный центр внутренней жизни, совесть нашего «я». В верхней зоне слева размещается область умозрительной духовности, а справа - область активного интеллекта. В нижней зоне левая часть относится к социальным инстинктам пассивности и повиновения, а правая - к импульсам инициативы и свободы.

С другой стороны, если с помощью вертикальной линии мы разделим среднюю часть на две половинки, то левая часть, управляемая правым полушарием мозга, кажется, посвящена прошлому, а правая, управляемая левым полушарием головного мозга, - будущему.

Впрочем, любопытно констатировать, что дурную репутацию левой стороны можно объяснить экспериментальным путем. Она, вероятно, связана с травматизмом при рождении, которому левая сторона эмбриона, кажется, подвержена больше вследствие своего внутриутробного положения.

Естественно, что любое движение, исходящее из центра и направляющееся в правую сторону, идет в сторону внешних проявлений, в то время как при движении влево оно находит убежище в проявлениях внутренних. Итак, мы могли бы сказать, что левая сторона заключает в себе наследственную и рецептивную части, социальную сторону и конформизм индивидуума, в то время как правая проявляет созидательную оригинальность и своеобразие, экспансивную волю. И всякий жест, таким образом, одухотворится, поднимаясь кверху, и материализуется, опускаясь вниз.

На такую характерную кинематику можно было бы возразить, что она применима лишь к письму западных языков, пишущихся слева направо. Ничего подобного. Ибо тестировать традицию можно как раз с помощью ее письма. Семитские народы, евреи и арабы, которые пишут справа налево, выдают, таким образом, постоянный возврат к предкам, чрезвычайную верность природе своей расы, своей специфической единственности, доходящей до религиозной нетерпимости.

Поскольку народы, включая китайцев, пишущие справа налево и сверху вниз, доминируют в мире, именно приверженность природе расы оказывается преимущественной, если имеет место периодическое возвращение к первобытной духовности, а также к позитивной тенденции, придающей больше значения результату, чем методу, используемому для его достижения. Мы не можем сказать, что этот анализ противоречит свидетельству психологии рас.

Из такого положения вытекает, что мифическое пространство играет, по-видимому, руководящую роль в зарождении тонкого умозрения и абстрактной мысли. Понятия «верх» и «низ», «справа» и «слева», прежде чем пройти испытание материей, были уже записаны во внутреннем мире, квалифицированы с самого начала посредством проявления космоса в нашем виртуальном сознании. Именно различные традиционные концепции этого проявления мы собираемся кратко рассмотреть согласно их символическому языку, начиная с неба и кончая землей.

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ

Термін “стиль” має довгу історію. У добу античності слово “стиль” (грецьк. stylos, лат. stylus) позначало стовпчик, палку, загострений кіл, а також інструмент для писання, яким продряпували букви на воскових дощечках. Така паличка була гострою з одного боку, а з іншого мала стовщення, котрим стирали невірно написане. Слово вживалося й у переносному значенні. Так, поет Горацій (I ст. до н. е.) радить митцям частіше “повертати стиль” (stylum vertere), тобто переробляти написане. Письменник Апулей (II ст.) та історик Тацит (I-II ст.) розуміли під стилем особливості вираження міркувань або художнього твору. Первісне значення вказує на його близькість із словом “почерк”, і вже в античну епоху під стилем розуміли індивідуальний спосіб письма, висловлювання своїх думок. Проте “стиль” не тлумачили тільки як індивідуальні риси творчості. У стародавніх авторів трапляються міркування й про стилі окремих митців, і про стилі різних спільнот. Фракієць і лаконець одне й те саме скажуть по-різному, пише у “Риториці” Арістотель (IV ст. до н. е.), вказуючи на стиль етносу [див. хрестоматію до розділу].

Отже, термін “стиль” насамперед позначає характер, тип, особливості чого-небудь. Художній стиль розуміється як система особливостей витвору мистецтва або групи витворів. Кожен твір має своєрідні риси, що відрізняють його від інших. Наприклад, зображення на картині може бути чітким або розпливчатим, з яскравими кольорами або стриманими тощо. Завдяки присутності таких характерних ознак результати творчості відрізняються один від одного і є впізнаваними. Ми впізнаємо твори одного автора й без підпису. При чому, для цього нам достатньо навіть фрагмента твору, оскільки стильові ознаки не локалізовані у якомусь одному елементі, але проникають скрізь. Відсутністю стилю у цьому сенсі буде невиразність, позбавленість своєрідності, оригінальності, власного обличчя, непомітність на “загальному сірому тлі”.

У такому широкому значенні стиль присутній взагалі у будь-якому творінні людських рук. Адже повну відсутність особливостей, індивідуальності неможливо собі уявити. Не існує двох “зроблених руками”

речей, які б були абсолютно однакові. Тому, певною "мірою стилю" володіє будь-який твір.

Проте, однієї своєрідності не вистачає для того, щоб отримати стиль. Річ може бути оригінальною і не бути при цьому "стильною". Створення чогось принципово неповторного й авторського саме по собі ще не гарантує присутності стилю. Якщо елементи оригінального твору не узгоджені між собою, то стилю немає. Отже, художній стиль обов'язково передбачає внутрішню послідовність у сполученні частин твору. Наявність одного елемента передбачає наявність жорстко визначених інших елементів.

Докладно це розглядає відомий філолог **Віктор Жирмунський** (1891-1971) [див. хрестоматію до розділу]. Якщо ми побудуємо арку певної форми, констатує вчений, то приєднати до неї можна не будь-які колони, а тільки такої форми, що узгоджується з конфігурацією арки. Далі, відповідної форми будуть набувати портал, склепіння та інші частини нашої будівлі. Тобто між елементами твору існує "строга домовленість", яка витісняє будь-яку довільність. Витвір притягує споріднені і відштовхує чужі елементи. Звідси, якщо ми бачили фрагмент твору, то ми достатньо достовірно можемо реконструювати ціле. Стиль, таким чином, є домінантною властивістю твору, що розчинена у всіх його частинах. Відсутністю стилю у цьому значенні є позбавленість єдності, що спостерігається, коли 1) твір є невпорядкованим, "хаотичним", 2) частини твору сполучені суто зовнішньо і механічно. Отже, органічна, внутрішня послідовність (єдність) – це друга обов'язкова властивість твору, котрий вміщує стиль.

Деякою мірою єдність присутня у будь-якому мистецькому виробі так само, як і унікальність. Повна, абсолютна відсутність цілісності у створенні людських рук є теоретичною абстракцією. Якщо в художнього твору є частини, то обов'язково буде й певний ступінь узгодженості. Чим більш природним, глибоким і суттєвим є сполучення між його елементами, тим "більш стильною" є річ.

Особистість митця, його соціокультурне оточення та історичний момент надають твору своєрідні риси, особливості та єдність, цілісність. Відомо, що кожна людина накладає свій внутрішній світ на всі результати власної діяльності і таврує у такій спосіб все, що виходить з її рук. Немає двох художників, що зроблять однакове зображення однієї моделі. Кожен намалює, скажімо, один і той самий краєвид на свій лад. Оригінальні відмінності, які будуть притаманні їхнім малюнкам і є тим, що називається стилем. Залежно від настрою, переконань, сподівань і т.п. митці під час відтворення "додають" щось до натури від себе особисто. Стиль – це певний "внесок" суб'єкта творчості, який виражається у перетворенні оригіналу авторським способом.

Далі, особливості твору визначаються також культурним, соціальним се-

редовищем. Оригінальні властивості відрізняють творчість однієї мистецької школи від іншої, одного народу від іншого так само, як відрізняються твори різних авторів. Тобто у межах певної спільноти також формується своєрідний художній почерк, який відрізняє твори її членів від творів інших спільнот. Митець виховується та працює у певному середовищі, засвоюючи його "дух" – певні ідеї, світовідчування, прагнення. Цей дух також відображається у творчості художника. Митець віддзеркалює його у своїх роботах навіть безсвідомо, мимоволі, про що писав, зокрема, культуролог, літературознавець **Дмитро Чижевський** (1894-1977) [див. хрестоматію]. Отже, стиль виражає внутрішній світ, світогляд не тільки автора, але й суспільства, культури, до яких автор належить.

Нарешті, світогляд, дух суспільства змінюються протягом історії. Це також позначається на художньому стилі. Середньовічні мистецькі витвори помітно відрізняються від творів, що з'явилися у Новий час. Особливості художнього твору відображають особливості певної історичної доби.

Отже, стиль з необхідністю виражає дещо. Він обов'язково передбачає виразність і є неповторним "виразом обличчя", "мистецьким почерком". Можна констатувати, що більш менш яскравим власним почерком володіє кожний художник, навіть без свідомих зусиль, подібно до того, як кожна людина має унікальні відбитки пальців.

Резюмуємо сказане. Ми отримали три "стильові атрибути", тобто ознаки, наявність яких повідомляє про наявність художнього стилю. А саме: 1) унікальність, оригінальність твору; 2) узгодженість, єдність його елементів; 3) виразність. Вони присутні у творі майже автоматично і називаються, зазвичай, манерою. Про стиль же говорять, якщо у творі наявні певний рівень майстерності, творча зрілість і наснага.

Тобто коли йдеться про стиль, то мається на увазі не просто "унікальні особливості", "цілісність частин" і "виразність", а досконала узгодженість елементів твору, яка бездоганно виражає щось. Стиль, таким чином, тлумачиться як естетична цінність, котра досягається далеко не завжди. Таке розуміння демонструє, наприклад, відомий вислів автора "Гулівера» Джонатана Свіфта: стиль – це "належні слова у належному місті". Тобто коли форма твору ідеально сполучена з матерією і змістом, а елементи форми – між собою так, що неможливо нічого прибрати чи додати без погіршення. Тоді певний зміст виражається в особливостях речі впорядковано і викінчено. Відсутність стилю у цьому сенсі є браком естетичної досконалості.

Є підстави також говорити про ще один рівень художнього стилю, який називають "великим стилем". Стиль, як вже йшлося, виражає певний зміст – світоглядні принципи, почуття, думки тощо. Вони можуть бути значущими, а можуть бути мізерними. Про великий стиль говорять, якщо до технічної майстерності додається вагомий зміст – позитивні цінності, піднесені пе-

реживання, глибокі пізнавальні інтуїції. Великий стиль має місце, коли митець зрозумів щось дійсно важливе та знайшов засоби досконало виразити це розуміння. Великий стиль – це відображення фундаментальних першопочатків буття взагалі, буття народу, історичного періоду. Головною ознакою найвищого рівня стилю є аксіологічна та онтологічна цінність змісту, втіленої у творі ідеї. Відповідно є підстави ввести ще один стильовий атрибут для позначення найвищого рівня стилю, а саме – змістовну значущість.

Художній стиль, таким чином, має складну структуру. Він складається з шарів, які утворюють ієрархію: 1) манера, 2) стиль, 3) великий стиль. Кожен з них вміщує попередні рівні і є, порівняно з ними, просуванням уперед. Останню обставину особливо підкреслює у своїй концепції стилю поет і філософ **В'ячеслав Іванов** (1866-1949). На його думку, сходження до досконалості починається з манери, пошуків "власного обличчя", проходить через стиль і завершується великим стилем. Всі етапи органічно нашаровуються один на одного і є обов'язковими. Спроби "перескочити" через якийнебудь з них закінчуються "стилізацією", "манірністю", "лубочністю" [див. хрестоматію].

У спеціальній літературі термін "художній стиль" може використовуватись для позначення кожного з вказаних прошарків. Тобто і манера, і "власне стиль", і "великий стиль" можуть бути названі "стилем". Щоб уникнути термінологічної плутанини, краще називати другий шар "досконалим стилем", оскільки він є ознакою певної довершеності творчості.

Крім того, потрібно констатувати, що термін "великий стиль" також не є задовільним. Справа в тому, що слово "великий" вказує і на поширення певних стильових ознак (кількісний вимір), і на значущість їхнього змістовного наповнення (якісний вимір). Це вміщує певну незручність, утруднення. Наприклад, деяке художнє явище, скажімо, комікси можуть бути широко розповсюдженими у багатьох країнах в усьому світі. Їхній стиль може відтворюватися в кіно, музиці, стилі поведінки та життя взагалі. Проте, цілком можливо, що ідеї, які виражає це явище масової культури, не будуть достатньо вагомими, щоб дати підстави називати їхній стиль "великим".

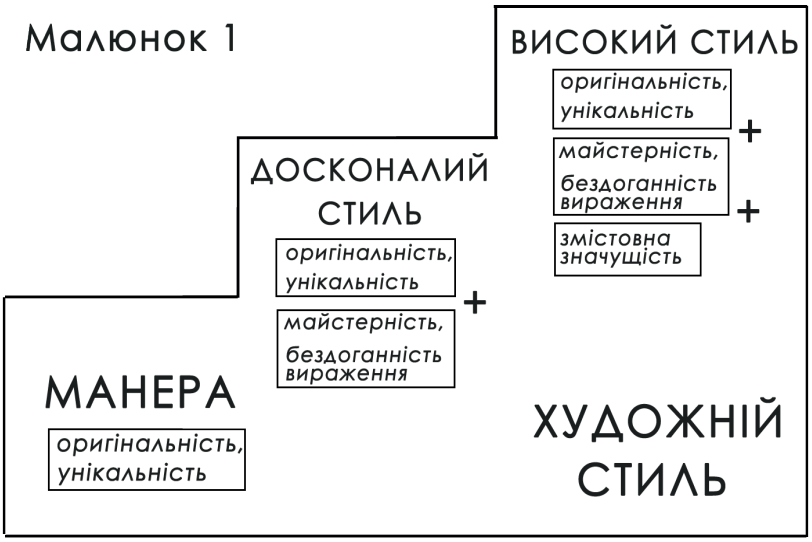
У російській мові є слова "большой" і "великий", які відповідають кількісному та якісному параметрам (обсяг охоплення та духовна, змістовна значущість). В українській мові обидва значення вміщує одне слово – "великий". Тому краще називати найвищий ступінь стильової єдності не "великим стилем", а "високим стилем".

До того ж пропонуються такі зауваження та коментарі. Впадає в очі нечіткість, розмитість кордонів між наявністю і відсутністю стилю, між його рівнями. Немає чіткого, "математичного" методу для вимірювання атрибутів стилю. Так, оригінальність – це невизначене й інтуїтивне по-

няття, подібне до поняття "купа" з відомого античного софізму. Де саме закінчуються непомітність, анонімність і починається оригінальність? Тільки порівняння надає можливість зрозуміти, що, скажімо, ця річ є більш унікальною, більше виділяється на загальному тлі, отже, вона "більш стильна", ніж інші. Це ж стосується й узгодженості, вираження, досконалості та змістовної значущості.

Розмірковуючи про стиль, ми знаходимося у сфері суджень смаку, які не можуть бути підведені під строгі поняття. Тому вичерпати дискусію, розставити "загальнообов'язково" й остаточно всі крапки над "і" щодо наявності стилю у творчості окремого митця чи у художній практиці цілої доби, на нашу думку, принципово неможливо.

Малюнок 1



Зробимо підсумки. Художній стиль — це характерні особливості, властивості витвору мистецтва або групи витворів. Вони узгоджені між собою, складаються у систему та виражають певний зміст. Вираження може бути більш або менш досконалим, а зміст – більш або менш значущим. На основі цього в художньому стилі виділяємо такі рівні: 1) манера, 2) досконалий стиль, 3) високий стиль. Коли витвір є унікальним, оригінальним, коли він відрізняється від інших і виражає щось, ми маємо справу з ***манерою***. Коли витвір виражає свій зміст довершено, можна говорити про ***досконалий стиль***. Коли досконало виражений зміст є вагомим, досягається рівень ***високого стилю***. Художній стиль зручно уявити у вигляді сходів (малюнок 1), кожен ступень яких обов'язково вміщує всі попередні.

Художній стиль *– це ступінчата (багатошарова) система особливостей витвору, у яких окремий автор, мистецька група, народ, епоха виражають себе закономірно і послідовно, тобто так, що результати їхньої діяльності утворюють єдність, обумовлюють один одного.*

Розглянемо тепер шляхи формування почуття та розуміння стилю. Арістотель вважав, що стильові навички набуваються свідомою працею. У "Риториці" він описує "гідний стиль", який можна наслідувати для досягнення досконалості [див. хрестоматію]. Цікаві спостереження та ідеї щодо роботи над стилем висловлювалися багатьма іншими вченими. Можна згадати, наприклад, В. В. Литвинова, І. К. Смирнова – педагогів, що працю-

вали у середині ХХ ст., на доробок яких будемо спиратися у подальшому викладенні. Сучасне навчання передбачає велику кількість творчих робіт – написання невеликих есе, укладення промов, малювання, участь у КВК, мистецьких конкурсах тощо. Все це відкриває широкі можливості для формування власного художнього почерку, авторського стилю.

Як було визначено вище, стиль – це вираження особистості, її оточення та часу. Самовиражаючись у стилі, потрібно враховувати свою сферу діяльності, соціальний статус, особливості зовнішності, вік тощо. При цьому слід керуватися не модою чи певною кон'юнктурою, а тим, що йде з середини людської особистості. Необхідно слідкувати за тим, щоб у творі не губився автор. Адже, за висловом Ж.Бюффона, стиль – це людина. У витворі має бути авторське ставлення, для вираження якого потрібно знайти відповідні засоби.

Стиль – це унікальність, оригінальність, несхожість на інших. Тому механічне, нетворче наслідування, копіювання стає перешкодою до створення власного стилю. Поширеною учнівською помилкою такого ґатунку є використання штампів, загальних зразків. Прикладом можуть бути кліше шкільних творів з літератури: "...є одним з кращих...", "...має величезне значення...", "...відіграє надзвичайно важливу роль...", "...основною причиною є..." і т. п. (В.В.Литвинов).

До того ж кожен твір передає певну інформацію, виражає якусь ідею, тему. Стиль – це система особливостей, що відображають цей зміст. І стильові особливості повинні йому відповідати. Якщо ідея ораторської промови піднесена, писав філософ і богослов **Феофан Прокопович** (1681-1736), то потрібно вживати поважні, звучні слова, рідкісні метафори й алегорії, сильні влучні аргументи. Коли ж йдеться про буденні справи, то доречні часто вживані, прості слова з ясним смислом.

Належить слідкувати за точністю вираження, робити все так, щоб зміст розумівся правильно, не викривлено. Потрібно вибрати засоби, прийоми (слово, метафору, колір, жест, композиційне рішення тощо), які точно передають ідею твору. Не повинно бути нічого зайвого, такого, що не працює на провідну думку, утруднює розуміння, робить зміст "темним", "непрозорим" для реципієнта.

Ускладнювати сприйняття можуть надмірна декорація, загальні неінформативні речення, повторення одного й того ж – окремих слів або певного повідомлення. Все, що можна прибрати без викривлення чи збіднення змісту, слід вилучити.

Ясності, ефективності враження перешкоджають також неаргументовані твердження, неправильне вживання слів, спеціальних термінів, порушення певних правил (наприклад, мовних норм).

Стиль – це закономірність, єдність особливостей. Якщо автор вибирає

певний прийом, засіб, то всі інші прийоми мають з ним узгоджуватися. Потрібно уникати дисгармонійних сполучень. Так, просторічні слова погано сполучаються з науковими термінами, в науковому тексті недоречне вираження емоцій, а в художньому воно є необхідним.

Твір має бути організованим у єдине ціле, що виражає основну думку. Його частини повинні бути її розкриттям, послідовним розвитком. Тому потрібно слідкувати за дотриманням логіки викладення, уникати "перестрибування" з одного на інше.

Декілька слів про поширені причини стильових помилок. По-перше, це не достатня обізнаність у певній сфері. Потрібно добре знати те, про що розповідаєш у творі, володіти предметом. Тоді не буде неінформативних місць або некоректного вживання термінології. По-друге, роботі над стилем перешкоджає некритичне ставлення до себе, небажання бачити власні недоліки. Нарешті, занадто жорсткі, негнучкі вимоги до творів також не сприяють досягненню стильової досконалості. Наприклад, надмірно прискіплива вимога обов'язкового обсягу буде призводити до того, що його добиратимуть порожніми загальними фразами.

Щоб допомогти учням у роботі над стилем, потрібно давати їм належні взірці та пояснювати, чому саме певний стиль є зразковим. Учні повинні отримувати якомога більше інформації зі своєї творчої діяльності. Наприклад, якщо потрібно навчитися стильно прикрашати приміщення, то слід продивитися якомога більше статей, відео про дизайн інтер'єру. Поступово прийде розуміння того, які декоративні елементи можна сполучати, та як саме.

Крім того, слід орієнтувати учня на використання тільки тих засобів, з якими він здатен "впоратися". Потрібно сприяти правильній оцінці власних сил. Адже деякі технічні прийоми спрацьовують тільки в руках досвідченого майстра.

Розбираючи учнівські твори, педагог має вказувати учням на стильові помилки, які варто маркувати у роботах. Розбирати краще не всі помилки, а тільки типові. Так привертається увага найбільшої кількості учнів, досягається зосередження не на частковостях, а на тому, що має найбільш важливе практичне значення.

Після розгляду помилок варто запропонувати виправити їх. Можна також пропонувати учням самостійно знайти помилки після обговорення.

Ефективними вправами, що розвивають стильові навички є: 1) написання тексту за заздалегідь складеним планом, 2) вправи на використання синонімічних конструкцій (наприклад, заміна одного звороту іншим, однаковим за змістом), 3) стислий переказ великого за розміром твору, 4) експериментування з різними стилями, виконання певного завдання у різних стилях.

Всі висловленні вище зауваження мають загальний характер. Їх необхідно

конкретизувати залежно від сфери застосування (літературне викладення, театральна вистава тощо).

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Розкрийте етимологію терміна “стиль”.*
2. *Які вчені працювали над теорією стилю?*
3. *Дайте визначення манери митця.*
4. *З яких прошарків, рівнів складається художній стиль? Стисло охарактеризуйте кожен з них.*
5. *Спробуйте визначити, до якого рівня стилю можна віднести творчість якого-небудь відомого митця.*
6. *Що потрібно робити для вдосконалення стилю?*
7. *Які стильові помилки Ви можете назвати? Чому вони виникають?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Литвинов В. В. Сочинения в старших классах как самостоятельная работа / В. В. Литвинов. – М., 1957.*
2. *Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1981.*
3. *Олійник О. Б. Риторика – інструмент стилеутворення // Риторика / О. Б. Олійник. – К., 2009.*
4. *Прокопович Феофан Філософські твори : в трьох томах. – Т. 1 / Феофан Прокопович. – К., 1979.*
5. *Смирнов И. К. Работа над стилем сочинений по литературе в старших классах средней школы слепых / И. К. Смирнов // Вопросы тифлопедагогики. – М., 1955.*
6. *Чечель Н. П. Повертаючи стиль / Н. П. Чечель. – К., 2004.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. В античні часи слово “стиль” означало:
   а) інструмент для писання;
   б) спортивне знаряддя;
   в) загострена паличка;
   г) модний аксесуар.

2. Закликаючи “частіше повертати стиль”, Горацій вважає за необхідне:
   а) сполучати різні стилі в одному творі;
   б) переробляти написане;
   в) вдосконалювати технічну майстерність;
   г) вдягатися різноманітно.

3. Творчій манері художника властиві:
   а) дисгармонійне сполучення різних стильових рис;
   б) унікальність, неповторність;
   в) непомітність;
   г) відсутність оригінальності.

4. Рівень досконалого стилю:
   а) досягається автоматично;
   б) передбачає наявність технічної вправності;
   в) є недосяжним в принципі.

5. На рівні високого стилю мають місце:
   а) беззмістовність;
   б) вираження значущих духовних змістів;
   в) творча наснага;
   г) брак таланту.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

ДО РОЗДІЛУ «ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ»

У запропонованих текстах більш докладно розглядаються описані у розділі властивості стилю. А саме, мова йде про досконалість, „якість" стилю, про стиль як єдність особливостей твору та про рівні стилю.

АРІСТОТЕЛЬ

(427—347 рр. до н. е.)

Аристотель Риторика. – М.: Лабиринт, 2000. - С.114-115, 122-123

РИТОРИКА

Книга 3, Глава 2

…достоинство стиля заключается в ясности; доказательством этого служит то, что, раз речь не ясна, она не достигнет своей цели. [Стиль не должен быть] и ни слишком низок, ни слишком высок, но должен подходить [к предмету речи]…

Книга 3, Глава 7

Какими свойствами должен обладать стиль? Как этого достигнуть?

Стиль будет обладать надлежащими качествами, если он полон чувства, если он отражает характер и если он соответствует истинному положению вещей. Последнее бывает в том случае, когда о важных вещах не говорится слегка и о пустяках не говорится торжественно, и когда к простому имени (слову) не присоединяется украшение; в противном случае стиль кажется шутовским; так, например, поступает Клеофонт: он употребляет некоторые обороты подобные тому, как если бы он сказал: «достопочтенная смоковница». [Стиль] полон чувства, если он представляется языком человека гневающегося, раз дело идет об оскорблении, и языком человека негодующего и сдерживающегося, когда дело касается вещей безбожных и позорных. Когда дело касается вещей похвальных, о них [следует] говорить с восхищением, а когда вещей, возбуждающих сострадание, то со смирением; подобно этому и в других случаях. Стиль, соответствующий данному слу-

чаю, придает делу вид вероятного... Слушатель всегда сочувствует оратору, говорящему с чувством, если даже он не говорит ничего [основательного]; вот таким то способом многие ораторы, с помощью только шума, производят сильное впечатление на слушателей.

Выражение мыслей с помощью знаков отражает характер [говорящего], потому что для каждого положения и душевного качества есть свой соответствующий язык; положение я различаю по возрасту, например, мальчик, муж или старик, - [по полу], например, женщина или мужчина, [по национальности], например, лаконец или фессалиец. Душевными качествами [я называю] то, сообразно чему человек в жизни бывает таким, а не иным, потому что образ жизни бывает именно таким, а не иным в зависимости не от каждого душевного качества; и если оратор употребляет выражения, соответствующие душевному качеству, он обнаруживает свой нравственный облик, потому что человек неотесанный и человек образованный сказали бы не одно и то же и не в одних и тех же выражениях.

ЖИРМУНСЬКИЙ

Віктор Максимович

(1891—1971)

Радянський лінгвіст, літературознавець, поческний член Баварської, Британської, Саксонської та інших академій, доктор Оксфордського університету

Жирмунский В.А. Поетика русской поэзии. - СПб.: Азбука-классика, 2001. - С.50-51

ЗАДАЧИ ПОЭТИКИ

…в живом единстве художественного произведения все приемы находятся во взаимодействии, подчинены единому художественному заданию. Это единство приемов поэтического произведения мы обозначаем термином «стиль». <…>

Такое определение термина «поэтический стиль» вполне соответствует обычной терминологии искусств изобразительных. «Готический стиль», «романский стиль», «египетский стиль» обозначают систему приемов зодчества, существующую в ту или иную эпоху, в той или иной стране. Такое понятие стиля означает не только фактическое сосуществование различных приемов, временное иди пространственное, а внутреннюю взаимную их обусловленность, органическую или систематическую связь, существующую

между отдельными приемами. Мы не говорим при этом: фактически в XIII в. во Франции такая-то форма арок соединялась с таким-то строением портала или сводов; мы утверждаем: такая-то арка требует соответствующей формы сводов. И как ученый-палеонтолог по нескольким костям ископаемого животного, зная их функцию в организме, восстанавливает все строение ископаемого так исследователь художественного стиля по строению колонны или остаткам фронтона может в общей форте реконструировать органическое целое здание, «предсказать» его предполагаемые формы. Такие «предсказания», конечно в очень общей форме, мы считаем принципиально возможными и в области поэтического стиля, если наше знание художественных приемов в их единстве, то есть в основном художественном их задании, будет адекватно знаниям представителей изобразительных искусств или палеонтологов.

ІВАНОВ
В'ячеслав Іванович
(1866—1949)

Російський поет-символіст, філософ, перекладач, драматург, літературний критик, доктор філологічних наук. Яскравий представник «Срібного віку».

Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. Том II. - Брюссель, 1974. - С.616-618

МАНЕРА, ЛИЦО И СТИЛЬ

Первое и легчайшее достижение для дарования самобытного есть обретение своеобразной манеры и собственного, ему одному отличительно свойственного тона. <...>

Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием — прислушивание к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, — к мелодии новых, еще ни кем не сказанных, а в самом поэте уже предопределенных слов, или даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова. Этот морфологический принцип художественного роста уже заключает в себе, как в зерне, будущую индивидуальность, как новую «весть».

Второе достижение есть обретение художественного лица. Только когда лицо найдено и выявлено художником, мы можем в полной мере сказать о

нем: «он принес свое слово», — чтобы более уже ничего от него не требовать. Но это достижение — труднейшее, и часто на упрочение его уходит целая жизнь. <...>

Линяя, как змея, художник начинает тяготиться прежними оболочками. Настойчивый внутренний призыв нового становления порождает в нем недовольство достигнутым и утвержденным. Он жертвует прежнею манерой, часто не исчерпав всех ее возможностей. Тот, кто не довольно великодушен для этого самоотречения, остается на ступени первоначального своеобразия; но окоснелая манера обращается в маниеризм. Это всегда доказывает относительную малость таланта. <…>

Сила, оздоровляющая и спасающая художественную личность в ее исканиях нового морфологического принципа своей творческой жизни, — поистине сила Аполлона, как бога целителя, — есть стиль.

Но если для того, чтобы найти лицо, нужно пожертвовать манерой, то, чтобы найти стиль, — необходимо уметь отчасти отказаться и от лица. Манера есть субъективная форма, стиль — объективная <…> он достигается преодолением тожества между личностью и творцом <…> Художник, в строгом смысле, и начинается только с этого мгновения, отмеченного победою стиля.

<…> Его деятельность становится нормальною, поскольку он, отвергаясь единоличного произвола и уединяющего своеначалия, свободно подчиняется объективному началу красоты <…> Но столь высокие достижения искупаются дорогою ценой самоограничения (— «in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister»); а для самоограничения нужна самость, нужно лицо и попытка перейти от манеры прямо к стилю (— «le style, c'est l'homme»), не определив себя, как лицо, создает не стиль, а стилизацию. Стилизация же относится к стилю, как маниеризм к манере.

Дальнейшее и еще высшее обретение, увенчивающее художника последним венцом, — есть большой стиль. Он требует окончательной жертвы личности, целостной самоотдачи началу объективному и вселенскому или в чистой его идее (Данте), или в одной из служебных и подчиненных форм утверждения божественного всеединства (какова, напр., истинная народность). Величие Пушкина сказалось в том, что, не довольствуясь стилем, он стремился и порою подходил к заветным границам художества всенародного. Подражание большому стилю без предварительных ступеней, сначала художественного индивидуализма, потом стильного творчества, может произвести только площадное и лубочное.

ІРОНІЯ. ГРА

Іронія. Одним з важливих понять естетики є поняття іронії, яке в перекладі з грецької мови означає прикидатися, вдавати. В античні часи іронія використовувалася насамперед як засіб у словесних мистецтвах, в ораторському мистецтві, а потім і в естетиці як аспект категорії комічного.

Протягом усієї історії на устах філософів звучить славнозвісний сократівський метод "сократівська іронія". Цим методом користувався Сократ у свої філософських розмовах, які чудово описані у діалогах Платона.

Сократівська іронія – це позиція, яку бере на себе вчитель (Сократ), що претендує бути неосвіченим та необізнаним, лиш для того, щоб почати роздуми та схилити свого співрозмовника до діалектики.

У риториці іронія визначається як мовний троп, у якому проголошений зміст протилежний прихованому, внутрішньому, тобто коли проголошується щось позитивне, а відчуваються приховане негативне, осуд і тонка насмішка і навпаки, коли за зовнішнім осудженням проглядається погодження і затвердження істинної цінності.

Арістотель визначає іронію як "перекручування правди", тобто як "середину" між применшенням та перебільшенням. Іронія означає "говорити щось, роблячи вигляд, що не говориш цього, тобто називати речі протилежними іменами" [1, с.33]. Будучи спрямованою на виявлення протиріччя між частковим та істотним, між словами і справами, іронія передбачає певну життєву позицію, яку можна порівняти з позицією грецького кініка "юродивого".

Отже, сократівська іронія та її платонівсько-арістотелівське осмислення поєднують у собі іронію як філософсько-етичний метод, який з часом перейшов в іронію як естетичне поняття, як риторичну фігуру і як момент самого людського буття.

Подібний риторичний прийом запозичувався у літературу й у повсякденне використання. Сатиричні твори Лукіана, Еразма Роттердамського "Похвала глупости", Дж. Свіфта – яскраві приклади цьому. Тривала риторична традиція іронії кодифікує її як нечесний прийом, який використову-

ють для словесної перемоги.

Нові підходи до іронії виникають у XVII-XVIII ст. в епоху бароко і класицизму у зв'язку з інтенсивним осмисленням принципів творчості, творчого таланту людини. Німецькі романтики Ф. Шлегель, А. Мюллер починають розглядати інший бік іронії, поступово відходячи від виключно риторичного розуміння іронії.

Вже у Ф. Шлегеля іронія виступає як принцип універсального переходу у середині цілого: "Іронія є ясною свідомістю вічної рухливості, нескінченною і сповненою хаосом", " …настрій, який дає погляд цілого і піднімається над усім умовним" [2, с.542]. В іронії "негативність" бере гору над позитивністю, свобода – над необхідністю.

Сутність романтичної іронії полягає в абсолютизації руху і запереченні всього нерухомого. Будь-яке ціле, як живий організм, повертається до хаосу і небуття, коли зупиняється. "Іронія опосередковує протилежні творчі сили художника і породжує твір мистецтва, як щось рівноважне між двома крайнощами, де ідея розчиняється в реальному бутті, а дійсність зникає в ідеї" [3, с.421].

Така позиція романтиків викликала різку критику романтичної іронії з боку Г. В. Ф. Гегеля. Іронія – це "осередок мистецтва ... , який полягає в знятті ідеї самою ідеєю", це "сутність мистецтва, його внутрішнє значення". Г. В. Ф. Гегель охарактеризував романтичну іронію як принцип "заперечення заперечення", який близький до діалектичного методу самого Гегеля, як "рушійний пульс умоглядного міркування" [4, с.452-500].

На межі XIX-XX ст. у літературі виникають концепції, що відображають складність взаємин художньої особистості та світу. Суб'єкт мистецтва, наділений повнотою переживань, шукає істину, але відчуває трагічний зв'язок і розкол зі світом, він відчуває свою приналежність до такого світу, який у той же час піддається глибокому сумніву і перебуває в кризовому стані. Складна ситуація вимагає нового типу поведінки від митця – гри.

Гра, будучи механізмом здійснення іронії, і виступає тією формою ставлення до світу, яка дає змогу уникнути абсолютизації однієї з версій можливого досвіду і задає реальний простір свободи творчості.

У мистецтві іронія може приймати різні форми, але в основі знаходиться образний художній вираз, у якому передбачуване значення відрізняється від буквального. Іронія як метод передачі художнього образу може використовуватися у будь-якому виді мистецтва: літературі, театрі, цирку, образотворчому мистецтві тощо.

Іронія найбільш поширена у формі драматичної, словесної, ситуаційної та іронії долі.

Драматична іронія найчастіше застосовується в театральній грі або кіно. Вона проявляється, коли глядачі знають, що символізм того, що

відбувається на сцені або екрані, не такий, яким він видається буквально. Сюжетна подача інформації для глядача знаходиться на крок попереду, хоча самі персонажі або один з них не знає (принаймні свідомо), що відбудеться далі за сюжетом, а це в свою чергу створює відповідний іронічний ефект, який має комічний або трагічний відтінок.

Наприклад, художній фільм "Іронія долі або з легким паром" (1975) Ельдара Рязанова демонструє іронічну ситуацію заплутаності, кумедності та схожості квартир радянського союзу, хоча ключова ідея фільму – це історія виникнення справжнього кохання. У п'єсі "Ромео і Джульєтта" В. Шекспіра, ситуація смерті Джульєтти є насправді вдаваною, хоча персонажі п'єси відповідно думають, що Джульєтта мертва, в свою чергу глядачі знають, що вона тільки вдає з себе мертву.

Вербальна або словесна іронія – це, з одного боку, гра слів, які використовуються для пафосу, перебільшення чогось, а з іншого показ справжньої реальності того, що є насправді. Це ситуація, в якій людина розповідає або пише одне, а має на увазі інше, або використовує такий набір слів, який передає зовсім інший зміст і є протилежним буквальному. Як літературний прийом, вербальна іронія використовує суперечливі, багатозначні вирази або ситуації, щоб показати відмінність реальності від того, що здається на перший погляд, коротко кажучи, виражає конфлікт між двома речами. Так само, як і драматична іронія, вербальна теж має спрямування на комічне, саркастичне і трагічне.

Яскравими прикладами є байки І. А. Крилова, а саме:

Волк, близко обходя пастуший двор
И видя, сквозь забор,
Что, выбрав лучшего себе барана в стаде,
Спокойно Пастухи барашка потрошат,
А псы смирнехонько лежат,
Сам молвил про себя, прочь уходя в досаде:
"Какой бы шум вы все здесь подняли, друзья,
Когда бы это сделал я!"

(байка «Вовк та пастухи«)

За допомогою іронії автор дає змогу зрозуміти читачу, що все, що відбувається у його байках, аж ніяк не слід розуміти буквально, "всерйоз", що суть справи не в героях казкового світу, звірах, а у сваволі царських чиновників, у несправедливості і недосконалості того суспільного ладу, який фігурує в його байках. І. А. Крилов у цій байці в іронічній формі демонструє: те, що дозволено пастухам, не дозволено вовку, хоча прихований зміст у тому, що це стосується людини, що одній дозволено, а іншій ні.

Ситуаційна іронія (іронія випадку) описує розбіжність між очікуваним

Приховані плоди просвіти
(Михайло Хохлачов, 2009)

результатом і фактичним у певній ситуації. У найбільш широкому сенсі вона визначається як ситуація, коли результат несумісний з тим, який намічався, але в менш широкому розумінні – як ситуація, яка включає в себе протиріччя або різкий контраст між бажаним і реальним. Однак у літературі і драмі, коли персонажі і події розвиваються неймовірним шляхом, створюється напруженість у відношенні між очікуваним та реальним. Наприклад, людина, помітивши дощ, повертається додому аби взяти парасольку, а коли виходить знов на вулицю, помічає, що дощ закінчився. У романі Жюля Верна "Діти капітана Гранта" французький географ Жак Паганель – яскравий представник персонажа в ситуації комічної іронії випадку, а саме: його історія потрапляння на борт Дункана; вивчення португальської мови замість іспанської в Патагонії; славнозвісний лист капітану "Дункана" Томові Остіну, який, ознайомившись з листом, рушив у дорогу, але зовсім не в порт Іден, а до східного берега Нової Зеландії, так як, на щастя, Паганель неправильно вказав місце прибуття.

Іронія долі описує ситуацію, яка виходить за межі несправедливого і морального в сферу невідворотного та трагічного. Так, іронія долі є настільки рокова, що логічно породжує питання про визначеність її наперед Богом або Всесвітом як ворожої відносно людини. Наприклад, трагічним моментом іронії долі є, якщо чесна, працьовита і щедра людина купує лотерейний квиток і виграє десять мільйонів гривень, а на наступний день помирає від серцевого нападу. Така ситуація змушує задуматися над тим, що люди є пішаками в руках вищих сил. У міфі "цар Едіп" іронія долі демонструє невідворотність подій, пов'язаних з долею Едіпа, незважаючи на те, щоб він чинив всупереч їй.

Отже, іронія найкращим чином визначається як золота середина між тим, що говориться, і тим, що мається на увазі, між тим, що сказано, і тим, про що подумано. В мистецтві іронія багатоманітна, різнобарвна, заплутана, несподівана, але саме в ній нам так подобається її несподіваний поворот, який несе хвилю естетичного задоволення.

Гра. Надзвичайно важливою для життя формою людської поведінки

є гра. Вона була предметом дослідження багатьох мислителів, філософів, науковців, митців у всі часи. Систематичне наукове вивчення феномена гри було здійснено лише з кінця XIX ст. в антропології, культурології, психології, філософії. Зазвичай за своєю суттю поняття гри розуміли як сам процес естетичної або навчальної поведінки людини.

Гра – це специфічна, не утилітарна форма діяльності людини, яка має на меті не лише досягнення конкретно визначеного результату, але й спрямована на безпосередню участь у процесі такої діяльності. У грі досить важливим є сам процес, який приносить її гравцям і глядачам естетичні відчуття, різні за характером і ступенем емоційні та інтелектуальні переживання. Перебіг гри зажди повинен бути відкритим і насиченим неповторним змістом, а кінець – наперед невизначеним. Гра виникає та існує на основі певних правил, місця та часу, а порушення визначених умов навпаки призводить до погіршення і руйнування гри.

Розглядаючи гру у широкому сенсі, варто навести думку видатного нідерландського філософа та історика Йоганна Хейзинги. У своїй роботі "Homo Ludens" він визначає гру як структурну основу і всеосяжний спосіб людської поведінки, універсальну категорію людського існування. Вона поширюється буквально на все, до чого торкається людина, в тому числі і на мову: "Граючи, мовотворчий дух постійно перестрибує з сфери речовинного в сферу думки. Будь-яке абстрактне висловлювання є мовний образ, будь-який мовний образ є не що інше, як гра слів" [5, с.24].

Й. Хейзинга переконливо доводить "первородність" гри майже для всіх сфер культурної діяльності – від мови до мудрості, науки і філософії. Виникаючи на основі духовних потенцій людини, вона реалізує їх, розвиває, підносить до вищих щаблів людського духу.

Феномен гри надзвичайно важливий для мистецької діяльності, адже мистецтво – це та сфера, де людина завдяки грі висловлює себе як вільна і творча особистість. Саме митець стає головним гравцем у творенні витвору мистецтва (картини, літературного твору, музичної композиції, драми, скульптури тощо) він переживає процес творення і завершення. Глядач або спостерігач опосередковано також долучається до процесу гри і співпереживає ту частину естетичної насолоди, яку несе завершений витвір мистецтва. Наприклад, під час театральної вистави актор грає відведену йому роль, а глядач спостерігає за тим, як відбувається цей процес, хоча глядач безпосередньо і не бере участі у виставі, він все одно отримує частину естетичного задоволення від перегляду акторської гри.

Варто зазначити, що процес гри втрачає свою справжню суть, коли вона не приносить естетичного задоволення або перетворюється на трудову діяльність людини. Це стосується тих сфер мистецтва, де основна мета діяльності є отримання прибутку. Наприклад, вокаліст, музикант виконує

композицію на замовлення тільки через те, що його наймають на цю роботу, або художник малює картину тільки через те, що її можна продати.

Не оминув своєю увагою поняття гри німецький філософ, поет і драматург Ф. Шіллер. У центрі його естетичної теорії поняття гри відіграє важливе значення. Ф. Шіллер у "Листах про естетичне виховання людини" стверджує, що людина виходить зі стану тваринного існування виключно за допомогою естетичного досвіду, коли у неї розвивається здатність насолоджуватися мистецтвом "видимістю" і "схильністю до прекрасного та гри" [6, с.281].

Існують властиві людині потреби: чуттєві, які ґрунтуються на закономірностях фізіології і природи людини; потреби до форми, що ґрунтуються на засадах розуму, його предметом є образ; потреба у грі, що дає змогу людині насолодитися явищами прекрасного, "дає людині свободу як у фізичному, так і в моральному відношенні", а прекрасне стає об'єктом бажання [6, с.243]. У грі дух людини знаходить повноту свобод, а сама людина вдосконалюється. Сенс і головний зміст людського життя Ф. Шіллер вбачає у грі як естетичному феномені: "... людина повинна грати красою, і тільки красою одною вона повинна грати. ... Людина грає тільки тоді, коли вона у повному значенні слова людина, і вона буває цілком людиною лише тоді, коли грає" [6, с.245].

Як відомо, гра сприяє розвитку інтелектуальної діяльності людини, тут людина реально досягає своєї внутрішньої свободи й усвідомлення цієї свободи. Ф. Шлегель, розвиваючи метафору Геракліта, осмислює гру як онтологічний принцип буття Універсуму (концепція Welt-Spiel), а в мистецтві бачить лише "віддалені подоби нескінченної гри світу, вічно творить витвори мистецтва для самого себе" [7, с.324].

З концепції Ф. Шлегеля багато в чому виходив і Ф. Ніцше в своєму визначенні мистецтв як особливого "наслідування" "грі універсуму", що розуміється в сенсі зняття постійного конфлікту між "необхідністю" і "грою", коли зростаючий потяг до гри викликає до життя нові світи – "інші світи". У "Веселій науці" Ф. Ніцше висуває як парадигми "надлюдської" культури майбутнього "ідеал духу, який наївно, стало бути, сам того не бажаючи і з того, що б'є через край надлишку повноти і могутності грає з усім, що до цих пір називалося священним, добрим, недоторканним, божественним" [8, с.708].

Цей ідеал виявився спокусливим і пророчим для багатьох гуманітаріїв XX ст. від Хейзинги до Дерріди, постмодерністів і деконструктивістів.

Особливий акцент на грі як на суттєвому естетичному факторі зробив у своїй "Діалектиці художньої форми" (1927) А. Ф. Лосєв, зазначивши, що естетики, ввівши в свою науку поняття гри, все-таки не до кінця розуміли "всю діалектичну необхідність цього поняття" для своєї науки. Він прямо заявляє, аналізуючи всі аспекти художньої форми, що "художня форма є

гра", так як первообраз, перебуваючи одночасно в процесі становлення образу і самостановлення у творі мистецтва, фактично являє собою ідеальну ситуацію гри. Він здіймає бурю "чуттєвого матеріалу і осмислених зв'язків" і одночасно перебуває "в самому собі, у своїй розумо-воблаженній тиші", у вічному спокої. А це і є гра, підкреслює Лосєв і резюмує: "Гра є ізольована і від абстрактного сенсу, і від речовинно-чуттєвого, хоча вона тим не менше розглядається і з точки зору абстрактного сенсу, і з точки зору речовинно-чуттєвості. Гра як мистецтво передбачає лише адекватно виражену змістову предметність в якості прообразу" [9, с.106].

Головний акцент на естетичній сутності гри зробив і певною мірою опирався на ідеї Хейзинги один з найбільших мислителів XX в. Г.-Г. Гадамер. У його основній герменевтичній праці "Істина і метод" (1960) він прямо пов'язує гру з естетичним і мистецтвом, свідомо дистанціюючись "від суб'єктивного значення" поняття гри, властивого, на його думку, концепціям Канта і Шіллера; спрямовує свою увагу на гру як на "спосіб буття самого твору мистецтва". Гадамер стверджує "священну серйозність гри", її "медіальний сенс", "примат гри у відношенні свідомості граючого"; гра – не діяльність, але "вчинення руху як такого" заради нього самого, "будь-яка гра – це становлення стану гри"; суб'єктом гри є не граючий, але сама гра; мета гри – "порядок і, структура самого ігрового руху"; "спосіб буття" гри – "саморепрезентації", яка виступає універсальним аспектом буття природи; гра завжди припускає "іншого". Вищим ступенем людської гри, є її "завершення", досягненням ідеального стану гри є мистецтво; гра на цій стадії перетворюється в мистецтво, "перетворюється в структуру". Мистецтво потенційно закладене в грі, складає її сутнісне ядро, і при "перетворенні в структуру" (важливе поняття естетики Гадамера) являє себе в чистому вигляді: "суще, що тепер представляє в грі – мистецтво, яке не переходить у справжнє" [10, с.147-157].

Мистецтво володіє глибинним онтологічним статусом. Тому гра-мистецтво "грається в іншому, замкнутому в собі світі", і цим вона подібна культовому дійству. Гра мистецтва обов'язково передбачає глядача, це зображення або уявлення для когось, навіть якщо в певний момент немає реципієнта. Буття мистецтва як гри невіддільне від його представлення. У свою чергу істинний глядач повністю віддається грі мистецтва, занурюється в її світ, де знаходить тотожність із самим собою. І в цьому плані, підкреслює Гадамер, "відзначений спосіб естетичного буття чимось нагадує "Парус богопришестя". "Зображення", "уявлення" мистецтва, в яке повністю занурюється глядач, – "це істина його власного світу, світу релігійного і морального" [10, с.174]. Всі основні феномени естетичного – мімесис, катарсис, трагічне, краса – Гадамер осмислює в контексті теорії гри і визначає в цілому "буття естетичного як гру і уявлення", а "естетичне буття", спільне для всіх мистецтв, – це завершення буття того, що зображується твором мистецтва [10, с.175-180].

Зібрання лицемірів (Михайло Хохлачов, 2009)

У 1953 р. посмертно були опубліковані "Філософські дослідження" Л. Вітгенштейна, які істотно вплинули на філософію та естетику. Із введенням Вітгенштейнівського терміна "мовної гри" (Sprachspiel) поняття гри входить в теорію мови і лінгвістичну філософію (розробляються концепції ігрового конвенціоналізму, ігрового розуміння мови, процвітає "гра" з етимологічними смислами та текстами в постмодернізмі і т.п.). На відміну від раннього "Логіко-філософського трактату" (1921), де мова розумілась як якась ідеальна сутність, то пізній Вітгенштейн стверджує, що елементи мови можуть існувати і мати сенс тільки як частина певної гри із зведенням правил і конвенцій, тобто сенс існує тільки в конкретних випадках вживання мови, а не як абстрактна сутність. Поза цим соціолінгвістичним контекстом або поза мовною ситуацією гри з конкретними правилами та учасниками, раз і назавжди заданими "смислами" і значеннями не існує. Будь-яка спроба "відфільтрувати" соціальний контекст і дістатися до "сутності" мови приводить до втрати цієї сутності, яка існує тільки в процесі конкретної гри конкретних виразів мови. Таке розуміння мови зводить прямі мости між лінгвістикою та естетикою, а також обґрунтовує, зокрема, необмежену можливість створення штучних мов і пояснює навіть якоюсь мірою феномен "вживання" в іншу, віртуальну реальність у комп'ютерних іграх. Як тільки мозок реципієнта "приймає" правила гри, він адаптується до віртуального світу і здатний орієнтуватися та успішно функціонувати в ньому як у реальному світі.

З проникненням у другій половині XX ст. ігрової концепції в філософію, культурологію та інші науки з'являються численні класифікації гри. Р. Кайо, наприклад, у роботі "Людина, гра та ігри" (1962) виділяє п'ять видів гри: зма-

гання, ігри ризику, переодягання (маскування), наслідування та екстатичні (змінні). Ж. Дерріда, з свого боку, розвиває, зокрема, романтичну концепцію гри як "багатогранної" гри повторення (repetition), яка повністю замкнута в собі. Від "повторення" він переходить до гри відмінностей (difference), яку розуміє як нескінченне відкладання і вислизання та вважає основою свого методу Деконструкції. Для Дерріди "гра відмінностей" – принципове наукове поняття, а власне differance постає сутнісною основою, бо, окрім цього, немає іншої "сутності" як такої, яку можна було б осягнути "в сьогоденні" (presence). Гру літературного тексту він розглядає як окремий випадок більш загальної семантичної гри. "Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук" переносить поняття гри на мистецтво. Особливу увагу Дерріда приділяє асоціативній грі, інтертекстуальній та вербальній.

В останній третині XX ст., у чому ми переконуємося все більше і більше, "гра в бісер" Гессе не здається вже виключно грою уяви романіста, абсолютною утопією. Гуманітарні науки постнеокласичної, постмодерністської орієнтації активно стикаються з новітньою художньої практикою, все більше і більше всерйоз налаштовуються на ігровий характер в дусі "гри в бісер", готують ґрунт для виникнення однієї з її модифікацій.

Гра як естетичний феномен знаходить у сучасній культурі та цивілізації в цілому статус одного з найбільш значущих компонентів.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Розкрийте поняття та значення сократівської іронії.*
2. *Зробіть естетичний аналіз улюбленого літературного твору.*
3. *Проаналізуйте специфіку кожного виду іронії.*
4. *Яке місце посідає гра у людській життєдіяльності?*
5. *У чому полягає специфіка естетичної гри?*
6. *У чому специфіка філософського бачення та розуміння гри?*
7. *Яке значення має гра у сучасному світі мистецтва?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Корнилова Е. Н. Риторика – искусство убеждать. Своеобразие публицистической античной эпохи : учебное пособие / Е. Н. Корнилова. – М. : Изд-во УРАО, 1998. – 208 с.*
2. *Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е. Ф. Губский [и др.]. – М. : ИНФРА-М, 1999. – 575 с.*
3. *Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / пер. с нем. Вступит. статья В. П. Шестакова. Коммент. Ал. В. Михайлова. – М. : "Искусство", 1978. – 432 с.*
4. *Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х томах. – Т. 4 / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1973. – 547 с.*
5. *Хёйзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Й. Хёйзинга ; пер., сост. и Х 35 вступ. ст. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М. : Прогресс - Традиция, 1997. – 416 с.*
6. *Шиллер Ф. Собрание сочинений : в 8-ми т. – Т. 6: Статьи по эстетике / Ф. Шиллер. – М.; Л. : Гослитиздат, 1950. – 762 с.*
7. *Schlegel F. Gesprach uber die Poesie / F. Schlegel // Kritische Ausgabe. Bd 2. Paderborn, 1959. – 305 p.*
8. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А.Ф.Лосев. – М., 1995. – 343 с.*
9. *Ницше Ф. Сочинения в 2 т. – Т. 1. / Ф. Ницше ; пер. с нем. ; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свастьян. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.*
10. *Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер ; пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. В античні часи іронія в першу чергу використовувалася у …?
   А. Театрі
   Б. Красномовстві
   В. Літературі
   Г. Музиці

2. До якого виду іронії можна віднести байку?
   А. Вербальної
   Б. Драматичної
   В. Ситуаційної
   Г. Іронії долі

3. У якому творі описується випадок іронії долі?
А. Цар Едіп
Б. Ромео і Джульєтта
В. Гамлет
Г. Діти капітана Гранта

4. З яким видом людської діяльності зазвичай асоціюється поняття гри?
А. Науковоим
Б. Релігіним
В. Мистецьким
Г. Учбовим

5. Який елемент гри не є обов'язковим?
А. Правила гри
Б. Учасники гри
В. Глядачі гри
Г. Мета гри

6. Хто автор цього виразу: «…будь-який мовний образ є не що інше, як гра слів»
А. Платон
Б. Хейзінге
В. Шиллер
Г. Ніцше

7. Хто ввів у науковий обіг поняття «мовна гра»?
А. Вітгенштейн
Б. Хейзінге
В. Шиллер
Г. Гадамер

8. Гра – це форма…?
А. Не утилітарної діяльності людини
Б. Прагматичної діяльності людини
В. Емоційної діяльності людини
Г. Раціональної діяльності людини

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

ДО РОЗДІЛУ «ІРОНІЯ. ГРА»

ГЕЙЗИНГА

Йоган

(1872-1945)

Розкриті у розділі поняття всебічно дослідив відомий нідерландський історик та культуролог Хёизинга И. у роботі Homo Ludens (Граюча людина). Фактично робота присвячена сутності та універсальності феномену гри для людської цивілізації. У запропонованому для ознайомлення розділі «Ігрові форми мистецтва» автор показує важливість феномену гри в структурі різних видів мистецтва, вказує на актуальні філософські та методологічні аспекти.

Хёйзинга И. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. – М. : Прогресс -Традиция, 1997. – 416 с. – С. 154-168.

ИГРОВЫЕ ФОРМЫ ИСКУССТВА

От существа поэзии, как мы обнаружили, элемент игры настолько неотделим и любая форма поэтического кажется настолько связанной со структурой игры, что их внутреннее взаимопроникновение следовало бы назвать почти неразрывным, а термины игра и поэзия при такой взаимосвязи оказались бы под угрозой утратить самостоятельность приписываемого им значения. То же самое в еще большей степени относится к взаимосвязи музыки и игры. Мы уже указывали на тот факт, что в ряде языков исполнение на музыкальных инструментах зовется игрою: это, с одной стороны, арабский, с другой - германские и некоторые славянские языки, а также французский. Этот факт может считаться внешним признаком глубокой психологической подоплеки, определяющей связь между музыкой и игрою, - учитывая при этом, что семантическое сходство между арабским и названными европейскими языками едва ли может быть основано на заимствовании.

В какой бы мере эта взаимосвязь музыки и игры ни представлялась нам естественной данностью, было бы нелегко получить ясно очерченное представление о рациональных причинах этой взаимосвязи. Можно было бы удовлетвориться попыткой установить термины, общие для обоих понятий. Игра, как мы уже говорили, лежит вне благоразумия практической жизни,

вне сферы необходимости или пользы. Это же относится к музыкальным формам и к музыкальному выражению. Игра строится по законам, которые не определяются нормами разума, долга и истины. То же справедливо для музыки. Действенность ее форм и ее функции определяется нормами, которые никак не соприкасаются ни с логическими понятиями, ни со зрительными или осязаемыми образами. Лишь собственные, специфические имена могли бы подойти этим нормам, имена, одинаково свойственные и музыке, и игре, - каковы ритм и гармония. Ритм и гармония являются в абсолютно одинаковом смысле факторами и музыки, и игры. И если слово в состоянии отчасти переносить поэзию из чисто игровой сферы - в сферу понятия и суждения, чисто музыкальное всегда и всецело продолжает витать в первой из названных сфер. Важная литургическая и социальная функция поэтического слова в архаических культурах самым тесным образом связана с тем, что выговариваемое слово на этой стадии неотделимо от музыкальной декламации. Отправление всякого подлинного культа происходит в пении, пляске, игре. Нам, носителям поздней культуры, ничто не кажется способным до такой степени пронизывать нас неким сознанием священной игры, как музыкальное переживание. Даже безотносительно к словесному выражению религиозных представлений в наслаждении му-зыкой сливаются воедино ощущение прекрасного и чувство священного, и в этом слиянии исчезает противопоставление игры и серьезности. В связи с этим очень важно здесь подчеркнуть, что в эллинском мышлении понятия, которые мы обозначаем терминами игра, труд. наслаждение искусством, соотносились между собой совершенно по-другому, чем это привычно для нас. Известно, что слово музыка - мусике (мусике) - имеет в греческом языке гораздо более широкий смысл, чем для нас, в новейшее время. Оно не только включает в себя наряду с пением и инструментальным сопровождением также и танец, но и относится вообще ко всем искусствам и знаниям, подвластным Аполлону и музам. Речь идет о том, что называется мусическими искусствами в противоположность пластическим и механическим, которые лежат вне сферы действия муз. Все мусическое самым тесным образом связано с культом, и особенно с празднествами, где оно обладает своей собственной функцией. Пожалуй, нигде взаимосвязь культа, танца, музыки и игры не описывается с такой ясностью, как в Законах Платона. Боги, говорится там', из сострадания к человеческому роду, на горе рожденному, в отдохновение от забот установили благодарственные празднества, дав людям для этого Муз, и Аполлона, предводителя Муз, и Диониса, дабы и они участвовали в этих празднествах и через это божественное праздничное единение неизменно вновь восстанавливался необходимый людям порядок вещей. Непосредственно за этим следует место, которое часто отмечают как Платоново объяснение игры, где говорится, что все юные существа не могут удерживать в узде ни тело, ни голос,

они норовят двигаться и производить много шума, прыгать, скакать, плясать в свое удовольствие и исторгать из себя всевозможные звуки. Животные, однако, не знают во всем этом тех различий порядка и беспорядка, что зовутся гармонией и ритмом. Нам же, людям, богами, кои дарованы нам, дабы мы водили с ними совместные хороводы, дано было различать ритм и гармонию через сопутствующее этому наслаждение. - Здесь, тем самым, с наивозможной ясностью устанавливается непосредственная связь между игрою и музыкой. Эта мысль, однако, сдерживается в сфере эллинского духа тем семантическим фактом, с которым мы уже ранее сталкивались: в греческом языке слово παιδιά (пайдиа), обозначающее игру, в силу своих этимологических истоков неотделимо по значению от детской забавы, безделицы. Слово παιδιά вряд ли могло служить для указания на более высокие формы игры: слишком уж неразрывно была связана с ним мысль о детях. Более высокие формы игры находят поэтому свое выражение в таких односторонне ограниченных терминах, как ἀγών (агон) - состязание, σχόλάζειν (схоладзейн) - проводить досуг, διαγωγή (диагоге) - буквально, препровождение. Поэтому от греков ускользнула возможность признать то, что все эти понятия по существу объединяются в одном общем понятии, как это ясно выражено в латинском ludus, а также и в новоевропейских языках. Отсюда та трудность, с которой столкнулись Платон и Аристотель, выясняя, представляет ли музыка, и в какой степени, нечто большее, чем игру.

У Платона названное место далее гласит:

О том, что не заключает в себе ни пользы, ни истины, ни какой-либо ценности как подражание, но и не является вредоносным, лучше всего судить по степени очарования, χάρις (харис), которое в нем заложено, и наслаждению, которое оно дарит. Подобное удовольствие, которое не содержит в себе сколько-нибудь достойных упоминания вреда или пользы, это и есть игра, παιδιά (пайдиа).Заметим, что все это по-прежнему относится к музыкальному исполнению. - Но в музыке следует искать чего-то более высокого, чем таких наслаждений, и-, здесь Платон идет далее, о чем речь будет несколько ниже. Аристотель говорит, что природу музыки определить нелегко, равно как и пользу, заложенную в знании музыки. Не ради игры ли, παιδιά - что можно было бы перевести здесь как развлечение, - и отдохновения люди желают музыки, подобно тому, как они желают сна или питья, которые сами по себе также не могут быть названы ни важными, ни серьезными (σπουδαία, спудайа), но приятными и изгоняющими заботы? Некоторые потребляют музыку именно таким образом и к триаде, сон-питье-музыка добавляют еще и танец. Или нам следует говорить, что музыка ведет к добродетели, поскольку она, подобно тому как гимнастика делает здоровым тело, взращивает определенный этос, то есть приучает нас к праведным наслаждениям? Или же, полагает Аристотель, - и это уже третья точка зрения - она содействует ду-

ховному отдохновению, διαγωγή, и знанию, φρόνησις (фронесис)?

Это диагоге в свете нашего изложения - очень важное слово. Буквально оно означает препровождение времени, но передавать его как времяпрепровождение допустимо лишь в том случае, если находиться на позициях аристотелевского противопоставления труда - и свободного времени. Теперь, говорит Аристотель, многие занимаются музыкой только ради удовольствия, но в старину ее связывали с воспитанием (παιδεία), ибо сама природа требует, чтобы мы могли не только хорошо трудиться, но так же хорошо могли бы и пребывать в праздности. Ибо это (праздность) - начало всего. Праздность предпочтительнее труда и есть цель, τέλος (телос) последнего. Это обращение вспять обычного для нас представления опять-таки следует понимать в свете непричастности к наемному труду, естественной для свободного эллина и позволявшей ему посредством благородных и формирующих его натуру занятий устремляться к своей жизненной цели (τέλος) (телос). Вопрос поэтому в том, как именно тратить свободное время ((σχολή)(схола). Не за игрою, ибо тогда игра была бы нашей жизненной целью. Это невозможно (принимая во внимание, что для Аристотеля παιδιά означает всего-навсего детскую игру, развлечение). Игры служат лишь отдохновением от труда, вроде некоего снадобья: они снимают душевное напряжение и успокаивают. Праздность же словно бы в себе самой таит наслаждение, счастье и радость жизни. Именно это счастье - то есть более не стремиться к тому, чего не имеешь, - и есть жизненная цель, τέλος. Наслаждение, однако, не все видят в одном и том же. Наилучшее наслаждение получают наи-лучшие люди с наиболее благородными чаяниями. Поэтому ясно, что для препровождения свободного времени6 следует в чем-то образовы-вать себя, чему-то учиться, а именно тем вещам, которым люди учатся и которые взращивают в себе не из-за их необходимости для работы, но ради себя самих. И поэтому предки причисляли музыку к παιδεία - воспитанию, формированию, образованию - как нечто, не являющееся необходимым или полезным, подобно чтению и письму, и пригодное лишь для препровождения свободного времени.

Вот изложение, в котором разграничительные линии между игрой и серьезностью, а также критерии оценки того и другого, если мерить их нашими мерками, оказываются значительно сдвинутыми. Διαγωγή ((диагоге)) незаметно приобрело здесь значение интеллектуального и эстетического занятия и удовольствия, которые приличествуют свободному человеку. Детям, говорится там, διαγωγή еще недоступно, ибо это конечная цель, совершенство, а для еще не совершенных совершенное недостижимо. Из всех наших занятий к такой конечной цели (τέλος) ((телос)) приближается наслаждение музыкой8, потому что его ищут не ради некоего будущего блага, но ради него самого.

Высказанная мысль, таким образом, помещает музыку в сферу, кото-

рая располагается между благородной игрою и самостоятельным художественным наслаждением. Подобный взгляд пересекается, однако, у греков с другим убеждением, которое возлагает на музыку весьма определенную техническую, психологическую и моральную функцию. Она считается миметическим, или подражательным, искусством, и воздействие этого подражания возбуждает этические чувства позитивного или негативного свойства9. Каждый напев, лад, танцевальная поза что-то представляют, что-то показывают, что-то изображают, и в зависимости от того, хорошо это или дурно, прекрасно или же безобразно, на самоё музыку переходит качество хорошего или дурного. В этом заключается ее высокая этическая и воспитательная ценность. Внимать ее подражанию - значит будить в себе чувства, отвечающие тому, чему она подражает10. Олимпийские мелодии пробуждают энтузиазм, другие ритмы и мелодии внушают гнев или кротость, мужество, сдержанность. Если осязательные и вкусовые ощущения не имеют никакого этического воздействия, а зрительные обладают им лишь в незначительной степени, в мелодии самой по себе уже заложено выражение этоса. Еще сильнее это заметно в отношении ладов с их богатым этическим содержанием, а также в отношении ритмов. Известно, что греки приписывали определенное воздействие каждому ладу: одни повергали в печаль, другие успокаивали и т.д.; то же относилось и к музыкальным инструментам: флейта волновала и пр. С помощью понятия подражание в одном месте У Платона описываются действия художника». Подражатель, μιμητής (миметес), говорит он, - вот что значит художник; творит ли он или исполняет, сам он о том, что воспроизводит, не ведает, хорошо оно или дурно. Воспроизведение, μίμησις (мимесис), - для него игра, а не серьезный труд. То же происходит и с трагическими поэтами. Все они лишь подражатели - μιμητικοί (миметикой). Намерения, по всей видимости, открыто пренебречь оценкой художественной деятельности мы здесь касаться не будем. Оно не вполне ясно. Но то, что нам интересно так это факт, что Платон воспринимает ее как игру.

Более подробное отступление на тему о том, как оценивали музыку греки, могло бы показать, что мысль в попытках определить род и функцию такого явления, как музыка, постоянно оказывается на грани понятия чистой игры. По существу, характер всякого музицирования - это игра. Эта изначальная данность, пусть даже она и остается невысказанной, в общем признается повсюду. Предназначена ли музыка для радости и развлечения стремится ли она выразить возвышенную красоту или имеет священное литургическое предназначение, она всегда остается игрою. И именно в культе она зачастую неразрывно соединена с преимущественно игровой функцией - танцем. Различение и описание свойств и особенностей музыки древнейших периодов культуры выглядит наивным и недостаточным. Восхищение духовной музыкой выражают, сравнивая ее с ангельским хором, прибегая к теме небес-

ных сфер и т.д. Вне связи с религиозными функциями музыку оценивают главным образом как благородное времяпрепровождение, искусное занятие, достойное всяческого восхищения, или же как всего-навсего веселое развлечение. Оценка музыки как сугубо личного, эмоционального художественного переживания, и к тому же выраженная словами, появляется между тем значительно позже. Признанной функцией музыки всегда была функция благородной и возвышающей социальной игры, наивысшей ступенью которой часто считали изумляющие достижения при демонстрации технических навыков. Что касается исполнителей, то музыка долгое время остается в особенно зависимом положении. Аристотель называет профессиональных музыкантов ничтожным народцем. Шпильманы принадлежали к бродячему люду. Еще в XVII в. и позже каждый князь держал свою музыку, так же как и конюшни. Придворная капелла еще долго сохраняла свой особый домашний характер. "Musique du roi" ["Королевская музыка"] Людовика XIV была привязана к постоянному композитору. "24 Violons" [Скрипки] короля были наполовину актерами. Музыкант Бокан был еще и танцмейстером. Да и Гайдн носил еще ливрею, состоя на службе у князя Эстерхази, и ежедневно получал от него распоряжения. Нужно представить себе, с одной стороны, обширные и утонченные музыкальные познания образованной публики былых времен, - с другой же стороны, ее весьма незначительное уважение к высоким запросам искусства и к личности исполнителей. Обычаи современных концертов с их полнейшей, благоговейной тишиной и магическим почтением перед дирижером сложились в очень недавнем прошлом. Изображения музыкальных выступлений в XVIII в. являют нам занятых светскими беседами слушателей. Во французской музыкальной жизни еще каких-нибудь тридцать лет назад не было ничего необычного в нарушавших исполнение критических замечаниях в адрес дирижера или оркестра. Музыка была и оставалась главным образом дивертисментом, и восхищение, во всяком случае выражаемое вслух касалось прежде всего виртуозности исполнителей. Творение композитора еще совершенно не воспринималось как нечто святое и неприкосновенное. Свободными каденциями пользовались настолько нескромно, что приходилось этому ставить препятствия. Так, Фридрих II, король Пруссии, запретил певцам изменять композицию собственными украшениями.

Ни в одном виде исполнительского мастерства, начиная с поединка между Аполлоном и Марсием и до наших дней, фактор состязания не был столь очевиден, как в музыке. Обратившись к более позднему времени, чем эпоха Sangerkrieg [войны певцов] и Мейстерзингеров, назовем только некоторые примеры. В 1709 г. кардинал Оттобони устраивает состязание в игре на органе и клавесине между Генделем и Скарлатти. В 1717 г. Август Сильный, король Саксонии и Польши, хотел провести состязание между И.-С. Бахом и неким Ж.-Л. Маршаном. Последний, однако, на состязание не явился. В 1726

г. соревнование итальянских певиц Фаустины и Куццони вызвало настоящую бурю в светском обществе Лондона, пение прерывалось хлопками и свистом. Ни в одной другой области не происходит так легко формирование партий. XVIII в. полон распрями между партиями, поддерживающими то или иное направление в музыке: Бонончини против Генделя, буффоны против Гранд Опера, Глюк против Пиччини. Спор между партиями, принадлежащими к разным лагерям, легко принимает характер ожесточенной вражды, как это было в конфликте поклонников Вагнера и защитников Брамса.

Романтизм, в столь многих отношениях подвигнувший нас осознать наши эстетические оценки, способствовал признанию во все более широких кругах высокого художественного содержания и глубокой жизненной ценности музыки. Однако это не устранило ни одной из ее прежних функций или оценок. Также и агональные качества музыкальной жизни остаются такими же, какими они были всегда.

Если со всем тем, что относится к музыке, мы, собственно говоря, неизменно остаемся в рамках Игры, то в еще большей степени это относится к ее неразлучному брату-близнецу, искусству Танца. О Танце - идет ли речь о священных и магических танцах первобытных народов, о танцах в греческом культе, о пляске царя Давида пред ковчегом Господним или о танце как праздничном увеселении, у всех народов, во все эпохи - можно сказать, что это сама Игра в полном смысле слова, и при этом в одной из ее самых чистых и совершенных форм. Правда, игровое качество танца не во всех его формах раскрывается одинако во полно. Наиболее отчетливо оно наблюдается, с одной стороны, в хороводах и танцах с характерными для данного танца фигурами, с другой - в сольном танце, то есть там, где танец есть изображение, пред-ставление, зрелище или же ритмическое выстраивание и движение, как в менуэте или кадрили. Не следует ли рассматривать вытеснение кругового танца, хоровода и танца с фигурами - парным танцем, когда кру-жатся, как в вальсе и польке, или передвигаются скользящим шагом, как в последнее время; не следует ли рассматривать это как проявление ослабления или обеднения культуры? Есть достаточно оснований утверждать это, стоит лишь обратить внимание на историю танца, со всеми достигнутыми им вершинами красоты и стиля, вплоть до примечательного оживления художественного танца уже в наши дни. Ясно, что именно игровой характер, столь присущий танцу, почти утрачен его современными формами.

Взаимосвязь танца и игры не ставит перед нами сложных проблем. Она кажется настолько очевидной, настолько внутренне оправданной и настолько полной, что здесь вполне можно воздержаться от обстоятельного включения в понятие игры - понятия танца. Отношение танца к игре не есть его участие в ней, но отношение части - и целого, тождество сущности. Танец - это особая и весьма совершенная форма самой игры как таковой.

Если от поэзии, музыки и танца обратиться к сфере изобразительного искусства, то связь с игрой кажется здесь гораздо менее очевидной. Фундаментальное отличие, разделяющее две области; эстетического созидания и воспроизведения, - было вполне осознано эллинским духом, когда он предоставил Музам повелевать одной группой знаний и навыков, в то время как другую, объединяемую нами в изобразительные искусства, лишил этой чести. Изобразительным искусствам, объединяемым с ремеслами, не придавали никаких Муз. Если же говорить о подчинении последних божественному вмешательству, то они находились под властью Гефеста или Афины Эргане. Мастера, работавшие в сфере пластического искусства, пользовались далеко не таким вниманием и почетом, каким одаривали поэтов.

Впрочем, граница почестей и внимания, оказываемых художнику, не проходит четко между областью, где присутствуют Музы, и остальным миром, - судя по тому незначительному общественному признанию музыканта, о чем шла уже речь выше.

Этому далеко идущему различию мусического и пластического в первом приближении отвечает кажущееся отсутствие игрового элемента в последней из названных групп в противовес явно выраженным игровым качествам первой группы. Главную причину этого противоречия обнаружить не сложно. В мусических искусствах художественная актуализация фактически заключается в исполнении. Если даже художественное произведение уже создано, разучено или записано, оно впервые оживает лишь в исполнении, представлении, озвучении, показе, productio [изготовлении] - в том буквальном смысле этого слова, который еще сохраняет за ним, например, английский язык. Мусическое искусство есть деятельность и как деятельность воспринимается в момент исполнения всякий раз, когда это исполнение происходит. Присутствие в числе девяти Муз также Муз астрономии, героической поэзии и истории, казалось бы, свидетельствует о неверности этого утверждения. Обратим, однако, внимание на то, что разделение труда между Музами - плод позднейшего времени и что, во всяком случае, эпос и история (амплуа Каллиопы и Клио) первоначально были исключительно прерогативой того, кто именуется Vates, и он излагал их в торжественной мелодической и строфической декламации. Впрочем, смещение по-этического наслаждения со слушания стихов на чтение их про себя принципиального характера свершающегося при этом действия не ме-няет Само же это действие, в ходе которого переживают прикосновение мусического искусства, должно зваться игрою.

Совершенно иначе обстоит дело с изобразительным искусством. Уже из-за того, что оно привязано к материи и ограничено в формотворчестве возможностями материала, оно не может играть так же свободно, как поэзия и музыка, парящие в пространстве эфира. Танец находится на границе между

тем и другим. Он мусичен и пластичен одновременно; мусичен, так как движение и ритм - его главные элементы. Все его действие протекает в ритмическом движении. Но в то же время он привязан к материи. Не что иное, как человеческое тело, с его ограниченным разнообразием поз и движений, занято исполнением танца, и красота танца - это красота самого человеческого тела, пребывающего в движении. Танец изобразителен, подобно скульптуре, но лишь на мгновение. Подобно музыке, он живет в повторении, она сопровождает его и властвует над ним.

Также совсем по-другому, чем с мусическими искусствами, все происходит и с воздействием изобразительного искусства. Зодчий, скульптор, живописец или рисовальщик, гончар и вообще художник-украшатель долгим и усердным трудом закрепляет в материале свой эстетический импульс. Его творение остается надолго, и остается, будучи каждому зримым. Воздействие его искусства, в отличие от музыки, не зависит от отдельного исполнения или показа другими или им самим. Единожды созданное, оно, неподвижное и немое, оказывает свое воздействие, пока есть люди, которые посвящают определенное время тому, чтобы взирать на него. За отсутствием некоего публичного действия, в котором художественное произведение, оживая, доставляет наслаждение зрителю, может показаться, что в сфере изобразительного искусства игровой фактор, собственно говоря, вовсе отсутствует. Художник, как бы он ни был охвачен творческой страстью, трудится как ремесленник, серьезно и напряженно, то и дело проверяя и поправляя себя. Его вдохновение, вольное и стремительное в замысле, в работе должно подчиняться искусным навыкам его созидающих рук. Если, таким образом, при изготовлении произведения искусства игровой элемент очевидно отсутствует, то он ни в чем себя не выражает и тогда, когда взирают на такое произведение или им пользуются. Здесь нет никакого видимого со стороны действия.

Если в изобразительном искусстве уже сам его характер трудного делания, старания, усердного ремесла препятствует возникновению игрового фактора, то это обстоятельство только усиливается тем, что вид произведения искусства обычно в большой мере определяется его практическим назначением и что это последнее никак не бывает вызвано художественным мотивом. Задача того, кто делает эти вещи, серьезна и ответственна: все, что относится к игре, этому чуждо. Это строительство здания, которое было бы пригодно и могло бы достойно служить для отправления религиозного культа, для собраний или для обитания; это изготовление сосуда или одежды, а то и воплощение в том или ином материале некоего образа, который как символ или копия должен соответствовать идее, которую он выражает.

Создание произведений изобразительного искусства протекает, таким образом, совершенно вне сферы игры, и, даже будучи выставлены на всеобщее обозрение, они воспринимаются лишь как нечто вторичное в различных

формах культа, празднеств, развлечений, событий общественного значения. Снятие покрывала со статуи, закладка первого камня, открытие выставки не являются частью самого художественного процесса, и вообще такие вещи стали заметными явлениями лишь в последнее время. Произведение мусического искусства живет и приносит плоды в атмосфере всеобщей радости и веселья, пластическое же - нет.

Несмотря на этот фундаментальный контраст, также и в изобразительном искусстве игровой фактор находит самое различное проявление. В архаической культуре художественное произведение как вещь в наибольшей степени обретает свое место и назначение в культе, независимо от того, постройка это, скульптура, наряд или искусно украшенное оружие. Произведение искусства почти всегда причастно сакральному миру, оно несет в себе заряд его могущества: магическую силу, священный смысл, репрезентативную идентичность вещам космического значения, символическую ценность, короче говоря, освященность. Однако игровое и сакральное, как уже было сказано выше, так близко стоят друг к другу, что было бы странно, если бы игровые качества культа не бросали свои преломленные лучи на создание и оценку произведений изобразительного искусства. Не без колебаний решаюсь я предложить знатокам эллинской культуры вопрос: не выражается ли в греческом слове ἄγαλμα (агалма), означающем среди прочего также статую или кумир, определенное семантическое родство между культом, искусством и игрою? Это слово образовано от глагольной основы, дающей поле значений, тяготеющих к ликовать, предаваться необузданному веселью (немецкое frohlocken], а наряду с этим хвастаться, щеголять, блистать, важничать, праздновать, украшать, сверкать, радоваться. Первоначальным значением слова агалма считается украшение, предмет роскоши, драгоценность, то, что приносит радость. Ἀγάλματα νύκτος (Агалмата нюктос), украшения ночи, - поэтическое наименование звезд. Через жертвоприношение это слово, должно быть, стало затем обозначать изображение бога. И если эллин лучше всего выражал сущность священного искусства словом, имеющим отношение к чувству радостного душевного подъема, то не подходим ли мы тем самым вплотную к тому настроению игрового священнодействия, которое казалось нам столь свойственным архаическим культам? Мне не хотелось бы дедать из этого замечания более определенные выводы. Взаимосвязь между изобразительным искусством и игрой давно уже была признана в виде теории, пытавшейся объяснить возникновение форм искусства из врожденной у человека тяги к игре. Не нужно далеко ходить, чтобы обнаружить почти инстинктивную для человека спонтанную потребность украшать, вполне достойную именоваться игровой функцией. Она ведома каждому, кому доводилось сидеть с карандашом в руках на каком-нибудь скучном собрании и рассеянно, почти бессознательно вырисовывать линии,

заполнять участки поверхности - игра, в которой возникают фантастические мотивы узоров, порою перекликающиеся со столь же причудливыми мотивами изображений человека или животных. Не затрагивая вопроса о том, какие бес- или подсознательные побуждения сочтут нужным приписать этому искусству-со-скуки психологи, такое занятие, без сомнения, можно назвать игрою, процессом, пребывающим на одном из нижних уровней категории игры, как это свойственно ребенку на первом году жизни, - учитывая, что более высокая структура организованной социальной игры полностью здесь отсутствует. Однако в качестве основания для объяснения возникновения украшательских мотивов в искусстве, не говоря уже о пластическом формообразовании вообще, психическая функция такого рода кажется чем-то далеко не достаточным. Из бесцельной игры руки, водящей карандашом по бумаге, не может возникнуть стиль. Кроме того, потребность в создании пластической формы идет много дальше, чем только украшение поверхности. Это трехчлен: украшение, конструкция, подражание. Вести искусство в целом от Spieltrieb [игрового инстинкта] значит сводить к нему и изобразительную деятельность, и строительство. Пещерные росписи палеолита - продукт игрового инстинкта? Это представляло бы собой чересчур смелый скачок мысли. И к строительству эта гипотеза уже потому не подходит, что эстетический импульс здесь отнюдь не главенствует, взять хотя бы постройки пчел или бобров. Хотя мы и признаём за игрой как фактором культуры то первенствующее значение, какое и составляет дух этой книги, мы не можем считать объясненным происхождение искусства ссылкой на врожденный инстинкт игры. Правда, в отношении многих и многих изделий, взятых из богатейшей сокровищницы форм изобразительного искусства, нелегко избавиться от мысли об игре фантазии, о том, что все это, в сущности, играючи и игриво творит рука неотторжимо от духа. Необузданная причудливость танцевальных масок первобытных народов, свивающиеся фигуры на тотемных столбах, волшебные переплетения орнаментальных мотивов, гротескное искажение фигур людей и животных - всё это не-удержимо вызывает ассоциации со сферой игры.

Если, таким образом, вообще в области пластических искусств, по сравнению с мусическими искусствами, фактор игры меньше выступает на первый план в самом процессе художественного творчества, то как только мы перейдем от создания произведения изобразительного искусства к его вхождению в социальную среду, картина сразу меняется Мастерство исполнения в пластических искусствах, равно как и почти во всех иных достижениях человеческого умения, в высокой степени есть предмет состязательности. Агональный импульс, могучая действенность которого уже представала перед нами в столь многих областях культуры, находит полное удовлетворение также и в сфере искусства Глубоко в изначальных слоях культуры лежит

потребность, прибегая к вызову или состязанию друг с другом, искать разрешения трудной задачи, которая кажется невыполнимой. Это не что иное, как эквивалент всех уже встречавшихся нам агональных испытаний в сфере мудрости поэзии или доблести. Можно ли теперь, не вдаваясь в дальнейшие рассуждения, сказать, что священные загадки означали для развития философии, а поединки поэтов и певцов - для поэзии, то же самое, что для развития пластических способностей - образчики искусной работы? Другими словами: не развивалось ли также изобразительное искусство в соревновании и через соревнование? Здесь нужно иметь в виду следующее. Прежде всего то, что нельзя провести четкую границу между состязанием в делании - и в исполнении чего-либо. Испытание в силе и ловкости, подобное выстрелу Одиссея через двенадцать секир6', полностью лежит в сфере игры. Если это и не kunstschepping [творение искусства], то уж во всяком случае, и на нашем языке, kunststuk [искусная штука]. В архаической культуре, и еще долгое время впоследствии, слово искусство распространяется чуть ли не на все сферы человеческого умения. Эта всеобщая взаимосвязь позволяет нам обнаружить игровой фактор также и в художественном шедевре в узком смысле этого слова, то есть в непреходящем творении искусных рук мастера. Соревнование в создании лучшего произведения искусства, еще и сегодня наличествующее во всех областях художественной деятельности на соискание prix de Rome [Римской премии], это, по сути, некая особая стадия развития древнейшего поединка, с тем чтобы повергающей в изумление сноровкой, выставляемой напоказ перед многочисленными соперниками, добиться победы над всеми. Искусство и техника, умение и формотворчество пребывают в архаической культуре еще нераздельно, в вечном стремлении превзойти соперника и торжествовать победу. К самому низкому рангу социального соперничества с присущими ему кунштюками относятся шуточные κελεύσματα (келеусмата), приказы, которые симпосиарх отдает участвующим в пирушке. В том же ряду находится как poenitet [штрафной бокал], так и игра в фанты - игра в чистом виде. Подобны этому и задачи по распутыванию и завязыванию узлов. За этой игрой, без сомнения, стоит целый пласт сакральных обычаев, чего мы здесь касаться не будем. Когда Александр Великий разрубил Гордиев узел, он более чем в одном аспекте повел себя как настоящий шпильбрехер.

Все эти взаимосвязи не решают, однако, вопроса, в какой мере состязание действительно содействовало развитию изобразительного искусства. Нужно особо заметить, что примеры заданий на выполнение или иных поразительных кунштюков предстают перед нами чаще как темы мифологии, народных сказаний и литературы, а не как эпизоды истории самого искусства. Во всяком случае, человеческий дух особо охотно играет непомерным, чудесным, абсурдным, что становится, однако, реальностью. Где находила игра почву более богатую, чем в по-лёте воображения вокруг творящего чу-

деса художника? Великие герои культуры глубокой древности, согласно всем мифологиям, в состязаниях, ради спасения свой жизни, создали все те новые и необычные вещи, которые ныне составляют сокровищницу культуры. Ведическои религией был усвоен собственный Deus faber, Тваштар, то есть делатель, изготовитель. Он выковал для Индры ваджру, громовый метательный молот. Он вступил в состязание с тремя Rbhu, художниками, божественными существами, сотворившими коней Индры, колесницу Ашвинов и чудесную корову Брихаспати. Греки знали сказание о Политехне и Аэдоне, которые похвалялись, что любят друг друга больше, чем Зевс и Гера, за что те наслали на них Эриду, соперничество, так что они были вынуждены состязаться во всяческой искусной работе. К этому же ряду относятся гномы-умельцы Севера, кузнец Виланд, чей меч так остёр, что рассекает плывущие в потоке клочья шерсти, а также Дедал. Он создал множество искусных творений: лабиринт, статуи, которые способны были ходить. Поставленный перед задачей пропустить нить через витки раковины, он решает ее, запрягая в нить муравья. Вот соединение чисто технического испытания и загадки. Между ними существует, однако, то различие, что разгадка хорошей загадки лежит в неожиданном и метком срабатывании контакта в уме, тогда как техническое испытание лишь изредка получает точное решение, подобное вышеназванному, и, как правило, теряется в сфере абсурдного. Пресловутый канат из песка, каменные ленты, которые нужно было сшить вместе, - вот чем оперирует воображение в сказаниях о чисто технических испытаниях. Китайский царь-герой глубокой древности должен добиваться признания своих притязаний всяческими испытаниями и проверками умения и сноровки, какой была, например, игра-поединок в кузнечном искусстве между Юем и Хуанди. Во всех этих представлениях о чудесно пройденных испытаниях к последним примыкает, собственно говоря, чудо, своего рода кунштюк, с помощью которого святой, при жизни или после смерти, открыто и без обиняков доказывает истинность своего призвания и свое право на нечто большее, нежели чисто человеческие почести. Не нужно слишком уж углубляться в жития святых, чтобы удостовериться, что повествование о чуде то и дело обнаруживает несо-мненный игровой элемент.

Хотя мотив состязания в искусности встречается прежде всего в мифе, саге, легенде, фактор соперничества основательно сказался на действительном развитии техники и искусства. Наряду с мифическими состязаниями в искусстве вроде состязания Политехна и Аэдоны, имеют место исторические, как, например, состязание на Самосе между Пар-расием и его соперником в том, кто лучше представит спор между аяк-сом и Одиссеем, или состязание на Пифийских играх между Паненом и Тимагором из Халкиды. Фидий, Поликлет и другие состязались в том кто из них изваяет самую прекрасную статую амазонки. Существует даже эпиграфическое свидетель-

ство, доказывающее историческую достоверность таких состязаний. На пьедестале одной статуи Ники можно прочесть: “Это сделал Пай-оний... который делал также акротерии для храма и удостоился за это награды”.

То, чем являются экзамен и открытое обсуждение, в конечном счете проистекает из архаических форм испытания в находчивости и сноровке, своего рода кунштюка, в какой бы области это ни происходило. Жизнь средневековых ремесленников дает здесь столь же богатый материал, как и жизнь средневекового университета. При этом нет существенной разницы, выдается индивидуальное задание или награды добиваются многие. Суть ремесленной гильдии столь глубоко уходит своими корнями в сферу язычески-сакрального, что нет ничего удивительного, если там встречается агональный элемент самых разных оттенков. “Мастерское изделие”, которым подтверждалось притязание на вхождение в круг мастеров, получивших признание, пусть даже это и стало позднее неукоснительным правилом, укоренено в древнейших обычаях состязания. Как известно, происхождение гильдий не лежит или только отчасти лежит в плоскости экономики. Лишь с оживлением городов начиная с XII в. ремесленная или торговая гильдия выходит на первое место. Но и в таком виде она все еще сохраняет в своих внешних формах: трапезах, пирушках и т.д. - многое из своих игровых черт. Лишь постепенно их оттесняют в сторону экономические интересы...

Тот, кто не знаком с длительной предысторией состязаний во всех уголках земли, пожалуй, мог бы попытаться объяснить обычаи соперничества в сфере искусства, как они существуют и по сей день, мотивами чистой пользы и эффективности. Объявляется ли конкурс на проект ратуши, соревнуются ли на стипендию ученики художественной школы, прямая цель всего этого - возбудить творческую фантазию или обнаружить наиболее многообещающее дарование и тем самым обеспечить достижение самого высокого результата. И все же такая практическая задача не была первопричиной подобных форм состязаний. На заднем плане десь всегда находится древняя игровая функция состязания как такового Никто не может определить, что именно и в какой мере пере-веши исторических случаях: соображения пользы или агональные страсти, - как, например, в 1418 г., когда объявленный Флоренции конкурс на купол храма выиграл Брунеллески, оставив позади тринадцать соперников. Во всяком случае, чистая польза никак не играла основной роли в смелой идее купола. Двумя веками ранее та же Флоренция обзавелась целым лесом башен, посредством которых благородные семейства, охваченные духом самого жестокого соперни-чества, желали затмить друг друга». История искусства и история военного дела в настоящее время склонны рассматривать флорентийские башни скорее как “башни для красоты”, чем как всерьез предназначавшиеся когда-либо для обороны. Средневековый город не испытывал недостатка в блистательных игровых идеях.

АСОЦІАЦІЯ, МЕТАФОРА, АЛЕГОРІЯ

Асоціація. Вперше поняттям асоціації почали займатися в античній філософії, а саме Арістотель, що висунув ідею про можливе формування образів на основі асоціації. Визначаючи характер пізнання, він виділяє основні види асоціації за суміжністю, часовою послідовністю, подібністю і контрасту. Пізніше започатковані Арістотелем ідеї були корисні для естетики.

Асоціація (від лат. associo – пов'язую) – це засіб, за допомогою якого відбувається досягнення художньої виразності, заснований на виявленні зв'язку чуттєвих образів, що виникають у процесі безпосереднього відображення дійсності, з уявленнями, що зберігаються в пам'яті або закріпленими в культурно-історичному досвіді людської життєдіяльності.

Термін "асоціація" ввів у науковий обіг і філософську мову Дж. Локк, хоча вчення про асоціацію розроблялися як у філософії, так і в психології. Асоціативні концепції XVII ст. мали механістичний характер (Р. Декарт, Б. Спіноза, Т. Гоббс, Дж. Локк). Просвітителі асоціацію трактували як механічне відтворення первинних відчуттів на рівні почуттів, образів, думок: уявлення з'єднуються у свідомості в тому порядку, в якому раніше виникали відчуття. Б. Спіноза сформулював закон асоціації: "Якщо людське тіло піддалося одного разу впливу одночасно з боку двох або декількох тіл, то душа, уявляючи згодом одне з них, негайно буде згадувати і про іншого" [1, с.39-40].

Дж. Локк вважав, що асоціація представляє "невірні і неприродні поєднання ідей", що відбуваються випадково або за звичаєм і суперечать зв'язкам ідей на основі розуму.

З XVIII століття протиставлення асоціативних процесів вищим, інтелектуальним здібностям було подолано. Асоціативна психологія XVIII-XIX століттях (Д. Гартлі, Дж. Ст. Мілль та ін.) поклала принцип асоціативності в основу пояснення діяльності свідомості.

З середини XIX ст. асоціативні дослідження перемістилися у сферу

експериментальної та практичної психології. А саме, було доведено, що вся асоціативна теорія обертається в суперечливому колі, так як основні елементи асоціації самі виявилися продуктом асоціації та інших психічних утворень.

Німецький психолог Г.Т.Фехнер (1801-1887) запропонував поняття асоціації для вивчення естетичного сприйняття. Аналізуючи специфіку естетичного задоволення, Фехнер знаходить шість естетичних принципів або законів, серед яких чільне місце займає принцип асоціації, що визначає зміст естетичного задоволення. Він також показав відмінність прямих та асоціативних чинників естетичного враження.

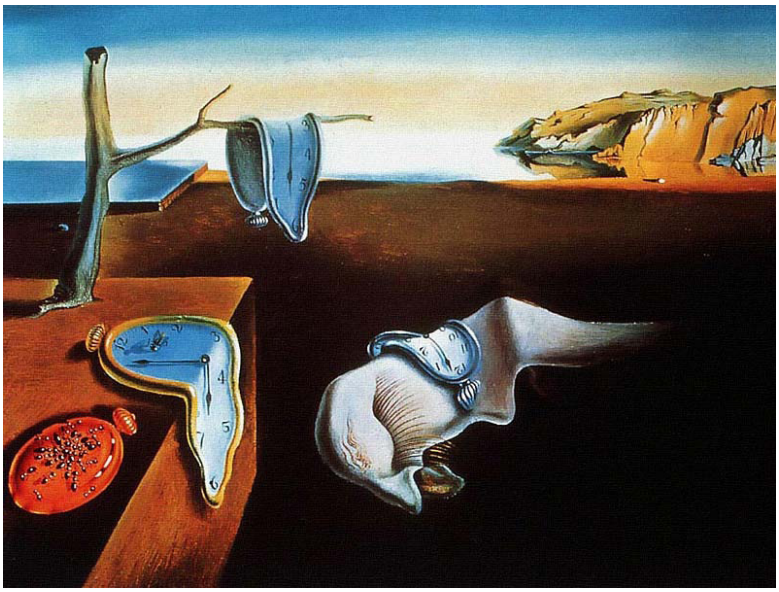
За Фехнером, естетичне враження складається, по-перше, із вражень, обумовлених властивостями самого сприйманого предмета, і, по-друге, з уявлень, які не мають прямого відношення до об'єкта сприймання і приєднуються до нього на основі всього попереднього досвіду особистості. Тобто роль асоціативного чинника відіграє важливе значення, так як завдяки йому предмет не просто сприймається або засвоюється нами, але й приєднується до всього нашого досвіду, вступає в зв'язок з ним.

У XX—XXI століттях дослідження асоціації зайняло повноцінне місце в естетиці та мистецтвознавстві. Дослідники та мистецтвознавці показали, що в процесі створення і сприйняття творів мистецтва асоціація відіграє роль "інтегратора" суб'єкта і об'єкта мистецтва. Виникаючі на її основі нетривіальні, нераціональні зв'язки думок, уявлень, емоцій, почуттів втілюються у твори, що не піддаються однозначній інтерпретації. При цьому асоціація може як мати універсальний загальнолюдський, загальнокультурний характер, так і бути зумовленою етнокультурними особливостями того чи іншого народу, тієї чи іншої соціальної групи.

Метафора. Метафора у широкому сенсі — це символ, що здатний реалізувати себе у подвійному значенні. Арістотелем було запропоноване вміння складати метафори як особливий поетичний дар. Вміння складати метафори визначає здатність людини помічати схожість.

У новелі англійського драматурга Джона Бойнтона Прістлі "Скляні двері" сама вже назва твору є метафоричною, має глибокий філософський підтекст. Між людьми стоїть скляна непрохідна стіна, крізь яку вони все бачать і розуміють, а способу зближення знайти не можуть. Метафора переростає в образ-сенс, образ концепцію часу. "Гра в бісер" Германа Гессе – метафора.

Український драматург Іван Кочерга, автор п'єси "Майстри часу", був схильний до яскравого, соціально і філософічно глибокого метафоризму й символіки. У 1934 р. задум твору був такий: показати в живій сценічній формі, що таке час, які його закони і примхи, хто володіє і хто, навпаки, підпадає під його жорстоку владу. Час є категорією онтологічною і разом з тим абстрактно-



Постійність пам'яті (Сальвадор Далі, 1931)

філософською, яка наповнюється художньо-метафоричним значенням. І справді, час – це і ритм, і його "жорстока влада", про що передбачливо сказав драматург, це і зміна, і звершення, уповільнення або напруга подій. Метафора історично змінювана в світоглядних і естетичних вимірах. Народившись у міфологічному світі, вона невпізнанно змінювалась і змінюється в барочному та сучасному стилі мистецтва.

Особливого значення набуває метафора на початку задуму твору. Вона може слугувати своєрідним образом в мініатюрі і ключем до інакомовлення, як це побачив Василь Стефаник у краплині роси (оповідання "Роса") цілий космос світосприймання... Йдучи якось по чорноземному пару, Л. Толстой на краю запиленої сірої дороги побачив три відростки на кущі татарника (реп'яха), два з яких зламані і забруднені, а третій, хоч і чорний від пилу, та все ще живий і з середини червоніється... Письменник подумав і занотував це. А далі характерний запис: "Нагадав Хаджі Мурата. Хочеться написати. Відстоює життя до останнього, і один серед усього поля..." [2, с.29].

Для кращого розуміння метафори не можна оминути сучасного американського дослідника Джорджа Лакоффа. У своїй роботі "Метафори, якими ми живемо" він показує важливе значення метафори у процесі розуміння і сприйняття світу і суспільства людиною. Для мистецтва метафора відіграє роль як джерела творчості так і цілі твору. "Метафоризація заснована на взаємодії двох структур знання – "джерела" (source domain) та "цілі" (target domain). Під час метафоризації цілі структуруються на основі джерела, тобто відбувається "метафорична проекція" (metaphorical mapping) чи "когнітивне відображення (cognitive mapping)" [3, с.9]. Автор має на увазі, що творення чи споглядання людини – це все метафоризація, відповідно до власного досвіду та завдання.

Отже, художній твір для мистецтва – це не лише спосіб його зв'язку з реальним світом, природою, історією, етносом; це також факт художності митця, його метафоризація. Витвір мистецтва стає саме тоді, коли у нього вселяється створений людською фантазією (але не вузько утилітарною, безкрилою і збідненою в почуттях) поетичний світ свободи в асоціаціях,

Феміда

порівняннях, метафорах, алегоріях тощо. Тобто у ньому об'єднуються безліч явищ, які до цього могли залишатись для нас внутрішньо відчуженими, непізнаними.

Алегорія. Алегорія походить від грецького allēgoría – інакше сказане, тобто те, що сказане по-іншому, а символізує ту ж саму суть. Інакше кажучи, говорити, маючи на увазі щось інше.

В алегорії зміст розкривається шляхом тлумачення того, що міститься в образі, явного або прихованого натяку, вказівки. Наприклад, Феміда – богиня права й законно-слухняності – вказує на справедливе судочинство, дотримання принципів законності.

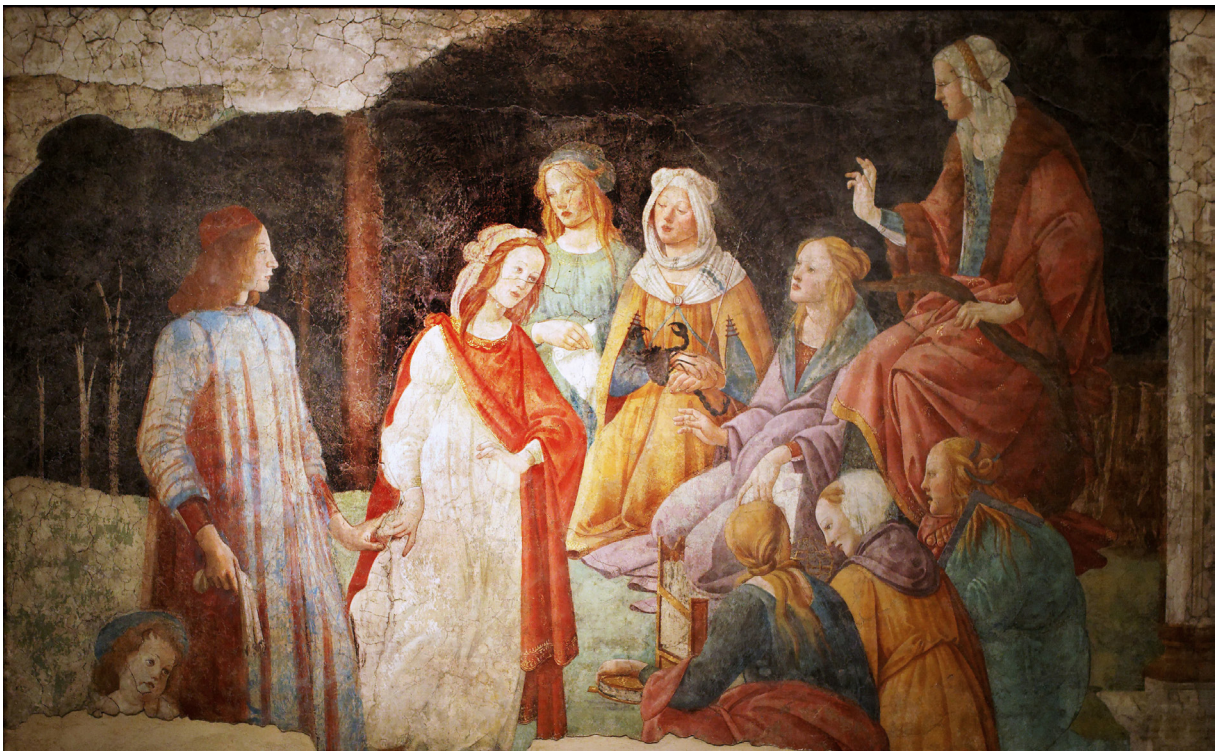
Алегорія – це принцип естетичного освоєння дійсності й організації світу мистецтва, коли абстрактні поняття, ідеї, думки виражаються в конкретних наочних образах.

Основний спосіб існування алегорії – це персоніфікація, уособлення розумових форм в образах живих істот або метафізичних атрибутах. Наприклад, перемога зображується в образі давньогрецької богині Ніки – крилатої діви на колісниці; слава і військова доблесть уособлюється в лавровому вінку та дубовій гілці.

Алегоричний характер проявляється в її двозначності, а саме: зображується щось, що не збігається повністю із справжнім змістом предмета або явища, але зображуване є способом виявлення і пізнання цього змісту, оскільки в ньому співіснують обидва смислових пласти – глибинний і поверхневий. Інакше кажучи, алегорія відображає приховану сутність буття, речі або явища. Вона стає тією штучною мовою, через яку світ починає розмовляти з людиною. Подібний "діалог" здійснюється або через поняття, або через художні образи. Таким чином, будь-яка картина, статуя, музика – це алегорія "монологу" світу, зверненого до людини.

Алегоричне розуміння мистецтва виявляється вже у Платона, який бачив дві форми його існування. Або воно виступає як забава, розвага, і тоді воно засуджується і виганяється з ідеальної держави, або ж мистецтво повинно стати алегорією, перетворитися в дидактичний засіб, що допомагає мудрецям прищепити народу гіркі, але цілющі ліки моралі [4].

У мистецтві поняття алегорії розуміється як умовне зображення ідеї художнього образу, яка не поєднується з ним безпосередньо, а зберігає свою ідентичність і незалежність. Зв'язок між образом і його значенням встановлюється за подібністю, причому характеризується однозначною



Сім вільних мистецтв вітають юнака
(Сандро Ботічеллі. Алегорія. Фрески вілли Леммі, 1484 рік)

постійною визначеністю, наприклад, лисиця символізує хитрість, лев – силу, розбите дзеркало – нещастя тощо.

Поширення алегоричного розуміння мистецтва виявляється в середньовічній естетиці. На думку отців церкви, мистецтво повинно пом'якшувати гіркоту аскези, популяризуючи і пропагуючи християнську мораль. Так, наприклад, розмірковуючи про музику, один з отців церкви, Василій Великий, писав: "Дух святий знав, що важко вести рід людський до доброчесності, ми ж раді правильному шляху. Отже, що ж він робить? До навчання домішують приємні співи, щоб разом з солодким і милозвучним для слуху приймали ми непримітним чином і те, що є корисним у співі. З цією метою винайдені для нас ці пристрасні співи псалмів, щоб діти і неповнолітні вдачами по видимості тільки співали їх, а насправді навчали свої душі" [5, с. 31]. Таким чином, спираючись на алегорію в мистецтві, здійснювався принцип середньовічної освіти: "Повчати розважаючи, і розважати, повчаючи".

Отже, алегорія являє собою інструмент, що представляє символи або події, які символізують ідеї та концепти. Алегорія широко використовується протягом всієї історії мистецтва і в усіх формах мистецтва. Причиною цього є те, що алегорія має величезну владу над зображенням та відтворенням складних ідей та абстрактних явищ в простій і чіткій формі, де повідомлення передаються за допомогою символічних фігур, дій або символічних уявлень.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *У чому полягає застосування та значення алегорії?*
2. *Наведіть приклад алегорії та проаналізуйте її.*
3. *У чому полягає відмінність метафори від асоціації?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Словарь философских терминов / научная редакция профессора В. Г. Кузнецова. – М. : ИНФРА-М, 2010. – 731 с.*
2. *Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 2000. – 399 с.*
3. *Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живем : пер. с англ. / Д. Лакофф, М. Джонсон ; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.*
4. *Платон. Держава / Пер. з давньогр. Д. Коваль. — К., 2000. — 355 с*
5. *Св. Василій Великий. Гомілії на псалми. — Львів, 2010. — 240 с.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Хто першим у ввів у науковий обіг термін асоціація?
   А. Р. Декарт Б. Б. Спіноза В. Т. Гоббс Г. Дж. Локк

2. Асоціація в перекладі з латинської мови означає?
   А. Уявляю Б. Розумію В. Пов'язую Г. Граю

3. Робота «Гра в бісер» Германа Гессе присвячена дослідженню?
   А.Алегорії Б. Іронії В.Асоціації Г. Метафорі

4. Зміст алегорії розкривається шляхом?
   А. Натяку Б. Схожості В. Відмінності Г. Подібності

5. Зміст метафори розкривається шляхом?
   А. Натяку Б. Схожості В. Відмінності Г. Символічності

6. Зміст асоціації розкривається шляхом?
   А. Натяку Б. Відмінності В. Подібності Г. Символічності

7. Зміст іронії розкривається шляхом?
   А. Натяку Б. Відмінності В. Подібності Г. Символічності

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

ДО РОЗДІЛУ «АСОЦІАЦІЯ. МЕТАФОРА. ГРА»

ШЕЛЛІНГ

Фрідріх Вільгельм

(1775 — 1854)

Для філософського відтінку основних пунктів розділу рекомендується уривок з роботи видатного німецького філософа Шеллінга Ф. «Філософія мистецтва», а саме «Конструювання мистецтва в загальному і цілому». У ньому викладаються філософські роздуми про місце, форми мистецтва, аналізується поняття краси та довершеності у відношенні до релігії та філософії.

Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф.Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – С. 72-86

ОБЩАЯ ЧАСТЬ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

КОНСТРУИРОВАНИЕ ИСКУССТВА ВООБЩЕ И В ЦЕЛОМ

Конструировать искусство — значит определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства, которая может быть. Итак, мы должны вернуться к первым принципам философии. Само ообой разумеется, однако, что мы будем прослеживать эти принципы не в любом возможном направлении, но только в том, которое нам задано выбранным предметом; далее, что многие тезисы вначале приводятся как простые леммы из [общей] философии, которые не столько доказываются, сколько лишь поясняются. При таких предпосылках я выдвигаю следующие тезисы дальше [...]

§ 14. Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство. Ведь искусство само по себе есть не только деятельность и не только знание, но деятельность, насквозь проникнутая наукой, или же, напротив, знание, всецело ставшее деятельностью, иначе говоря, неразличимость того и другого.

Этого доказательства для настоящей цели нам достаточно. Само собой разумеется, что мы вернемся к этому положению; сейчас наша цель — только наметить общий строй универсума, чтобы затем вычленить отдельную потенцию из целого и рассмотреть ее в ее соответствии целому. Поэтому мы

продолжаем паше изложение.

§ 15. Совершенное выражение — не реального, не идеального, ни даже неразличимости того и другого (ибо последняя, как мы видели, обнаруживает себя двояко),— но абсолютного тождества, как такового, или божественного, поскольку оно растворяет в себе все потенции, есть абсолютная наука разума, или философия.

Таким образом, в мире идеальных явлений философия есть такое же растворяющее все особенности начало, какое для мира первообразов есть бог. (Божественная наука.) Ни разум, ни философия не принадлежат ни реальному, ни идеальному миру, как таковому, хотя в свою очередь — в этом тождестве — разум и философия могут стать друг к другу в отношение реального к идеальному. Но так как и то и другое само по себе есть абсолютное тождество, то это отношение не создает действительного различия между ними. Философия есть лишь разум, сознающий сам себя или становящийся таковым, а разум со своей стороны есть материя или объективный тип всякой философии.

Если мы предварительным образом определим отношение философии к искусству, то оно таково: философия есть непосредственное выявление божественного, в то время как искусство есть непосредственно всего лишь выявление неразличимости, как таковой (именно потому, что оно выявляет лишь неразличимость, оно принадлежит миру отображений. Абсолютное тождество = первообразу). А так как степень совершенства, или реальности, любой вещи возрастает по мере того, как вещь приближается к абсолютной идее, к полноте бесконечного утверждения, т. е. чем больше других потенций она заключает в себе, то отсюда само собой явствует, что искусство при всем том имеет самое непосредственное отношение к философии, отличаясь от нее только тем, что оно имеет определение особенности и принадлежит к отображениям, так как за вычетом этого оно есть высшая потенция идеального мира. Но пойдем дальше.

§ 16. Трем потенциям идеального и реального мира соответствуют три идеи (идея, как божественное, равным образом не принадлежит в отдельности ни реальному, ни идеальному миру) — истина, добро и красота; первой потенции идеального и реального мира соответствует истина, второй — добро, третьей — красота, в организме и в искусстве.

Здесь не место давать объяснение тому, в какое взаимное отношение ставим мы эти три идеи, а также объяснять способ, которым первые две идеи дифференцируются в реальном и идеальном мире: это область общей философии. Мы должны дать объяснение лишь тому отношению, в которое мы ставим красоту.

Можно сказать: красота дана всюду, где соприкасаются свет и материя, идеальное и реальное. Красота не есть ни только общее или идеальное (оно =

истине), ни только реальное (оно проявляется в действовании). Таким образом, она есть лишь совершенное взаимопроникновение или воссоединение того и другого. Красота присутствует там, где особенное (реальное) в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее как бесконечное вступает в конечное и созерцается in concreto. Этим реальное, в котором оно (понятие) проявляется, делается действительно подобным и равным первообразу, идее, где именно это общее и особенное пребывают в абсолютном тождестве. Рациональное в качестве рационального становится одновременно являющимся, чувственным.

Примечание: 1. Как и бог, философия парит над идеями истины, добра и красоты в качестве того, что обще им всем. Она рассматривает не в отдельности истину, или нравственность, или красоту, но то, что обще им всем, и выводит их из единого первоисточника. Если бы кто-нибудь пожелал предложить вопрос, как возможно, что философия, витая над истиной, добром и красотой, все же носит характер науки и превыше всего для нее истина, то нужно было бы отметить, что определение философии как науки есть только формальное ее определение. Она есть наука, но такого рода, что в ней истина, добро и красота, а потому наука, добродетель и искусство проникают друг в друга; итак, в этом отношении философия в то же время есть не наука, но нечто общее науке, добродетели и искусству; в этом ее важное отличие от всех прочих наук. Математика, например, не выдвигает никаких особых нравственных требований. Философия требует характера, и притом характера определенной нравственной высоты и энергии. Равным образом философия немыслима в отдалении от всякого искусства и познания красоты.

2. Истине соответствует необходимость, добру — свобода. Наша дефиниция красоты, согласно которой она есть воссоединение реального и идеального, поскольку последнее выявлено в отображении, заключает также и следующее: красота есть неразличимость свободы и необходимости, созерцаемая в реальном. Так, мы называем прекрасным такой облик, при создании которого природа как бы играла с величайшей свободой и с самой возвышенной обдуманностью, при этом не выходя из форм и границ строжайшей необходимости и закономерности. Прекрасно то стихотворение, в котором наивысшая свобода сама вновь включает себя в рамки необходимости. Вследствие этого искусство есть абсолютный синтез пли взаимопроникновение свободы и необходимости.

Теперь перейдем к остальным сторонам произведения искусства.

§ 17. В идеальном мире философия точно так же относится к искусству, как в реальном разум — к организму,— Ведь как разум непосредственно

объективируется лишь через организм и вечные идеи разума объективируются в природе как души органических тел, так и философия непосредственно объективируется через искусство и так же через искусство становятся объективными идеи философии как души действительных вещей.

Именно поэтому в идеальном мире искусство занимает такое же место, какое в реальном мире — организм.

§ 20. Красота и истина сами по себе, или согласно идее, едины,— Ведь, согласно идее, истина, как и красота, есть тождество субъективного и объективного; только истина созерцается субъективно, или в качестве первообраза, а красота — в отображении, или объективно.

Примечание. Истина, которая одновременно не является красотой, не есть также абсолютная истина, и наоборот.— Чрезвычайно набитое противопоставление истины и красоты в искусстве основывается на том, что под истиной подразумевается обманчивая истина, которая схватывает лишь конечное. Путем подражания этой истине возникают те произведения искусства, в которых мы восхищаемся только мастерством, схватывающим природу, но не связывающим ее с божественным. Такого рода истина не есть еще красота в искусстве, и только абсолютная красота в искусстве есть вместе с тем и его подлинная истина в настоящем смысле слова.

По той же причине добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро, и обратно; ведь и добро в своей абсолютности становится красотой, например в любой душе, нравственность которой уже не зиждется на борьбе свободы с необходимостью, но выражает абсолютную гармонию и примирение.

Добавление. Поэтому истина и красота, так же как добро и красота, никогда не стоят друг к другу в отношении цели и средства; они скорее составляют одно целое, и только гармонически настроенная душа — а гармония = истинной нравственности — по-настоящему способна к восприятию поэзии и искусства. Обучить поэзии и искусству по сути дела невозможно.

§ 21. Универсум построен в боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте. Под универсумом понимается не реальное или идеальное Все, но абсолютное тождество того и другого. Если неразличимость реального и идеального в реальном или идеальном Все есть красота, и притом красота как отображение, то абсолютное тождество реального и идеального универсума по необходимости есть сама первообразная, т. е. абсолютная, красота; постольку и универсум, как он пребывает в боге, представляет собой абсолютное произведение искусства, в котором бесконечная преднамеренность и бесконечная необходимость находятся во взаимопроникновении.

Примечание. Из этого само собой явствует, что с точки зрения целокупности, или рассматриваемые сами по себе, все вещи построены в абсолютной красоте, первообразы всех предметов равным образом и абсолютно истинны, и абсолютно прекрасны, а в связи с этим извращенное, безобразное, точно так же как заблуждение или ложь, сводятся к простому лишению и принадлежат лишь к созерцанию вещей во времени.

§ 22. Как божество — первообраз — становится в отображении красо-

той, так и идеи разума, созерцаемые в отображении, становятся красотой; таким образом, отношение разума к искусству совпадает с отношением бога к идеям. Божественное творчество объективно выявляется через искусство, ибо последнее коренится в том же воплощении бесконечной идеальности в реальном, на котором основано и первое. Превосходное немецкое выражение «способность воображения» (Einbildungskraft) означает, собственно, способность воссоединения, на которой на самом деле основано всякое творчество. Она есть та способность, посредством которой идеальное есть в то же время и реальное, душа есть тело, — способность индивидуации, в собственном смысле слова творческая.

§ 23. Непосредственная первопричина всякого искусства есть бог. — Ведь бог через свое абсолютное тождество есть источник всякого взаимопроникновения реального и идеального, в котором коренится всякое искусство. Или: бог есть источник идей. Только в боге пребывают изначально идеи. Искусство же есть изображение первообразов; итак, бог есть непосредственная первопричина, конечная возможность всякого искусства, он сам источник всякой красоты.

§ 24. Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном. Ведь, согласно 21-му тезису, универсум построен в боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства; в не меньшей мере это относится ко всем вещам, каковы они сами по себе или в боге, вещам, которые абсолютно прекрасны, поскольку абсолютно истинны. Поэтому и формы искусства, коль скоро они суть формы прекрасных вещей, представляют собой формы вещей, каковы они в боге или каковы они сами по себе; и так как всякое конструирование есть представление вещей в абсолютном, то конструирование искусства есть по преимуществу представление его форм как форм вещей, каковы они в абсолютном, и потому также и самого универсума как абсолютного произведения искусства, как он в вечной красоте построен в боге.

Примечание. Этим тезисом конструирование общей идеи искусства завершено. В результате искусство представлено как реальное изображение форм вещей, каковы они сами по себе, следовательно, как форм первообразов. — Тем самым одновременно намечается направление последующего конструирования искусства как по его материалу, так и по его форме. Именно если искусство есть изображение форм нощей, каковы они сами по себе, то общая материя искусства заключена в самих первообразах, и, следовательно, нашей ближайшей задачей будет конструирование общей материи искусства или его вечных первообразов, что и составит второй раздел философии искусства.

МОРФОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА

Мистецтво виникло і розвивається як система різноманітних, взаємопов'язаних між собою видів, класів та форм зображення людини і світу. З огляду на те, що мистецтво напряму пов'язане з почуттями та відчуттями людини воно має свою видову специфіку. Предметом мистецтва є не світ утилітарних цінностей, а художній образ, який є саме такою цінністю, носієм ціннісної естетичної інформації.

Морфологія мистецтва – це особлива галузь знань, яка покликана систематизувати та впорядкувати всі істотні рівні мистецької діяльності людини. Вона виявляє систему взаємодії різноманітних форм художньо-творчої діяльності в структурі світу мистецтв.

Морфологія мистецтва намагається зрозуміти, а потім виділити зв'язки між родами, видами, жанрами і класами мистецтв, для цього вона виявляє основні та специфічні принципи структури внутрішньої організації світу мистецтва.

Важливу роль у розумінні структури світу мистецтва відіграє процес його історичного становлення, в ході якого воно постійно зазнавало змін. Першою спробою до структуризації мистецтва є міфологія античної Греції, в якій світ мистецтва має своїх особливих покровителів "Муз". Саме слово "Муза" походить від грецького "муса", що означало мислячі. Усього було дев'ять муз-сестер: Мельпомена – муза трагедії; Талія – муза комедії; Калліопа – муза епічної поезії; Евтерпа – муза лірики; Ерато – муза любовних пісень; Терпсіхора – муза танців; Кліо – муза історії; Уранія – муза астрономії; Полігімнія – муза священних гімнів. Музи зазвичай виступали під егідою захисника мистецтв Аполлона, що отримав від Богів друге ім'я Мусагет.

В цілому в античні часи чіткої межі між художньою і нехудожньою формою людської діяльності не було, а якщо і була, то дуже розпливчаста. Також не спостерігалась чітка жанро-родо-видова структура мистецтв. Античне мистецтво деякою мірою виконувало обрядово-магічну, практично-пізнавальну або комунікативну функцію. Художнє нерозривно пов'язане з практичним життям людини. Наприклад, танці, пісні були

необхідними елементами релігійного обряду; історичні, астрономічні, релігійні оповіді, міфи, легенди містили чуттєво-художні образи та уявлення про світ і місце людини у ньому. Стародавня людина не виділяла себе з природи, об'єктивний світ був одухотворений і розглядався в нерозривному зв'язку з людським життям.

Російський філософ А.Ф.Лосєв, аналізуючи естетику Гомера, писав: "Можна без всякого перебільшення сказати, що образотворче мистецтво у Гомера цілком тотожне з ремеслом, і немає ніякої можливості провести межу між тим і іншим" [1, с.217].

Глибоко не занурюючись в історію розвитку класифікації мистецтв, видатний російський вчений, філософ М.С.Каган пише: " …в архітектурі та прикладних мистецтвах ми знаходимо протягом всієї історії утилітарну функцію і визначену як не естетичну, але це не заважає нам кваліфікувати ці сфери творчості як види мистецтва". Дійсно, першим принципом класифікації М.С.Каган вважає онтологічний через те, що матеріальна конструкція є носієм певної художньої інформації [2, с.176].

Спочатку мистецтва ділилися на мусичні (просторово-часові) і технічні (просторові). Цей поділ був заснований на матеріальній конструкції мистецтва як на головному критерії схожості і відмінності. Предмет мистецтва не зводиться до матеріальної конструкції, але він не може існувати і без неї, оскільки лише через неї сприймається. "Тому – пише М. С. Каган, – матеріально-конструктивна сторона художнього твору – це його онтологічний статус, його фундаментальна основа, умова його реального існування і одночасно його безпосередній чуттєво-сприйманий образ" [2, с.270].

Якщо розглядати мистецтво як матеріальну конструкцію, виділяються три класи мистецтв: просторові, просторово-часові та часові. "Запропонована класифікація – на думку Кагана, – вичерпує всі можливі типи матеріального існування плодів художньої творчості" [2, с.273]. Мистецтва в процесі історичного розвитку не виходять за межі початкових трьох класів мистецтв і не можуть з них вийти.

Матеріальна конструкція також виражена системою знаків, яка забезпечує комунікативний зв'язок між художником та аудиторією. З одного боку, витвір мистецтва є матеріальною конструкцією, а з другого – знаковою системою. На думку М.С.Кагана: "Звідси випливає, що класифікація мистецтв повинна бути розгорнута в двох вимірах – онтологічна її площина вимагає доповнення площиною семіотичної" [2, с.271]. Відповідно наступний принцип класифікації – семіотичний.

Методів морфологічного аналізу мистецтва починаючи з античних часів по наш час було запропоновано безліч, але остаточного варіанта не було знайдено. Серед основних теорій морфологічного аналізу мистецт-

ва можна назвати: раціонально-дедуктивну, психологічну, функціональну, структурну, історико-культурну, емпіричну, скептичну. У кожному випадку морфологічного аналізу мистецтва базовим критерієм обирався принцип, за яким розумілось саме мистецтво взагалі, його сутність, структура, значення. При цьому знайти щось краще ніж онтологічний і семантичний спосіб класифікації поки що немає змоги.

Отже, достатньо систематичний та обґрунтований морфологічний аналіз мистецтва запропонував М. С. Каган, де за критерій поділу обирається онтологічний спосіб існування мистецтва і знакова форма, за допомогою якої відбувається сприйняття художнього образу.

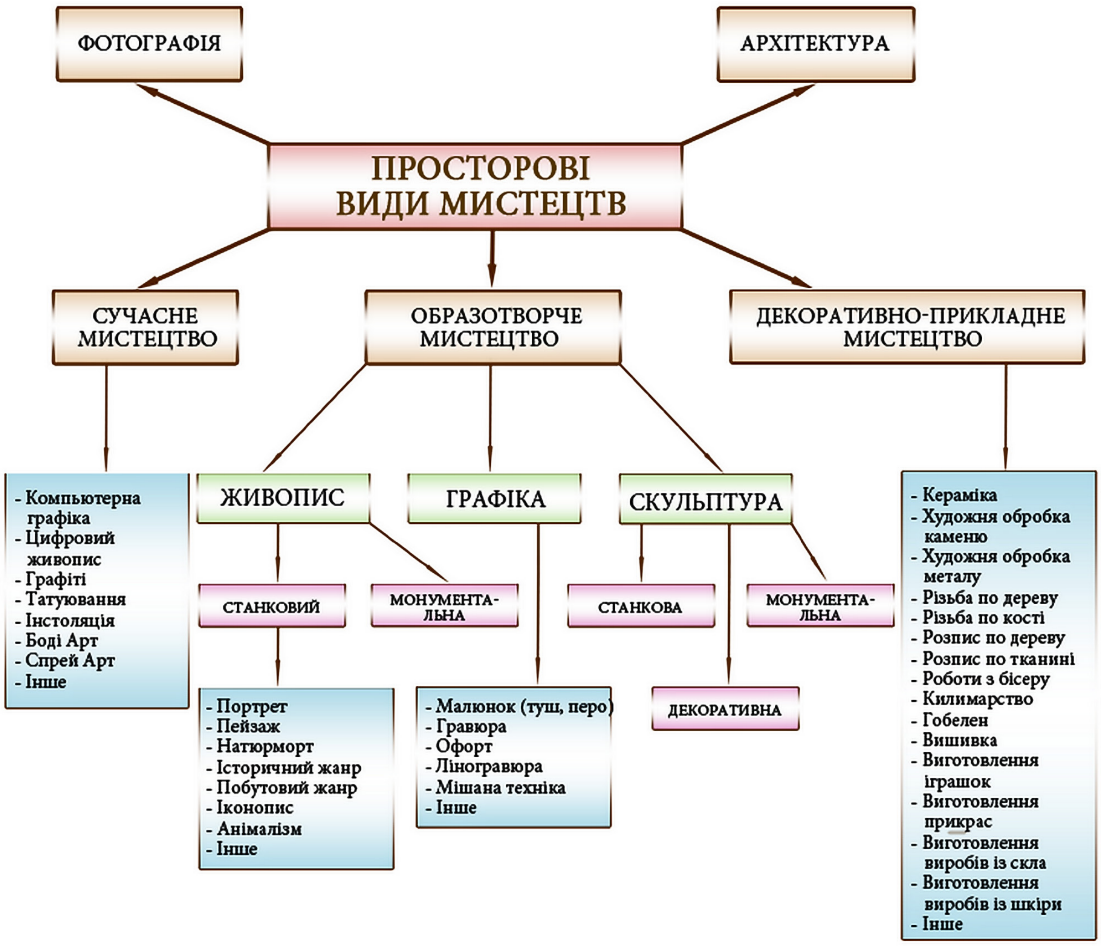
За способом втілення та існування художнього образу розрізняють такі мистецтва.

По-перше, просторові (пластичні) мистецтва – тобто такі, де значення простору у побудові художнього образу є необхідним і визначальним. Об'єкти такого мистецтва зображені в застиглому вигляді і статично розміщені у просторі, а саме:

- **Архітектура** – монументальна форма мистецтва, яка формує зовнішній вигляд, характер будівель, споруд, які використовуються людиною.
- **Фотографія (фотомистецтво)** – це мистецтво, яке створює за допомогою науково-технічного пристрою та художньої діяльності автора формоутворюючий образ, зображення об'єктів простору.
- **Образотворче мистецтво** – це група мистецтв, видів художньої творчості (живопис, графіка, скульптура), які візуально відтворюють сприйняту автором реальність.
- **Декоративно-прикладне мистецтво** – це мистецтво яке спрямовує творчу естетичну діяльність людини на створення таких предметів побуту, які в свою чергу будуть задовольняти художньо-естетичні та практичні потреби людей (дизайн, кераміка, різьба тощо).
- **Сучасне просторове мистецтво** – сукупність специфічних мистецьких напрямків і течій, що виникли у другій половині XX століття та виникають і досі та пов'язують свою художньо-естетичну творчість з виразом нових мистецьких альтернатив, пошуку нових образів, нових засобів і матеріалів вираження (інсталяція, боді-арт, графіті тощо).

По-друге, часові (динамічні) мистецтва — це мистецтва, які функціонують і поширюють художній образ у часі, для них притаманне динамічне існування. Образ рухомий і розгортається в конкретний момент часового проміжку, а саме до них належать:

- **музика** – вид мистецтва, де засобом втілення художнього образу є своєрідно організована із звуків композиція. Вона фіксується в матеріальному записі, реалізується в процесі її виконання або про-



гравання (рок-музика, класична музика, електронна музика, вокальна музика, церковна музика тощо);

- **література** (мистецтво слова) – вид мистецтва, що відображає художній образ автора шляхом слів (писаних або звукових) у відповідному тексті або промові (поезія, проза, лірика, епіка, драма);
- **пантоміма** (міміка) – різновид мистецтва, який пов'язаний з виразом художнього образу через рухи м'язів обличчя, які передають емоційно-психологічний стан людини (сміх, смуток, захоплення, інтерес тощо).

По-третє, просторово-часові мистецтва (видовищні) – це мистецтва, які виражають художні образи одночасно як у просторі, так і у часі. Об'єкт такого мистецтва об'єднує в єдине ціле елементи просторових і часових форм, а саме:

- **рольова гра** – форма мистецтва, в якій художній образ створюється учасниками (гравцями, акторами) гри в процесі виконання ними заздалегідь підготовленого сценарію рольової поведінки. Художній образ досягається в момент об'єднання задуму гри та його виконання учасником (перформанс, хепенінг, відеогра тощо);
- **кіномистецтво (кіно)** – вид мистецтва, де художній образ створюється, формується за допомогою спеціальних технічних приладів і засобів,

які фіксують завчасно підготовлені сцени подій та форми поведінки персонажів, акторів. У кіномистецтві гармонійно синтезуються елементи театру, літератури, музики та образотворчого мистецтва. Результатом творчої діяльності кінематографів та його учасників стає фільм, який постає матеріальним носієм художнього образу (аніме, документальне кіно, художнє кіно, короткометражне кіно тощо);

- **театр** – вид мистецтва, де художній образ створюється в процесі сценічної дії, яку виконують актори перед глядачами в певний час і в спеціальному місці (на сцені, в театрі). Театр вбирає в себе майже всі інші мистецтва: літературу, музику, образотворче мистецтво, хореографію тим самим створює максимально завершений художній образ (драма, комедія, маріонетки, театр тіней тощо);
- **танець (хореографія)** – вид мистецтва, де художній образ створюється елементами цілеспрямованих пластичних рухів людського тіла у часі і просторі. У танці відображається поєднання рухомого і музичного. Емоції, почуття, образи танцюриста висловлюються через його гармонійні рухи зазвичай під музичний супровід (балет, сольні танці, парні танці, обрядові танці тощо);
- **циркове мистецтво** – це вид мистецтва, за якого відбувається створення художнього образу шляхом демонстрацій яскравого, шокуючого, ексцентричного, захоплюючого, смішного (фокусів, пантонім, клоунади, унікальних здібностей, акробатики, дресированих тварин тощо).

За формою чуттєвого сприймання людини прийнято розрізняти мистецтва на:

- слухові – це ті види мистецтва, які направлені на слухове сприйняття людини (музика, спів);
- зорові – це такі види мистецтва, які сприймаються за допомогою зору (архітектура, скульптура, образотворче мистецтво, фотографія тощо);
- аудіовізуальні – це види мистецтва, які сприймаються через зір і слух (театр, кіно, балет тощо).

Наведена вище класифікація мистецтв не є остаточною й універсальною, оскільки з появою сучасних засобів виразу, електронної літератури світ мистецтва розширюється і ускладнюється.

У сучасному світі мистецтва можна класифікувати за використаними матеріалами в момент створення на традиційні й сучасні матеріали (фарби, полотно, глина, дерево, метал, граніт, мармур, гіпс, хімічні матеріали, полімери, брухт, продукти хімічної індустрії тощо) в архітектурі, скульптурі, живописі тощо.

За способами зберігання інформації мистецтва поділяються на традиційні і сучасні – папір, фотоплівка, електронні цифрові носії (література, музика,

кіно).

Усередині кожного виду мистецтва також існує поділ на жанри, стилі, роди тощо. Зберігаючи свої специфічні особливості та внутрішньовидовий поділ, кожний вид мистецтва змінюється під впливом своєрідності часу, культурних вимог, характеру художнього смаку тощо.

Варто вказати на класифікацію мистецтв за родами, жанрами, видами. Роди, види, жанри мистецтва – це формально-змістовні поняття, які розрізняють мистецтва від більш загальних до менш загальних. Класифікація видів мистецтва подібна до живого організму, що постійно розвивається й змінюється. Розвиток мистецтва відбувається шляхом подолання жанрових меж, тому при аналізі конкретного художнього твору треба звертати увагу на історичну епоху, коли він був створений.

Отже, у сучасній системі естетичного знання класифікація мистецтв відбувається за різними критеріями. Так, розподіляючи мистецтво за способом сприйняття, одержуємо слухові, зорові та аудіовізуальні види мистецтва. Поділ мистецтва за типом відтворення дійсності дає зображальні та не зображальні види мистецтва. Визначення специфіки створення художнього образу зумовлює виділення часових, просторових та просторово-часових видів мистецтва. Залежно від характеру поєднання виражальних засобів у конкретному виді мистецтва відзначають прості, складні та синтетичні види мистецтва.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Охарактеризуйте поняття та специфіку просторово-часових мистецтв.*
2. *Які Ви знаєте основні критерії класифікації мистецтв?*
3. *Поясніть особливості просторових мистецтв.*
4. *У чому полягає специфіка класифікації мистецтв за чуттєвим сприйняттям?*
5. *Проаналізуйте один з видів мистецтва та наведіть власний приклад.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Лосев А. Ф. История античной естетики (ранняя классика). – Том I / А. Ф. Лосев. – М. : "Высшая школа", 1963; "АСТ", 2000. – 443 с.*
2. *Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 441 с.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. У чому полягає основне завдання морфології мистецтва?
   А. Опис мистецтв
   Б. Поділ мистецтв
   В. Визначення мистецтв
   Г. Систематизація мистецтв

2. Що береться за основу в онтологічної класифікації мистецтв?
   А. Матеріальне
   Б. Функціональне
   В. Зміст
   Г. Форма

3. Хто автор роботи «Морфология искусства» 1972 р. видання?
   А. Лосєв А.Ф.
   Б. Конт О.
   В. Каган М.С.
   Г. Кант И.

4. Яке з наведених мистецтв не відноситься до просторових видів мистецтв?
   А. Фотографія
   Б. Музика
   В. Архітектура
   Г. Скульптура

5. Яке з наведених мистецтв не відноситься до просторово-часових видів мистецтв?
   А. Кіно
   Б. Театр
   В. Література

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ «МОРФОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА»

КАГАН
Мойсей Самійлович
(1921—2006)

Для поглибленого засвоєння матеріалу даного розділу пропонується для читання робота радянського філософа та культуролога М.С.Кагана «Морфологія мистецтва». Досліджується внутрішня структура мистецтва та його елементи, аналізуються історикографічний, методологічний, теоретичний компоненти мистецтва. Читачу ми рекомендуємо ознайомитися з уривком цієї праці, в якому йдеться про поняття жанру, його різновиди та значення у мистецтві

Каган М. С. Морфология искусства / М.С.Каган. – Л.: Искусство, 1972. – С. 410-425

ЖАНР КАК МОРФОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Главное отличие категории «жанр» от категории «род» со-стоит в том, что если вторая характеризует модификацию структуры одного вида искусства под влиянием другого, то первая обозначает модификации структуры вида, вызываемые внутрен-ними причинами, хотя причины эти во всех видах искусства сходны.

Если нужно начать с самой общей характеристики жанра в искусстве, мы определили бы его как избирательность художественного творчества. Две стороны дела имеются в виду в этом определении.

Первая заключается в том, что в реальном творческом про-цессе художник всегда стоит перед необходимостью более или менее сознательного выбора некоей жанровой структуры, кото-рая кажется ему оптимальной для решения данной творческой задачи. И даже в том случае, когда ни одна из существующих в его время жанровых структур художника не устраивает и он отправляется на поиски новой—то ли модифицируя одну из имеющихся, то ли скрещивая два или три известных ему жанра, то ли пытаясь сконструировать нечто совершенно в этом плане небывалое, — даже в этом случае он вынужден осуществить некий акт «жанрового самоопределения».

Подчеркнем, что этот процесс зависит в огромной мере от сознания

и воли художника, в отличие от «выбора» им того или иного вида искусства — тут сам термин «выбор» приходится брать в кавычки, ибо к работе в определенном виде искусства художник побуждается складом своего дарования, а не желанием или умением. Это относится в большой степени и к родовым признакам творчества, которые чаще всего также детерминируются «генотипически» характером самого таланта. Правда, некоторые художники бывают наделены в равной мере способностью создавать эпические и лирические, станковые и монументально-декоративные и т. д. произведения; такой художник в каждом конкретном творческом акте встает перед необходи¬мостью выбора родовой структуры, наиболее соответствующей решаемой творческой задаче; однако выбор осуществляется тут скорее интуитивно и категорично, чем сознательно и поисково, т. к. родовые признаки зарождающегося произведения должны наличествовать уже в замысле как его изначальные характерные черты. Между тем жанровая определенность ищется художником чаще всего в процессе воплощения замысла, и решение этой задачи есть скорее функция мастерства, нежели таланта.

Вторая сторона дела состоит в том, что необходимость решения упомянутой задачи диктуется богатством жанровых возможностей, всегда расстилающихся перед художником. Данный факт мы можем зафиксировать как нечто очевидное, и заметить, что именно многообразие и разнообразие жанровых структур делало столь мучительными попытки теоретиков постичь скрывающиеся здесь закономерности [...]

Представляется, что та модель структуры искусства, из которой мы исходим в данном исследовании и в которой сопрягаются четыре его основные грани — познавательная, оценочная, преобразовательная и знаковая (языковая),— позволяет: а) выделить все плоскости жанрового членения форм художественного творчества, т. е. охватить классификационным анализом все многообразие жанров; б) выявить закономерность многопланного (многоуровневого) строения системы жанров в искусстве; в) раскрыть соотношения — координационные и субординационные — разных уровней классификации жанров и тем самым показать, что все они, взятые в единстве, образуют именно систему, а не хаотический конгломерат.

1.Дифференциация жанров в тематической плоскости

Художественное познание, как известно, способно раскрывать общее, существенное и необходимое только в единичном, в случайном, в конкретном. Поэтому художник всегда вынужден выбрать в бесконечном богатстве мира явлений то (или те), в котором решаемая им познавательная задача может быть решена с наибольшей точностью, глубиной и полнотой. Конкретность отобранного художником непосредственно отражаемого куска действительности определяет некоторые первичные особенности произве-

дений, посвященных данному кругу явлений. Говоря, например, «это исторический роман», «это историческая картина», «это историческая пьеса» и т. д., мы и фиксируем такие приз¬наки данного произведения. Другой вопрос, сколь важными будем мы считать эти признаки, а значит — и определяемые ими жанровые обозначения. История художественной культуры показывает, что в известных ситуациях отнесение к жанру играло крайне важную роль (напр., в эпоху классицизма или в советской культуре конца 40-х — начала 50-х гг.); в других случаях оно казалось совершенно формальным и никакого эстетического значения не имеющим (уже Вольтер признавал, что «все жанры хороши, за исключением скучного», а в наши дни мы сталкиваемся нередко с пренебрежительным отношением к жанровым различиям как некоему пережитку классицизма). Можно заключить, что оба эти типа отношения к жанру являются крайними позициями и потому одинаково не способны удовлетворить эстетическую науку, если она покоится на историческом подходе к явлениям, а не на нормативно-догматическом или релятивистском (и столь же метафизическом в своей антинормативности). Поэтому, не преувеличивая и не преуменьшая значения тематического деления жанров, мы должны лишь установить, какие свойства искусства оно фиксирует (тем самым появится возможность объяснить и изменение отношения общества к этим свойствам — считаются ли они важными или несущественными). Это значит, что речь идет у нас не о значении тематической основы жанра для оценки его художественных достоинств; задача морфологии искусства — установить, как тематическое членение жанров характеризует некоторые особенности содержания произведений данного жанра и проистекающие отсюда особенности их формы.

Вычленение разных групп произведений искусства в зависи-мости от того, какие области жизни они отражают, проистекает из взгляда на искусство как на образное отражение действительности, которое необходимо предполагает определенный сюжетно-тематический выбор. Мы и называем соответственно данную плоскость жанровых членений тематической или сюжетно-тематической. В этой плоскости находятся, например, исторический жанр, историко-революционный, научно-фантастический (романа, пьесы, картины, фильма); приключенческий и психологический жанры (в литературе, театре, киноискусстве); жанры пейзажа, натюрморта, портрета, бытовой, религиозно-мифологический, батальный — в живописи; в поэзии — жанры пейзажной лирики, любовной, гражданской; в фольклоре — жанры трудовой песни и обрядной; в прозе — любовно-психологический, социально-аналитический, житийный, рыцарский, плутовской, военный, детективный жанры и т. д.; в архитектуре — жанр жилого дома, производственного сооружения, общественного здания, культового и т. д.

Составлять полный перечень таких жанровых образований было бы

никчемным занятием, т. к. подобный реестр никакого серьезного «выхода» не имеет (если не желать, разумеется, вернуться к старинным иерархическим концепциям жанров и не пытаться расставлять их по лесенке сравнительных ценностей). Теории достаточно установить самый принцип зависимости ху-дожественного творчества в ряде отношений от избираемой им для познания области жизненной реальности. А зависимость эта выражается в том, что определенный предмет художественного познания обусловливает в известной мере средства этого познания, т. е. что выбор предмета имеет структурные последствия.

Так, исторический жанр предполагает совмещение изображения реальных лиц и событий с изображением вымышленных персонажей; жанры, вырастающие из изображения современной жизни, оперируют выдуманными героями, события же могут описываться вполне достоверные; когда же мы имеем дело с жанром научно-фантастическим, то здесь вымысел абсолютен, и только учет возможностей научно-технического прогресса служит каким-то ограничением полета фантазии. Точно так же различие между натюрмортом, пейзажем, портретом и бытовой картиной в живописи — это не только и не просто различие изображаемых объектов, но различие художественных структур, диктуемых в одном случае необходимостью скомпоновать группу вещей, в другом — построить систему пространственных отношений в ландшафтной композиции, в третьем — определить соот-ношение между изображаемой личностью и фоном (абстрактным, интерьерным, пейзажным, аллегорическим), в четвертом — развернуть некое сюжетное действие по законам картины. О том, сколь специфичны структурные особенности каждого та-кого жанра, свидетельствует лучше всего очень часто встречаемая специализация мастеров искусства в определенной жанро-вой области и их крайне неуверенное самочувствие в других областях: так, Шишкин не мог выйти за пределы пейзажного жанра, Крамской был могуч только в портрете, Суриков отдался целиком исторической картине, Айвазовский — марине, а Машков — натюрморту.

Разумеется, каждый из рассмотренных нами жанров выступает не только в чистом виде; «Война и мир», «Преступление и наказание», «Мастер и Маргарита» не поддаются тематически однозначной жанровой характеристике. Но, во-первых, в искусстве, как и во всех других областях, существование гибридных форм не отрицает наличия форм простых, исходных для данных синтетических образований; во-вторых, разные виды искусства представляют далеко не одинаковые возможности для такого скрещивания тематических жанров — в литературе, например, и особенно в романе возможности эти несравненно шире, чем в сценическом искусстве и тем более в живописи; в-третьих, само устремление к четкому соблюдению жанровых границ или же к их стиранию зависит от методологических установок того

или иного художественного направления: классицизм, например, требовал предельно строгого соблюдения тематических демаркаций; романтизм и реализм не признавали их непреложности и весьма охотно создавали смешанные жанровые структуры; что же касается импрессионизма или кубизма, то они отличались весьма узкими жанровыми пристрастиями — излюбленным жанром тут в одном случае был пейзаж, в другом — натюрморт. Все эти уточнения, конечно, необходимо иметь в виду, но все они не могут опровергнуть общее и принципиальное значение зависимости первого ряда жанровых членений от конкретной направленности художественного познания.

2.Дифференциация жанров по их познавательной емкости

Принципы сюжетно-тематического отбора имеют, однако, в своей основе не только качественные, но и количественные критерии. Действительно, различие между рассказом, повестью, романом и романным циклом определяется только объемом осваиваемого жизненного материала, а круг изображаемых явлений может быть у них одним и тем же — скажем, историческим, научно-фантастическим, семейно-бытовым, детективным и т. п. Этот же принцип дифференциации жанров действует и в других видах и разновидностях искусства, позволяя фиксировать с достаточной определенностью различие между стихотворением, стихотворным циклом и поэмой; между отдельным эстампом и графической сюитой; между индивидуальным портретом и групповым; между скетчем и пьесой; между отдельным архитектурным сооружением и ансамблем; между песней, песенным циклом и кантатой; между инструментальной миниатюрой, сонатой и симфонией. В этом плане Б. Асафьев сопоставлял песню и симфонию, определяя первую как интонайй,ю, «действующую на коротком пространстве», а вторую — как «две-три... интонации — тезисы, действующие... на больших звуковопространственных расстояниях». Интересно, что существуют такие обозначения музыкальных жанров, как «фугетто» или «сонатина», само название которых фиксирует их отношение к более крупным жанрам — к фуге и сонате.

Подчеркнем снова, что существо проблемы состоит не в констатации самого этого факта и не в составлении на его основе исчерпывающего инвентарного списка жанров, а в выявлении той важной закономерности, что изменение объема осваиваемого жизненного материала. влечет за собой модификацию самой структуры его художественного воплощения. Ибо в конечном счете отличие повести от рассказа, а романа от повести, и романного цикла от романа-«одиночки» оказывается и внутренним, структурным, а не только внешним, формально-количественным; количество явно переходит здесь в качество. «Человеческая комедия», например, есть система высшей степени сложности, по отношению к которой «Отец Горио» или «Утраченные иллюзии» выступают уже как подсистемы, строение которых опреде-

ляется не только собственными содержательными импульсами, но и необходимостью их сцепления друг с другом; поэтому каждая такая подсистема, при всей ее относительной самостоятельности, является не закрытой, а открытой, и стро-ится с расчетом на ее «стыковку» с другими подсистемами. В свою очередь «Жизнь Клима Самгина» отличается от горьковской повести «Трое», а эта последняя от его же рассказа типа «Челкаша» тем, что свойственная каждому жанру мера емкости порождает такие типические особенности их строения, как (схематически говоря) эпизодичность сюжета в рассказе, развернутость сюжета в повести, многопланность сюжета в романе. Так и в живописи: одно то обстоятельство, что в нестеровском портрете братьев Кориных представлены два персонажа, а не один, как в его же портретах Шадра или Мухиной, имеет структурные последствия для картины, ибо вводит в нее психологический диалог между персонажами, непревзойденные образцы решения этой задачи мы находим в наследии Рембрандта. С другой же стороны, если психологического взаимодействия между портретируемыми в групповом портрете нет и он представляет собой механическое сочетание на одном холсте индивидуальных портретов (так, например, получалось обычно у Антуана Ле Нэна),— картина, как говорят живописцы, «разваливается», ибо нарушенными оказываются законы жанра.

В морфологическом отношении существенно, наконец, и то, что оба ряда жанровых членений, определяющихся познавательными параметрами искусства, скрещиваются друг с другом, так что каждое конкретное художественное произведение выказывает в этой системе координат двоякую жанровую принадлеж-ность: определить произведение как «исторический роман» — значит тем самым указать, а) что это роман, а не повесть и б) что это роман на историческую тему, а не на современную.

3. Аксиологическая плоскость дифференциации жанров

Будучи не только познанием жизни, но, одновременно, выражением ценностного сознания, явлением идеологического порядка, искусство и тут вынуждено всякий раз локализовать свои безграничные выразительные устремления. Художник может подчас хотеть передать в создаваемом им произведении всю полноту, сложность и многогранность своего отношения к миру, но достичь этой цели он не в состоянии, и тем меньше он способен ее достичь, чем ограниченнее рамки каждого данного произведения. В этом смысле богатство и разносторонность выражаемой художником системы оценок непосредственно зависят от познавательной емкости жанра: отношение Пушкина к миру могло раскрыться в «Евгении Онегине» бесконечно полнее и многограннее, чем, например, с одной стороны, в «Памятнике», а с другой, в эпиграммах на Булгарина. Однако задачи, встающие перед искусством как выражением мироощущения и мировоззрения художника, не

позволяют оценочной энергии творчества довольствоваться теми жанровыми условиями, в ко-торые ее ставит познавательная избирательность искусства, и его идейная избирательность сама порождает специфический ряд жанровых членений.

Как отметила О. Фрейденберг, уже в античности складыва-ются «две жанровые подкладки, два жанровых аспекта одного и того же сюжета (трагедия—комедия, роман страстей — плутовской роман, эпос — сатира и т. д.), которые восходят... к двойственному восприятию жизни». Эта двойственность отношения характерна вообще для ценностного сознания, поскольку оно должно противопоставлять пользу и вред, добро и зло, прогрессивность и реакционность, величие и пошлость, красоту и уродство и т. д.; отсюда — формирование в искусстве жанров, служащих прославлению, восхвалению, возвеличению каких-то сторон жизни и, напротив, ниспровержению существующих ценностей, критике, разоблачению, осмеянию. Нужно ли доказывать, что та или иная конкретизация идейно-эмоционального содержания влечет за собой в каждом случае модификацию художественной формы, которая должна адекватно воплотить и точно передать данное содержание? Что ода и эпиграмма, или гимн и частушка, или трагедия н комедия, или монументальный памятник и карикатура используют разные, если не диаметрально противоположные, художественные средства для того, чтобы адекватно воплотить противоположные оценочные отношения человека к миру?

Если мы будем рассматривать эту плоскость жанровых делений еще более пристально, то увидим, что здесь складывается определенный жанровый спектр, в котором можно выделить ступенчатое движение от одного аксиологического полюса к другому. На одном полюсе находятся жанры, воплощающие максимальную степень положительной оценки явлений жизни — жанры славословящие: таковы гимн, ода, памятник, дифирамб, героическая поэма, героическая опера, храм; на другом полюсе — жанры наиболее резкого отрицания, сатирические. Между этими полюсами располагаются промежуточные жанровые серии: скажем, серия жанров, выражающих скорбь по утраченным ценностям, — трагедия, реквием, похоронный марш, элегия, мемориальные архитектурные и скульптурные сооружения, а у другого конца диапазона — серия юмористических жанров, в которых отрицание имеет не уничтожающий, а снисходительный, незлобивый, даже дружелюбный и веселый характер — таковы фарс, водевиль, дружеский шарж, шуточная частушка и т. п.; особое место на этой шкале занимают такие жанровые модификации, которые образуются в результате эпического или лирического поворота сюжетно-тематических жанров — так, определения «роман-эпопея» или «лирическая повесть», «эпическая поэма» или «лирическая поэма», «эпическая симфония» или «лирическая симфония» и т. д. обозначают разные аксиологические вариации жанровых структур иной природы (те-

матической); наконец, аксиологическую же определенность имеют и иронически-пародийные жанры, ибо здесь под видом утверждения ценностей осуществляется их фактическое отрицание.

Само собою разумеется, что конкретное наполнение этого аксиологического жанрового спектра непосредственно зависит от специфики каждого вида искусства — уже потому, например, что не все виды искусства способны в равной мере к критико-комедийному изображению жизни. Описание системы жанров в каждом искусстве есть дело теории данного искусства, эстетика же вынуждена удовлетворяться тем, что она: а) устанавливает наличие данной плоскости жанровой дифференциации во всех искусствах; б) объясняет ее необходимость, обращаясь к анализу структуры художественного освоения мира; в) показывает, как эта плоскость жанровой дифференциации соотносится со всеми другими.

4. Дифференциация жанров по типу создаваемых искусством образных моделей

Новые направления членения жанров закономерно порождаются созидательной энергией художественного творчества, которая определяет способы художественно-образного моделирования действительности и способы конструирования этих образных моделей (т. е. принципы построения внутренней и внешней формы искусства). Естественно, что и тут художественное творчество всегда находится в ситуации выбора наиболее эффективного пути решения художественной задачи; в принципе она может быть решена разными способами, в изобилии накопленными историей искусства и хорошо известными художнику; среди них он и отбирает наиболее соответствующий в данном случае его нуждам. Даже если потом художник радикально изменит избранный им тип жанровой «заготовки», отталкивается он все равно от какого-то наличного типа, выработанного его предшественниками: здесь, как и во всех других случаях, новаторство не обходится без следования традиции и ее претворения.

О какой же типологии образных моделей идет у нас сейчас речь? О той, которая характеризуется определенным соотношением единичного с общим, потому что возможны разные варианты этого соотношения.

1. Единичное в образе откровенно и безусловно преобладает над общим; это имеет место тогда, когда за образом стоит реальный прообраз — действительно произошедшее событие, всем известное лицо, подлинный предмет. Какова бы ни была поэтому мера обобщения, какой бы «общий смысл» ни вкладывался в изображение этого единичного, один тот факт, что изображаемое было или есть, а не просто может быть, заставляет единичное резко перевешивать сопряженную с ним идею. Жанровым закреплением такой структуры художественного образа является, например, художественный

очерк, в котором наиболее ярко выражена именно такая пропорция единичного и общего, или жанр автобиографического повествования (типа классических романов Толстого или Горького), или становящиеся сейчас популярными жанры «документальной пьесы» и художественно-документального фильма, или жанр художественного репортажа в фотоискусстве, или жанр этюда с натуры в живописи, графике, скульптуре...

2. Нарастание роли общего, идейно-концептуального в образе приводит к появлению новой жанровой структуры. Она отличается известным равновесием и равноправием общего и еди¬ничного. Здесь образ обнаруживает такую плотную «пригнанность» к идее, форма так тесно слита здесь с содержанием, что можно говорить об адекватности внутреннего и внешнего. В чувственно-воспринимаемом облике изображенного единичного предмета нет ничего, что не было бы смыслом, духовным значением образа. Единичное существует не само по себе, как знак реальности, а как представитель общего. Это взаимопроникновение единичного и общего выступает как «особенное» (по любимому выражению Лукача) или как «типическое» (в том смысле, какой придает этому термину Днепров, а вслед за ним и мы), и достигается это благодаря тому, что на смену документально-точному изображению реальных фактов, явлений, событий, лиц приходит вымысел. Он-то и снимает все преимущества, которыми в первом случае единичное обладало перед общим, он-то и заставляет ценить единичное за то, что оно несет в себе общее (иначе художественный вымысел становится просто враньем). Жанрами, закрепляющими такой тип художественного моделирования, является большинство повествовательных жанров литературы, жанры театра и киноискусства, которые можно условно назвать «правдоподобными», композиционная картина, композиционный портрет, композиционный пейзаж в живописи («композиционное» значит в данном случае сочиненное, а не написанное с натуры).

3. Стремление сделать роль обобщающей идеи еще более высокой приводит к тому, что ей становится тесно в рамках хотя и созданных свободной игрой воображения, но все-таки жизне-подобных образов. Сам принцип жизнеподобия стесняет, сковывает потребности воплощения определенного рода идей — таких, скажем, которые нужно было выразить Гофману, или Гоголю, или Врубелю, или Римскому-Корсакову, или Салтыкову-Щедрину, или Андерсену — и тогда фантазия получает право оторваться от следования логике реальной жизни и творить фантастическое. Так рождается серия сказочных жанров — от волшебной сказки фольклора до философских сказок Свифта, Вольтера, Франса, Экзюпери... Перевес общего над единичным выражается здесь не только в пренебрежении, так сказать, к формам реального бытия, которое проявляет сказка, противопоставляя логике действительного мира свою иррациональную логику мира фантастического, но и

в том, с какой откровенностью раскрывает этот жанр свою истинную цель:

Сказка ложь, да в ней намек,
Добрым молодцам урок.

Как видим, сконструированный искусством фантастический мир образов нисколько не претендует на то, чтобы казаться реальным: напротив, он утверждает себя как вымысел, как игру, цель которой — преподать добрым молодцам «урок», воплотить умную и благородную идею.

4. Дальнейшее наращивание обобщенного содержания образа приводит к тому, что оно начинает до такой степени перевешивать чувственную конкретность, что в эту последнюю идея вообще уже не может вместиться, хотя и оторваться от единичного она не может. Структура такого типа может быть названа символической, и к ней применима замечательная характеристика той исторической формы искусства, которую Гегель назвал символической. В наше время представляется, однако, несомненным, что символический тип образности не является достоянием одного древневосточного искусства или же того недолговечного стиля, который именовал себя «символизмом» на рубеже XIX и XX столетий. Символический способ художественного моделирования, как и всякий другой, становится осно¬вополагающим в определенном методе или стиле только потому, что он уже существует как некая жанровая структура, которой может быть придано сверхжанровое, абсолютизирующее ее права, значение. Поэтому гибель символизма как художественного течения не привела к полному исчезновению символической образности — она присутствует и в искусстве социалистического реализма, только на «нормальных» для нее жанровых правах. Мы встречаем такой жанр в поэзии (символическое стихотворение типа «Человека» Межелайтиса), в скульптуре (символический монумент типа «Рабочего и колхозницы» Мухиной), в монументально-декоративной живописи (символическая стенная роспись типа фресок Ривейры). Нельзя поэтому принять ни слишком узкую гегелевскую трактовку места символической образности в истории искусства, ни слишком широкую трактовку символической структуры, с которой мы встречаемся у теоретиков символизма (напр., у А. Белого). Только на жанровом уровне морфологии искусства может быть найдено истин-ное место этой структуры.

5. Образное строение искусства выдерживает, однако, еще более сильный напор обобщающего идейного содержания, который делает совсем уже тонкой и непрочной связь идеи и образа, общего и единичного. Единичному отводится при этом совершенно пассивная или даже жертвенная роль — в лучшем случае оно должно лишь принести на своих плечах идею и скромно отступить в тень, в худшем оно способно на самоуничтожение во имя свободного, ничем не отягченного и не измельчаемого провозглашения идеи.

Мы говорим о том типе образных моде-лей, которые обычно называются аллегорическими и которые получили в истории художественной культуры весьма широкое и прочное жанровое узаконение: таковы басня и притча — жанры, сформировавшиеся в глубине веков и дожившие до наших дней (сошлемся хотя бы на потрясающие трагедийные притчи Кафки и на мудро-иронические басни Кривина), такова аллегория в изобразительных искусствах (эстетика классицизма прямо говорила об аллегорическом жанре как одном из самых достойных) или в драматургии.

Эта группа жанров дает такой перевес общему над единич-ным, что ее можно было бы назвать «антидокументалистской»; тем самым она завершает рассматриваемое нами направление жанрового членения — в искусстве на этом пути дальше дороги уже нет, ибо полное исчезновение единичного и самоочищение от него общего оказывается свойственным научно-теоретиче-скому, а не художественно-образному отражению действитель-ности.

Если мы перейдем теперь к анализу тех сторон художественной деятельности, которые образуют внешнюю форму искусства — речь идет о конструктивных силах художественного творчества и о его знаково-коммуникативных возможностях, — то окажется, что никакой самостоятельной роли в образовании жанров они не играют. Оно и неудивительно — ведь вся их вариационная энергия уходит на процесс художественного видообразования. С другой стороны, здесь сказывается и закон зависимости формы от содержания. Каждый ряд жанров, как мы видели, порождаясь потребностями содержания или внутренней формы искусства, заставляет видоизменяться и внешнюю форму, но эта последняя не обладает достаточной инициативой, чтобы созидать, исходя из собственных потребностей, сколько- нибудь устойчивые жанровые образования. Бывают случаи, когда некий жанр кажется чисто формальной конструкцией, «игрой формы», проведенной по определенном, совершенно условным правилам. Однако углубленное исследование показывает, что каждый такой жанр формировался под давлением неких содержательных потребностей, и лишь впоследствии, после их исторического «выветривания», он предстает как «чистая структура». Это относится, например, к такому музыкальному жанру, как фуга, содержательный «генотип» которого был убедительно выявлен А. Должанским; это относится к судьбе некоторых поэтических жанров. В. Сквозников очень хорошо показал на примерах пасторали, альбы, секстины, сонета и ряда жанров восточной поэзии их движение от начального «тождества содержания, темы и жанра» к конечному их превращению в одну лишь «структурную модель жанра (вроде бы бессодержательную, если взять ее саму по себе)» (315, 200—201 сл); аналогичный процесс в области декоративного искусства охарактеризовал Г.Плеханов, говоря о происхождении такого его жанра, как ожерелье, бывшего изначально охотничьей «вывеской» или магическим

амулетом.

Резюмируя все вышесказанное, мы можем заключить, что жанровые членения искусства отнюдь не являются ни хаотиче-скими, ни чисто условными. При всей гибкости перегородок между жанрами, при всей их проницаемости для взаимных проникновений, при всем непостоянстве этих границ в историческом процессе взаимодействия жанров, непреложной остается объективная качественная определенность жанра как структурной модификации вида, разуовидности и рода искусства. При этом не поленимся еще раз подчеркнуть: говоря о наличии такой качественной определенности, мы имеем в виду, что, наряду с «чистыми» жанровыми образованиями, существуют и переходные формы, и смешанные, и гибридные и что расположение к тем или к другим зависит и от индивидуальной склонности художника, и от общих творческих принципов, лежащих; в основе разных художественных направлений. Бессмысленно спорить в наше время о том, что лучше — «чистые» или «смешанные» жанровые образования (хотя такие споры, как ни странно, подчас еще возникают), и тем более отрицать наличие объективных «законов жанра» только потому, что границы между жанрами подвижны, а не абсолютны.

Выявленные нами четыре основных направления жанрового варьирования способности искусства осваивать мир помогают понять как особенность каждого жанра, так и их соотношения. Закономерный характер этих отношений позволяет утверждать, что в искусстве есть не только система классов, семейств, видов и разновидностей, не только система родов, но и система жанров. Мы имеем право говорить тут о системе, во-первых, потому, что наличие описанных плоскостей жанровых членений с необходимостью вытекает из общей структуры искусства, и потому,

во-вторых, что данные членения находятся в силу этого в определенной взаимосвязи и взаимодействии. Перед нами как бы «четырехмерное пространство», каждая точка которого имеет не одну, а несколько координат — вопрос заключается лишь в том, хотим мы определить все ее параметры, или нам достаточно, по тем или иным причинам, одного, двух, трех. Мы мо-жем, например, в известной ситуации, сказать о «Золотом теленке»: «это роман» (в том смысле, что это не повесть, не поэма и не пьеса) и тем удовольствоваться, можем сказать — «это бытовой роман», можем добавить — «это сатирический бытовой роман», можем, наконец, еще раз уточнить — «это сатирический бытовой роман, построенный по типу плутовского романа». Чем полнее мы характеризуем произведение в жанровом отношении, тем конкретнее схватываем многие его существенные черты, которые определяются именно избранной для него автором точкой пересечения всех жанровых плоскостей.

Так выясняется, что жанр есть общая категория морфологии искусства и что его многозначность и разнопланность глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства. Вместе с тем в каждом

виде искусства общие законы жанровой дифференциации действуют особым образом, в зависимости от того, какая грань структуры художественной деятельности имеет в данном виде искусства первопланное значение, а какая — второстепенное. Поэтому каждый вид искусства имеет собственный «набор» жанров, в котором рядом с жанрами, общими для целого семейства искусств, находятся жанры, специфические только для того или иного вида. А это означает, что анализ конкретной жанровой структуры каждого вида искусства выходит за пределы сферы компетенции эстетической теории и входит в проблематику теоретических разделов искусствоведческих наук. Однако — и это хотелось бы еще раз подчеркнуть — теория каждого вида искусства способна решить такую задачу лишь при условии, что эстетика предоставит ей научнообоснованное понимание жанра как общей для всех искусств морфологической категории.

Заключение

Проблематика теоретического раздела морфологии искус-ства нами исчерпана. Само собою разумеется, что анализ мира искусств как системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров мог быть осуществлен нами лишь самым лапидарным образом и что он подлежит углублению и расширению едва ли не в каждом пункте. Хотелось бы, однако, думать, что сказанного в этой книге оказалось достаточно для решения главной задачи — выявления объективных законов, лежащих в основе исторического процесса образования системы искусств, и построения структурной модели данной системы.

Но теперь перед нами встает следующая задача, диктуемая провозглашенным нами основополагающим методологическим принципом настоящего исследования — соединением генетически-исторического и системно-структурного подхода к изучению мира искусств. Этот принцип определил построение данной книги, но он требует и продолжения проведенного в ней анализа, которое позволило бы нам, говоря языком Гегеля, подняться от тезиса — генетического подхода — и антитезиса — подхода структурного — к синтезу — к историко-теоретическому анализу мира искусств. Мы имеем в виду специальное изучение мирового историко-художественного процесса под углом зрения изменчивого взаимодействия различных классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров искусства. Первый набросок подобного исследования был изложен нами в одной из глав «Лекций по марксистско-ленинской эстетике», названной «Неравномерность развития видов, родов и жанров искусства»; нам предстоит развернуть его на теоретическом уровне и в масштабах, принятых в данной книге.

Автор надеется, что ему удастся в ближайшие годы решить эту задачу и завершить, таким образом, построение морфологии искусства — крайне важного, особенно в наше время, раздела эстетической науки.

ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА

Дослідження художньої творчості демонструє, що її результати не нагромаджуються довільно й безладно. Витвори мистецтва, які створені всередині певної культури, подібні між собою і належать до одного типологічного ряду. Типологічну спільність демонструють первісне мистецтво, мистецтво цивілізацій Стародавнього світу (Дворіччя, Єгипту), античності, європейського середньовіччя, Візантії, Відродження, Нового часу, модернізму та постмодернізму.

Зазначені великі типи художньої творчості співіснують синхронно, одночасно або змінюють один одного протягом історії, утворюючи художній процес. Відповідно до цього мистецька динаміка поділяється на періоди, що характеризуються мистецтвом певного типу. Історична типологія виділяє такі періоди за допомогою понять: художня епоха, стиль, напрям, течія, школа та ін. Вони застосовуються та визначаються по-різному. Запропонована нижче низка понять історичної типології мистецтва має на меті виключити їх перетин.

Художній процес *можна розуміти як мистецьке життя певної країни чи історичної епохи або людства взагалі.* На думку естетика Юрія Борєва, світ – це процес, а мистецтво – художній процес. Проте, визначаючи художній процес, краще не обмежуватися терміном "мистецтво", оскільки існує дискусія щодо того, на які культури та епохи цей термін можна поширювати. Отже, художній процес – це історичне існування мистецтва та створення естетичних властивостей взагалі (у ремісницькій діяльності, будівництві тощо).

Художня епоха *є проміжком художнього процесу, що пов'язаний з певною культурно-історичною епохою*. Культурно-історична епоха – це ясно помітний відрізок історії, який постає органічним цілим. Всі сфери людського життя (релігія, наука, мистецтво, економіка, політика тощо), котрі охоплюються епохою, узгоджені між собою. Цю єдність епосі надає певний "дух". Під духом епохи розуміють стійкі комплекси ідей, цінностей, психологічних реакцій на навколишній світ, способів взаємодії з дійсністю, переконань,

настроїв тощо. Дух доби обумовлює внутрішню логіку розвитку епохи, що має початок, кульмінацію, кінець. Коли дух доби перестає надихати, бути актуальним, епоха завершується. Епохами, у цьому сенсі, є античність, Середньовіччя, Новий час тощо. Частиною культурно-історичної епохи є художня епоха, вона вміщує мистецькі виміри культурно-історичної.

Стиль епохи *– це система відмітних властивостей, принципів художнього мислення, прийомів, виражальних засобів, що характеризують певну художню епоху*. Тобто художня епоха – це проміжок історії, а стиль епохи – це система ознак, що дає змогу вирізнити цей проміжок з-поміж інших епох.

Перелічимо характеристики, що входять у зміст категорії "стиль епохи". Стиль епохи не вибирається свідомо, його не можна створити штучно. Він є зовнішньою силою для художника, хоча й створюється руками останнього. Стиль доби є спільним для всіх митців певного історичного проміжку та виражає його "дух". Стиль епохи поширюється на всі, або на значну кількість видів художньої діяльності та культурної активності взагалі.

Стиль "колективного суб'єкта", стиль спільноти або художньої доби має троїсту структуру: манера, досконалий стиль, високий стиль. Про вказані "рівні стилю" вже йшлося у підрозділі, присвяченому художньому стилю. Нижчий рівень "епохальної" стильової єдності – це особливості художньої діяльності у певну добу, що відрізняють її від інших часів і культур. Ця "манера епохи" так чи інакше присутня у її мистецтві обов'язково. Окрема особа може свідомо опиратися духові свого часу та культивувати чужі щодо нього цінності. Але провідні ідеї доби так чи інакше залишать слід своєї пануючої присутності у творчості митця-маргінала. Його твори будуть вміщувати симптоматичні ознаки того, що художник жив у певному культурному оточенні.

Художні епохи можуть перебувати на різних ступенях стильової зрілості й майстерності, подібно до окремих митців. Як правило, у художньому процесі певної культурної доби присутні: незграбність "архаїчного" стилю, довершеність "класичного" стилю та стильове безладдя мистецтва занепаду ("декаданс").

Нарешті, залежно від того, які саме ідеї, настрої, вдачі, прагнення складають ціннісно-смислове ядро культурно-історичної епохи, визначається духовна значущість її художнього стилю. Якщо ідеї піднесені, то стиль доби у цілому буде вражаючим. Якщо ж ідеї мізерні, то й стиль буде нецікавим. Високий стиль епохи надає деяку естетичну якість витворам навіть безталанних митців та продуктам нехудожньої культурної активності.

Художній напрям *– сукупність однотипних витворів мистецтва, що характеризуються певним художнім стилем*. Стиль – це художні особливості, своєріддя творчості особи або групи, що дає змогу відрізнити її від творчості інших осіб або груп. Ці особливості притаманні певній кількості творів, що і

є підставою для об'єднання їх в один напрям. Наявність цих своєрідних рис (стилю) дає можливість відокремити один напрям від іншого.

***Художня течія** – регіональне або національне розгалуження напряму.*

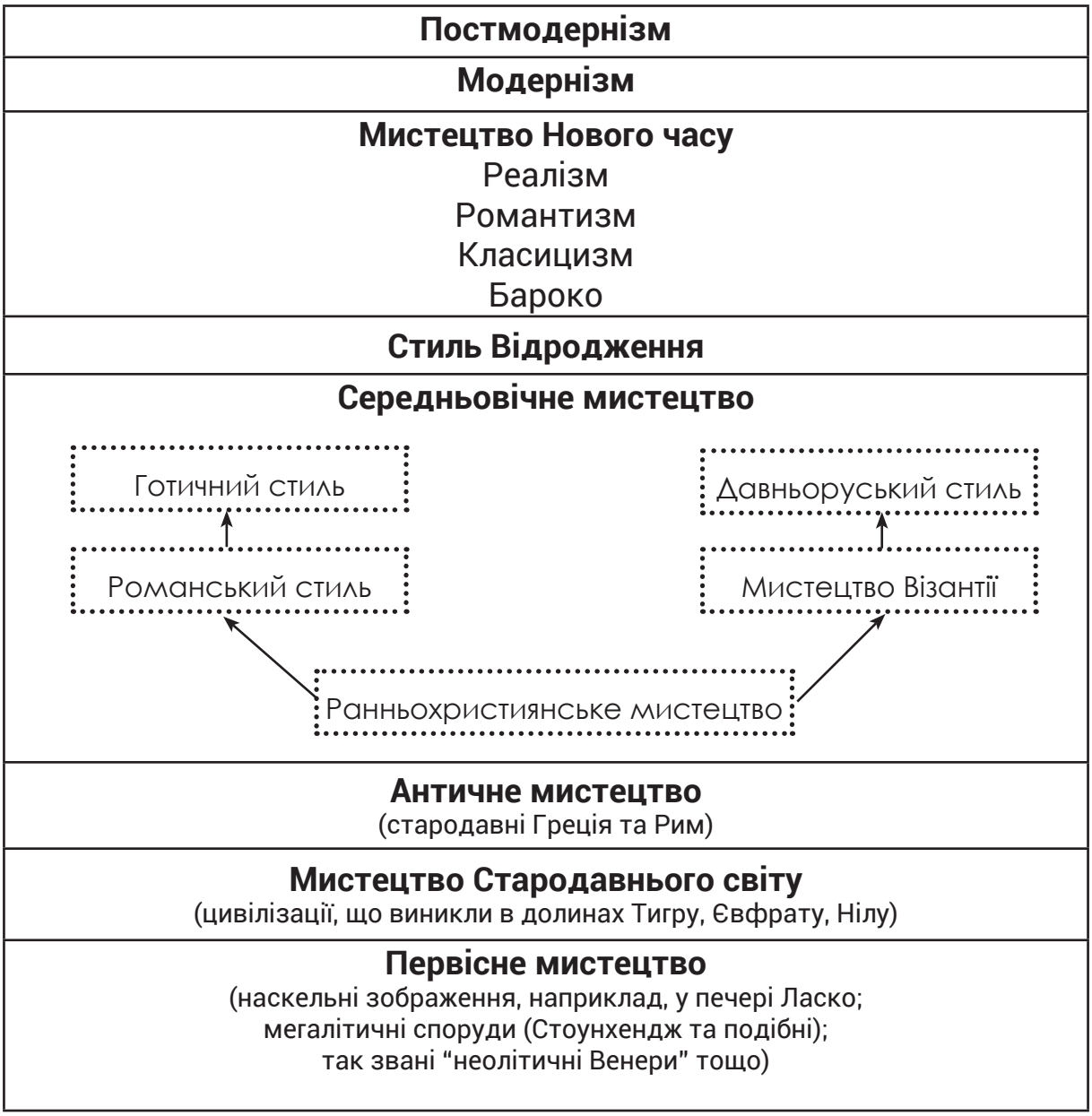
***Художня школа** – група художників, яких об'єднують спільні світоглядні, естетичні принципи.*

Залежно від потреб конкретного дослідження в художньому процесі виділяють різні типологічні єдності. У вітчизняній навчальній літературі зазвичай акцентують на середземноморському культурному регіоні, зосереджуючи увагу на первісному мистецтві, мистецтві Стародавнього світу, античності, Середньовіччя, Відродження, Нового часу, модернізму та постмодернізму. Зазначені крупні художні типи членують на більш дрібні. Наприклад, художній процес античної Греції поділяють на архаїку, класику та пізній стиль, котрий зазвичай характеризують як занепад. У середині середньовічної мистецької культури виділяють ранньохристиянський період, романський стиль, готику, візантійський стиль, мистецтво Стародавньої Русі. У межах художнього життя Нового часу розрізняють бароко, класицизм, романтизм, реалізм тощо. Таке членування художнього процесу (з різноманітними доповненнями й уточненнями) є достатньо апробованим і відтворюється у численних історіях мистецтва. Окреслений художній розвиток представлений у таблиці.

Аналізуючи художній процес, дослідники намагаються з'ясувати його закони та смисл. Такі спроби робилися з самого початку історичних розвідок мистецтва. Зокрема, свій варіант запропонував Йоганн-Йоахім Вінкельман (1717-1768), що вважається одним з фундаторів історії мистецтва як наукової дисципліни. У його теоретичних побудовах художній процес постає як спрямований до своєї мети вектор. На думку вченого, існує загальний ідеал мистецтва для всіх часів і народів. Кожен справжній художник прагне саме до нього. За переконанням Вінкельмана, найкраще за все ідеал був реалізований у мистецтві античності. Найчистіші джерела краси били в Афінах, стверджує він у своїх працях, тому єдиний шлях для нас зробитися великими і неповторними – це наслідування грекам [3]. На шляху наближення до ідеалу можливі падіння й помилки. Такими Вінкельман вважав готику та бароко. Отже, історія мистецтва може бути представлена у вигляді спрямованого руху до ідеалу як своєї вічної мети.

Існує й інший підхід до історії художньої творчості. В його межах стверджується, що відбувається чергування мистецтва двох (або декількох) основних типів. Прикладом реалізації цього способу мислення є "Історія української літератури" Дмитра Чижевського (1894-1977).

"Здається, – пише Чижевський, – що можна відкрити навіть деяку закономірність у зміні літературних стилів. Ця закономірність базується на постійній зміні протилежних тенденцій: стилістичний розвиток, а почасти



й ідеологічний іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами" [7].

Серед різноманітних стилів дослідник виділяє два полярні типи. Перший характеризує любов до простоти, тяжіння до приписів, прозорої ясності думки, унормованої мови. Другому типові властиві прагнення до ускладненості, намагання створити незавершену, "вільну" форму, нехтування ясністю, шукання своєрідної, оригінальної мови.

Представники першого типу мистецтва цінують закінченість у собі, спокій, традиційну канонічність, гармонійну, урівноважену красу. Прибічники другого типу надають перевагу пишності, рухові, мінливості, безмежності перспектив, новизні та приймають до естетичної сфери навіть незугарне.

Отже, ми бачимо дві парадигми тлумачення історії мистецтва –

циклічну та лінійну. Художній процес розглядається або як послідовність типологічних єдностей, що змінюють одна одну у часі та не повторюються (лінійний принцип), або як чергування двох (декількох) основних типів (циклічний принцип). Тоді стверджується, що бароко та романтизм належать до описаного Чижевським "ускладненого", "мінливого" типу, а класицизм і реалізм – до "ясного", "простого", "врівноваженого".

Підсумуємо сказане. Історичний розвиток мистецтва постає як взаємодія та зміна художніх епох, стилів, шкіл. ***Історична типологія мистецтва*** *є дисципліною, що визначає місце мистецтва певного типу у художньому процесі.* Художній процес середземноморського, європейського культурного ареалу, до якого тяжіє й Україна, можна представити таким чином: первісне мистецтво, мистецтво цивілізацій Стародавнього світу (Дворіччя, Єгипту), античності, європейського середньовіччя, Візантії, Відродження, Нового часу, модернізму та постмодернізму.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Охарактеризуйте історичну типологію мистецтва як галузь естетичного знання.*
2. *Назвіть основні поняття історичної типології мистецтва.*
3. *Дайте визначення художнього процесу.*
4. *Як співвідносяться художня та культурно-історична епохи?*
5. *Які великі типологічні художні єдності Ви можете назвати?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Арнхейм Р. Стиль как проблема гештальта // Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. – М., 1994. – С. 272-295.*
2. *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. – М., 2008.*
3. *Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / И. И. Винкельман. – М., 1996.*
4. *Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – СПб., 2000.*
5. *Зедльмайр Х. Утрата середины / Х. Зедльмайр. – М., 2008.*
6. *Кривцун О. Ритмы искусства и ритмы культуры: поиск исторических сопряжений // Вопросы философии. – 2005. – № 6. – С. 50-62.*
7. *Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Тернопіль, 1994.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Як називається проміжок художнього процесу, що пов'язаний з певною культурно-історичною епохою?
   а) художній прогрес;
   б) художня епоха;
   в) художній декаданс;
   г) художня манера.

2. Сукупність однотипних витворів мистецтва, що характеризуються певним художнім стилем:
   а) художній музей;
   б) галерея мистецтв;
   в) художній напрям;
   г) мистецький поступ.

3. Як називають групу художників, яких об'єднують спільні світоглядні, естетичні принципи?
   а) академія витончених мистецтв;
   б) художня школа;
   в) художня культура;
   г) мистецький арсенал.

4. Художня епоха – це:
   а) проміжок часу;
   б) сукупність творів;
   в) єдність особливостей.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ «ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА»

АРНХЕЙМ
Рудольф
(1904 - 2007)

Варто зауважити, що описані у даному розділі схеми історичного розвитку мистецтва (як циклічна, так і лінійна) вміщують низку проблем. У наведеному нижче тексті американського психолога Рудольфа Арнхейма, спеціаліста в галузі візуального мислення, висвітлюються деякі складні питання сучасної історичної типології мистецтва, що потребують на вирішення.

Арнхейм Р. Стиль как проблема гештальта //
Новые очерки по психологии искусства / Рудольф Арнхейм. - М., 1994. – С. 272-295

СТИЛЬ КАК ПРОБЛЕМА ГЕШТАЛЬТА

Современные представления о стиле и связанные с ними проблемы

Кроме того, были и чисто профессиональные причины для беспокойства по поводу стиля. Историки искусств постепенно начинали разочаровываться в традиционной модели истории искусств, которая представляет собой линейную последовательность изолированных замкнутых периодов, каждый из которых отличается постоянством признаков и возможностью датировки, т.е. установления начала и конца своего бытования. По мере того как ученым открывалась подлинная сложность исторических фактов, явлений и событий, возникала все большая необходимость в новой модели, учитывающей все виды пересечений, исключений, охватов, разделений и сдвигов во времени. Четкие границы между последовательными стилями становились размытыми и спорными. Эрвин Панофский открывает свою книгу об эпохе Возрождения и о возрождении западного искусства следующими словами: «Современная наука со все большим и большим скептицизмом начинает относиться к периодизации стилей». И все же, несмотря на внешнюю не-

упорядоченность общей картины, выявившуюся в ходе научных изысканий, глубинная парадигма сохранилась и продолжает сохраняться неизменной. Практика использования стилей в качестве рубрик, определяющих период (ср. романский) или индивида (ср. кубист), существует и по сей день. <…>

Постоянство стилей

<…> Мейер Шапиро определяет стиль как «постоянную форму» - а иногда и постоянные элементы, свойства и выражение - в искусстве отдельного лица или группы» <…> В традиционной модели истории искусств, о которой я упоминал выше, постоянство рассматривается как необходимое условие бытия стиля. Скептики могут задать вопрос: в каком именно отношении стили могут считаться постоянными?

Каковы критерии постоянства? Если считать, что стиль должен называться «постоянным» лишь в случае, когда все его свойства остаются неизменными, то придется признать, что никаких постоянных стилей никогда не существовало. Можно было бы попытаться ослабить требование постоянства, определив, какие признаки стиля являются существенными, и далее выяснить, постоянны или нет именно эти признаки. Аналогично, если под стилем понимается не простая сумма признаков, а структура, то можно каждый раз узнавать, считается ли постоянной именно структура, а не сумма признаков. Между тем и тут остаются нерешенными некоторые проблемы. Готовы ли мы считать стилем художника только то, что сохраняется инвариантным, когда его ранние работы уступают место поздним? Или мы будем различать ранний и поздний стиль? И если да, то сколько изменений и какие именно мы разрешим с тем, чтобы после этого можно было говорить о «некоем» стиле? <…>

Безнадежная сложность

Ситуация не была бы столь серьезной, если бы стили были компактными цельными сущностями. Именно такими казались крупные направления, когда их удавалось интерпретировать как малые. Вызывающий беспокойство историков хаос связывается обычно с самое большее двумя последними столетиями. Однако по мере того, как историки пристальнее вглядываются в прошлое, все яснее становится, что старые монолитные стили фактически представляют собой сложные комбинации разных стилевых пластов, находящиеся в весьма не простых соотношениях с теми или иными местами и датами. Примеры можно найти повсюду. Хаузер отмечает, что остается «открытым вопрос, какие из разнообразных по действию тенденций, проявившихся в Италии в период смерти Рафаэля, следует считать наиболее характерными и важными. Классицизм, маньеризм и раннее барокко сосед-

ствовали и процветали друг возле друга, так что ни одно из этих направлений нельзя было назвать ни устаревшим, ни преждевременным». Эрвин Панофский высказывает парадоксальное суждение, что «своей кульминации средневековый классицизм достиг внутри готического стиля точно так же, как классицизм семнадцатого века, представленный творчеством Пуссена, достиг своего апогея в пределах барокко; да и классицизм позднего восемнадцатого и раннего девятнадцатого веков, выраженный в работах таких, например, художников, как Флаксман, Дэвид и Асмус Карстенс, расцвел также в другую эпоху - эпоху «романтической чувствительности». Стало к тому же очевидным, что чем крупнее художник, тем менее вероятно совпадение его индивидуальной творческой манеры с общим стилем современной ему эпохи. На самом деле совсем не просто вообще найти художника, чьи работы, взятые в совокупности, можно было бы отнести к какому-то одному течению, например, к импрессионизму или к кубизму.

Затруднения, связанные с традиционно принятым подходом, напоминают один из эпициклов птолемеевской Солнечной системы. Придерживаясь традиционной модели, приходится мириться с поистине неразрешимыми проблемами. На симпозиуме, посвященном понятию стиля, материалы которого вышли сравнительно недавно под редакцией Бэрела Ланга, историки искусств выглядели обреченными и капитулировавшими перед огромными трудностями. Поскольку основные проблемы со стилем возникают в связи с его временной интерпретацией, Джордж Каблер предложил ограничить понятие стиля исключительно пространственными рамками, а именно, понимать под стилем «описание недлящихся, синхронных ситуаций, состоящих из взаимосвязанных событий», что кажется мне решением, напоминающим попытку представить анализ законченного музыкального сочинения с помощью одних только нескольких вертикальных линий, ограничивающих такты нотного клавира. Светлана Алперс предлагает менее радикальный выход. Она хочет избежать упоминания о стиле вообще, настаивая, например, на «обучении живописи голландцев семнадцатого века, а не художников северного барокко». Между тем живопись как вид искусства нельзя описать иначе, как с помощью стилистических категорий, и если мы не хотим, чтобы искусство голландских художников выглядело беспорядочной кучей не связанных друг с другом картин, нам все равно следует искать признаки этого искусства как единого художественного стиля. <…>

МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА
XX-XXI століть

Сучасне мистецтво виступає значною мірою проявом естетичної свідомості XX – початку XXI ст. і може класифікуватись на два основні ідейні та хронологічні етапи: модернізм та постмодернізм. Головною спільною особливістю для обох напрямів є концентрація митців на одночасному творенні й вивченні власної мови. Ця ознака не лише посідає практичну єдність і цілісність усіх видів сучасного мистецтва, але так само конституює теоретичну спорідненість та предметну визначеність сучасної філософії взагалі й сучасної естетики зокрема. Сучасна естетика, як і сучасне мистецтво, знаходиться у перманентному творчому пошуку власної мови, адже думка Л. Вітгенштайна про те, що логічна структура мови ідентична онтологічній структурі світу, – це не суто філософсько-естетичний концепт, а швидше рецепт "філософського каменя" для майстерні сучасного митця. Початок цьому процесу поклали, ще наприкінці XIX століття, модерністи та адепти мистецького авангарду, а продовження та, можливо навіть до певної міри, завершення – митці та естетики постмодернізму в усьому розмаїтті сучасних практик.

Появі нових можливостей у мистецтві сприяв також науково-технічний прогрес. І не так він сам, як його часом суперечливі наслідки, що проявились у кризі позитивістських ідеалів. Нові науково-технічні відкриття супроводжувались переглядом усталених поглядів на світ. Суспільна свідомість часто не встигала осмислити настільки крутий світоглядний поворот. Сама роль науки поставала сумнівною. В художньому середовищі початку XX століття панувала розгубленість через нові можливості людини впливати на природу. З'явились заклики до нової гармонії людини і природи. Якраз ці ідеї стали основою у зародженні як перших модерністських, так пізніх постмодерністських течій.

Для більш детального розгляду сутності сучасної трансформації художньо-естетичного досвіду звернемось до основних напрямів та форм сучасного художнього мислення й найбільш яскравих художніх феноменів.

МОДЕРНІСТСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ РУХ

Модернізм (від фр. modernisme) – умовний період в історії мистецтва, часові рамки якого визначаються від 60-хроків XIXст. (виникнення імпресіонізму) до70-х років XX століття (поява мистецтва концептуалізму). У мистецтві та естетиці термін модерн, у сучасному розумінні, вперше використав французький письменник та мистецтвознавець Жоріс-Карл Гюїсманс. Сфера поняття сучасного мистецтва тісно пов'язується тут з новими художньо-естетичними концепціями, що звертаються до поглиблення рефлексії над мовою мистецтва, артистичного експерименту, застосування нової техніки та матеріалів, вірою в глибинний зв'язок культури та техніки. Модерністи обстоюють ідею суспільного прогресу в основі якого знаходиться лінійний розвиток мистецтва та історії.

Раціоналізм, лібералізм та прогрес виступають ідейними філософськими гаслами модерністського мистецтва. В ньому можливо виділити певні хронологічні етапи та ідейні течії, які до певної міри взаємопов'язані.

СТАНОВЛЕННЯ МОДЕРНІСТСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ТЕЧІЙ

Становлення модернізму відбувалось в умовах ідейно-естетичного та мистецького життя Європи другої половини XIX та початку XX століття. До цього етапу слід віднести такі естетично-мистецькі течії, як імпресіонізм та інспіровані ним неоімпресіонізм, постімпресіонізм та символізм. Імпресіоністи почали експериментувати з кольором, наділивши його великою дозою автономії. Для них колір перестав бути лише засобом для зображення, він сам часто починає виступати змістом твору. Художники-імпресіоністи більше не звертаються до літературного, чи алегоричного сюжету, більше того, часто тема картини виступає місцем художнього або колористичного дослідження. Починаючи з імпресіонізму, цінність художнього образу вимірюється не тим, що представляється, але як це представляється. Формальна сторона мистецтва набуває небувалого до цих пір значення. Ще більш формально-науковим підходом характеризувався неоімпресіонізм. Художники, які сповідували нові підходи, звернулись до найбільш сучасних для того часу досягнень фізики, а точніше оптики. Вони визначали свою творчість як роботу світла й кольору, і в цьому значенні були більше схожими на вчених та дослідників, які спостерігали за різними аспектами природних явищ.

Слід відзначити потужний та довготривалий вплив цих течій майже на всі види мистецтва та поширення далеко за межі Франції, звідки починається їхній шлях до всесвітньої популярності. До найбільш значних представників раннього модернізму (натуралізму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, постімпресіонізму, символізму) найчастіше відносять:

Соняшники
(Вінсент ван Гог, 1888)

Знаменитий натюрморт з соняшниками Вінсента Ван Гога, писаний у 1888, «У кожного художника є свої улюблені квіти — своя спеціальність», — казав Вінсент. — «Для мене це — соняшники».

– у живописі: Е.Мане, К. Піссарро, К. Моне, П.-О. Ренуара, А. Сіслея, Е. Дега, П. Сезанна, Б. Морізо, М. Брак-мона, А. Гійомена, Ф. Пікабіа, Г. Кайбота, М. Лібермана, Л. Корінта, К. Коровіна, В. Сєрова, П. Сіньяка, Ж.-П. Сера, В. Ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека;

– у скульптурі: Е.Дега, О. Родена, М. Россо;

– у музиці: Е. Саті, К. Дебюссі, М. Равеля, К. Шимановского, І. Стравінського, Б. Бартока, М. де Фалья, О. Респігі, С. Скотта, А. Веберна;

– літературі: Ж. й Е. Гонкурів, К. Гамсуна, Т. Манна, Е. Золя, Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, С. Моема, П. Верлена, С. Малларме, А. де Реньє, П. Клоделя, П. Валері, А. Жида, С.-П. Ру.

Україна також не стала винятком у цьому процесі та отримала своїх адептів "нової" естетики та мистецтва, хіба що з деякою затримкою у часі, яка надолужувалась мистецьким розмаїттям та історичною драматичністю. Особливого поширення в Україні набув символізм, який і досі є чи не яскравішим проявом українського національного відродження. В українській літературі та театрі поетика становлення модернізму відобразилася у творчості імпресіоністів: М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, частково О. Кобилянської, а також Г. Михайличенка, М. Хвильового, Є. Плужника, М. Яцківа, Н. Кобринської та ін.; а також символістів: Я. Савченка, О. Слісаренка, П. Савченка, В. Кобилянського, раннього П. Тичини, діячів театру Л. Курбаса, М. Терещенка та художника А. Петрицького.

АВАНГАРД ЯК КУЛЬМІНАЦІЯ ТА ЗАВЕРШЕННЯ МОДЕРНІЗМУ

Наступний етап еволюції модерністської естетики і мистецтва продовжувався в період між двома світовими війнами та найчастіше проходить під назвою авангард. Він виступив комплексом тенденцій і трендів у мистецтві

Сидячий Риффіан
(Анрі Матісс, 1912–13)

У 1912- 1913 роках Анрі Матісс побував в Марокко. Результатом цих подорожей, стала поява яскравих, світлих ландшафтів і фігурних композицій, фарби на яких контрастують між собою, як наприклад, в картині «Le Rifain assis» 1912–13.

XX ст., що відкидали дотеперішні стилі і прагнули до створення власного світу, що спрямований проти наслідування реальності і який знаходиться у постійному пошуку особливої художньої мови. Творці авангарду відкидали культурний доробок попередніх поколінь митців і шукали нових, оригінальних ідейно-художніх рішень. “Митців наче прорвало на бешкет, виклик пристойності, нехтування звичаями та паплюження смаку, навіть на відверте хуліганство. Провокація за провокацією – ось що таке, за великим рахунком, авангард, який ми сьогодні цінуємо як високе мистецтво. Буремний і карколомний, він істотно не схожий на попередній модерн-модернізм, з яким споріднений генетично. Авангард охопив у свої межі такі звучні і значимі в мистецтві течії, як сецесія (модерн), фовізм, експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм, супрематизм, районізм (лучизм), дадаїзм, сюрреалізм, неопластицизм. Його презентують такі імена:

– у живописі: А. Матісс, А. Марке, Ж. Руо, А. Дерен, Р. Дюфі, М. де Вламінк, Г. Клімт, А. Муха, Ф. Годлер, Е. Шиле, Е. Барлах, О. Дікс, Ж. Руо, Г. Кампендонк, Е. Л. Кірхнер, Ф. Марк, В. Кандінський, Е. Мунк, П. Клеє, О. Кокошка, А. Модільяні, О. Мюллер, Е. Нольде, Ж. Брак, П. Пікассо, Б. Боччоні, К. Малевич, М. Ларіонов, Н. Гончарова, М. Дюшан, М. Ернст, Р. Магрітт, С. Далі, Фріда Кало, П. Мондріан ін.;

– у скульптурі: О. Архипенко, Е. Барлах, Р. Беллінг, Р. Вутерс, В. Бауер, В. Лембрук, Г. Пельцингу;

– в архітектурі: В. Орта, А. Ґауді, Ф. Л. Райт, В. Гропіус, Р. Й. Нойтра, Л. Міс ван дер Рое, А. Х. Х. Аалто, Е. Гімар, Ф. Шехтель, В. Городецький, Е. Мендельсон, Е. Саарінен, Й. Утцон, Ле Корбюз’є, брати Весніни, М. Гінзбург, І. Леонідов, Я. Иоганнес, П. Оуд, Ян Вілс, Ель. Лісіцкий, В. Кричевський;

– у літературі: Х. Балль, Г. Бенн, Ф. Верфель, В. Газенклевер, Г. Гейм, І. Голль, Г. Кайзер, Ф. Кафка, Е. Ласкер-Шюлер, Г. Майринк, Г. Манн, Б. Брехт,

Ю. А. Стрінберг, Ф. Марінетті, В. Маяковський, В. Хлєбніков, П. Елюар, Л. Арагон, Г. Аполлінер, А. Кок;

– в кіно: П. Вегенер, Г. Галеен, К. Майєр;

– у музиці: Б. Барток, А. Берг, А. фон Веберн, Г. Малер, А. Скрябін, І. Стравінський, П. Хіндеміт, А. Шенберг, Р. Штраус, Л. Руссоло.

На сьогодні ми маємо також поняття "український авангард", яке було введено у вжиток паризьким мистецтвознавцем А. Наковим (фр. Andréi Nakov) для виставки "Tatlin'sdream", влаштованої в Лондоні 1973 року. Тоді Захід уперше побачив праці світового рівня невідомих авангардистів України Василя Єрмилова і Олександра Богомазова.

На думку Ганни Веселовської, український авангард був спровокований не так естетичними суперечками, як модернізм, скільки соціальною протестністю, і принциповим для нього стало, не заперечення навколишнього мистецького середовища, скільки формування та утвердження нових уявлень про майбутнє українського мистецтва.

Виділившись зі своєї соціальної маси саме завдяки творчим амбіціям, українські авангардисти Олександр Довженко, Казимир Малевич, Михайль Семенко, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Марко Терещенко і багато інших відчули себе по-справжньому обраними, так само як і соціальні революціонери, що змінювали суспільний устрій світу. Ця революційна налаштованість дала їм право так агресивно заперечувати діяльність маси традиційників, просвітян, усіх поміркованих та упереджених творців й орієнтуватися передовсім на європейський авангард, або й самим творити його, як Олександр Архипенко, Василь Кандінський, Володимир Татлін.

Популярний в усьому світі сюрреалізм також знаходив своїх прихильників серед українських митців. У поезії риси сюрреалізму були притаманні віршам Василя Хмелюка, частково Богдана-Ігора Антонича, з 1950-их років найсильніші в поезії і прозі Емми Андієвської (творення "надреальної" мови), Юрія Тарнавського і письменників молодого покоління.

Тоталітарні режими в Європі та Друга світова війна змусили багатьох митців, мистецтвознавців, естетиків та теоретиків мистецтва шукати прихистку спочатку в Лондоні, а потім у Сполучених Штатах. Нью-Йорк поступово перебирає від Парижа першість і перетворюється в центр світового мистецтва, вбираючи та трансформуючи основні напрями європейського авангарду, надаючи йому риси неоавангарду. Термін "неоавангард" походить з аналогії напрямів повоєнного авангарду з довоєнними (наприклад, концептуальне мистецтво виявляє схожість з дадаїзмом).

Після закінчення війни художники поступово відійшли від соціально-утопічних концепцій та більше зосереджувались на дослідженні правил та норм мистецтва. Посилювався вплив оригінальності, пошуків нової формальної структури. Все це ставало основним мотивом творчості.

«№ 5, 1948» Джексон Поллок
картина виконана
технікою розбризкування

Все більш проявляється тенденція до постійного розширення простору мистецтва аж до остаточної межі, де все може стати мистецтвом, і кожен може бути митцем. Яскравим прикладом є постать Йозефа Бойса – впливового німецького художника, скульптора, теоретика та викладача мистецтва. На його думку, усе суспільство є твором мистецтва, до створення якого долучається кожна людина. Найбільш відомими в цей період стали: абстрактний експресіонізм; інформалізм; ташизм; артеповера; живопис кольорового поля; мінімалізм; лірична абстракція; Оп-Арт; концептуальне мистецтво; спаціалізм. Найбільш значними представниками авангарду у післявоєнний період були:

– у живописі: А. Горкі, Ф. Кляйн, Д. Поллок, М. Ротко, А. Мартін, Ф. Стелла, Р. Анушкевич, Р. П. Лозе, Б. Ньюман, Е. Келли, У. К. Ермітідж, Ф. Агуайо, К. О. Гец, Е. Шумахер, Е. Ведова, А. Йорн, Г. Брус, Х. Хартунг, Ж. Матье, Ж.-П. Риопель, К. Аппель, Ж. Дюбюффе, П. Сулаж, Н. де Сталь, А. Тапіес, Ж. Фотріє, А. Боетті, Я. Кунелліс, М. Мерц, Мікеланджело Пістолетто, Л. Фабро, К. Андре, Д. Флавін, С. Л. Вітт, Д. Джадд, Р. Морріс, В. Вазарелі, Б. Райлі, Д. Кошут, Р. Раушенберг, Ів Клейн, П. Манцони, Р. Бисьер, К. Бриан, Ж. Фотриє, Х. Хартунг, А. Йорн, Ж. Матьє, Е. В. Най, Чжао Уцзи;

– у музиці: К. Штокгаузен, Т. Райлі, Ф. Ґласс, С. Райх, М. Найман, Д. Адамс, П. Булез, К. Пендерецький, П. Шеффер, Д. Кейдж;

– в архітектурі: Ф. Л. Райт, В. Гропіус, Р. Й. Нойтра, Л. Міс ван дер Рое, А. Х. Х. Аалто, Е. Гімар, М. Білл, Ле Корбюз'є;

– у літературі: Р. Карвер, Ч. М. "Чак" Поланік, Б. І. Елліс, Е. Хемінгуей, Г. Пейлі, А. Мішо.

Однак модерністська концепція мистецтва не могла розвиватися вічно, концептуалізм став завершальним етапом розвитку цієї титанічної епохи у розвитку сучасного мистецтва. Її закінчення навіть спровокувало тезу про кінець мистецтва – однак, швидше, не мистецтво закінчилося, а лише певне його бачення. Надійшов час постмодернізму.

ПОСТМОДЕРНІЗМ В ОСНОВНИХ НАПРЯМАХ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Центральним питанням і темою в постмодернізмі є опозиція між поняттям сучасності та постсучасності. Серед не менш важливих тем постмодерністського мислення виступають: сучасна трансформація людини і пов'язаний з цим сумнів щодо можливості існування будь-яких більшменш стабільних систем цінностей. Постмодерністи часто ототожнюють попередній модернізм з тоталітарними системами і висловлюють глибоке занепокоєння щодо їх повернення чи радше відродження. Найважливішими теоретичними засадами постмодернізму виступають психоаналіз і деконструкція. Одночасно використовуючи гіперреалізм, естетика постмодерну намагається виставляти речі поза їх звичним контекстом постійно змінюючи ситуації. Ще однією з характерних рис постмодерністської естетики є інтертекстуальність, іронія, еклектизм форм, конвенціоналізм, інтелектуальна гра та свобода від всіляких умовностей. Моральність проголошується прерогативою власного вибору.

До постмодерних естетиків найчастіше зараховують Ж. Деріду, Р. Рорті, М. Фуко, П. Фейєрабенда, Ж. Ліотара, Ж. Бодріяра, У. Еко та ін.

Часто термін "постмодернізм" естетики та критики мистецтва вживають до різнопланових і навіть протилежно стилістичних художніх феноменів. Однак головною їх спільною рисою є позбавлення авангардних рис. Постмодернізм також можливо розуміти, як гостру критику концепції раціонального характеру культури та її лінійного розвитку.

Звичайно, постмодернізм не виступає єдиним, цілісним, планово керованим художнім рухом. Швидше це єдиний простір боротьби різних тенденцій і концепцій, спільним у якому є критичне ставлення до монолітного, гомогенного бачення світу, а також негативне ставлення до європоцентричності та патріархальності Заходу.

ПОСТМОДЕРНІЗМ В АРХІТЕКТУРІ

Стосовно мистецтва постмодернізму, то з певною умовністю можна вважати, що саме архітектура як вид мистецтва найбільше вплинула на розвиток нового культурного і творчого руху. Постмодернізм – сукупність напрямів в архітектурі на рубежі XX і XXI ст., наступних після модернізму і таких, що відрізняються від його основних концепцій. На відміну від модернізму постмодернізм не має авангардистських амбіцій і часто замість нових відкриттів представляє в архітектурі компонування і компіляцію.

Постмодерна архітектура характеризується плюралізмом і складністю. На думку постмодерністів, архітектура не мусить піддаватися духу часу і технічному прогресу, перш за все вона повинна залежати від контексту, на-

Ландшафтний дизайн Шотландської національної виставки сучасного мистецтва
Автор Чарльз Дженкс

строю чи, зрештою, особистих уподобань як архітектора, так і інвестора.

Засновником архітектурного постмодернізму справедливо вважають Чарльза Дженкса, який в 1975 році вперше визначив новий архітектурний стиль, назвавши його постмодернізм. Разом з тим теоретики та практики архітектури постмодернізму відмовляються від будь-якого єдиного стилю і стилю взагалі й тим самим прагнуть узаконити плюралізм рішень. У той час як модернізм прагнув до універсалізації художніх засобів і форм, постмодернізм схильний до регіоналізації та локалізації творчих пошуків, які тісно пов'язані з місцевим, міським та екологічним контекстом.

Серед теоретиків архітектури та архітекторів до постмодерністів також часто долучають: Р. Вентурі, К. Александера, А. Россі, Д. Стерлінга, Х. Холляйна, М. Ботта, Р. Бофілла, Ч. Мура.

ПОСТМОДЕРНІЗМ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У кінці 50-х років в образотворчому ландшафті відбувались збурення. Причинами його були діяльність концептуалістів, поп-арту, ассамбляжу, хепенінгу, флуксусу, контркультури, які підривали традиційні і звичні основи мистецтва. Це призвело до появи нового терміна і потреби його осмислення. Постмодернізм швидко став девізом антимодерністського перевороту, хоча спрямований він був не скільки проти модерністського мистецтва, скільки проти його інституціоналізації через музеї та академії. Американський постмодернізм у 60-ті роки мав політичне підґрунтя і багато в чому нагадував ранній модернізм, навіть у своєму захопленні новими технічними вина-

ходами, як, наприклад, телебачення, відео, комп'ютери. При цьому перфоменс, хепенінг, боді арт, схоже, як раніше дадаїзм і сюрреалізм, намагалися кинути виклик суспільним поглядам на мистецтво. Поп-культура виступала для постмодерну союзником у боротьбі з "закостенілим" модернізмом. Ці зміни відбувались на хвилі контркультури.

На початку 70-х років термін "постмодерн" виражав відчуття кінця традиційної концепції мистецтва, а також стан певної вседозволеності та змішання. Стан еклектичності та утопічних прагнень призвів до гострої критики постмодерну, його звинувачення у нівелюванні цінностей та ідеалів, введення хаосу та мистецької розбещеності.

«Суп Campbell's» Енді Воргол 1962

В 1960—1962 з'явився цикл творів із зображенням консервних банок (Campbell's Soup Can). Спочатку плакати с банками супу виконувались в техніці живопису, а з 1962 року - в техніці графіки на шовку.

Якого б погляду не притримуватись, фактом є те, що постмодернізм не виробив однорідної стилістики й одночасно обіймає дуже різні мистецькі та естетичні напрямки. Подібні підходи дуже швидко поширювалися у 80-ті та 90-ті роки. Його прихильники часто постулювали нічим не обмежену різнорідність, підтримували різноманітні мистецькі угруповання, змішували весь зріз культури і мистецтва, не розрізняючи масову або високу культуру, давнє чи сучасне мистецтво і т. ін.

На сьогодні межа між модернізмом і постмодернізмом щораз більш затирається, і з'являються сумніви, чи не був сам постмодерн наступним втіленням авангардних модерністських тенденцій.

Що стосується стильових особливостей постмодернізму в образотворчому мистецтві, то тут інколи виникає парадоксальна ситуація, коли відсутність стилю і виступає його особливістю. Також до суттєвих ознак можна віднести інтерпретацію світу людини як переважно ігрового середовища, пастіш, цитування і мозаїчність, конвенціоналізм, ітертекстуальність, парадоксальність, довільне компонування форм (бриколаж). До найбільш характерних напрямів та окремих митців, послідовників постмодернізму в образотворчому мистецтві слід віднести: хепенінг, флуксус, перфоманс, енвайронмент, відео-арт, лендарт, поп-арт, боді-арт, мейл-арт, апропріація, нові дикі, творчість Жан-Мішеля Баскія та ін.

ПОСТМОДЕРНІЗМ В МУЗИЦІ

Музика – особливий вид мистецтва, але й вона не залишилась поза ідейно-естетичних нових віянь. Типовими ознаками впливу постмодернізму на музику можна вважати:

- довільну маніпуляцію попередніх музичних традицій;
- епізодичне поєднання історичного і сучасного;
- реабілітацію консонансів і мелодії;
- діатоніку;
- часту повторюваність мотивів або акордів (як у мінімалізмі);
- виразну емоційність, пафос і сентименталізм часто у романтичному дусі;
- несподівані контрасти;
- звернення до рок та популярної музики;
- байдужість до ідеї прогресу.

Представниками постмодернізму в музиці часто вважають К. Пендерецького, Л. Беріо, А. Шнітке, А. Пярта, Г. М. Гурецького та ін.

ПОСТМОДЕРНІЗМ В ЛІТЕРАТУРІ

Чи не найбільш плідно постмодернізм вплинув на творчий процес у літературі. На противагу модернізму, письменники і постмодерні поети не сформулювали жодного маніфесту, ані літературної програми. Можна однак вирізнити характерні ознаки постмодерної літератури: інтертекстуальність, ігровий характер твору, спрямованість на художню дійсність. Домінує еклектизм, літературний хепенінг, аутотематизація, пародія, забава і чорний гумор.

Термін "постмодернізм" в літературознавчому значенні з'явився вперше в 50-х роках і список літераторів, яких прийнято зараховувати до постмодерністів, постійно розширюється. До постмодернізму відносять напрям феміністичної літератури, яка пізніше розширилася до тематики емансипації будь-яких малих об'єднань. До постмодернізму відносять також латиноамериканський магічний реалізм (Г. Г. Маркес, М. Пуіг, Х. Ф. Кортасар, Х. Л. Борхес, К. Фуентес) чи сучасну фентез-літературу (С. Лем, Ф. К. Дік).

У межі постмодерної європейської літератури чергуються:

у Росії – Е. Лімонов, Д. Пригов, В. Нєкрасов,

в Італії – У. Еко, І. Кальвіно,

у Великій Британії – Ф. О'Брайєн, Д. Фаулз, Д. Барнс, С. Рушді,

у Сербії – М. Павич,

у ФРН – Г. Грасс, К. Вольф,

у Чехії – М. Кундера, Д. Годрова,

у Голандії – Г. Муліш,

у Польщі – Л. Бучковський, М. Ґретковська,

в Україні – творчість групи Bu-Ba-Bu, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша та ін.

Порівняльна таблиця за Іхабом Хасаном

із навчального посібника

Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология 2004. С. 394-395

модернізм	**постмодернізм**
Форма (кон'юнктивна, закрита)	Антиформа (диз'юнктивна, відкрита)
Ціль, намір	Гра
План	Випадок
Ієрархія	Анархія
Майстерність/логос	Вичерпаність/мовчання
Твір мистецтва/завершена робота	Процес/перфоманс/хеппенінг
Дистанція	Участь
Творення/породження цілісності/синтез	Деструкція/деконструкція/антисинтез
Присутність	Відсутність
Центрування	Дисперсія
Жанр/межі	Текст/інтертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонімія
Відбір	Комбінація
Коріння/глибина	Ризома/поверхня
Інтерпретація/прочитання	Контрінтерпретація/невірне прочитання
Означуване	Означаючий (суб'єкт)
Те, що читається	Те, що пишеться
Нарратив/велика історія	Антинарратив/мала історія
Код майстерності	Індивідуальнісобливості
Симптом	Бажання
Тип	Мутація
Генітальність/фалічність	Поліморфізм/андрогенність
Параноя	Шизофренія
Породження/причина	Відмінність-різниця/слід
Бог-Отець	Святий дух
Метафізика	Іронія
Визначеність	Невизначеність
Трансцендентність	Іманентність

Звичайно, постмодернізм піддавався і піддається критиці і буде критикуватись у майбутньому. Найбільш серйозними закидами є його незакінченість, відкидання наукових знань, релятивізм, байдужість до розв'язання нагаль-

них проблем тощо.

Однак беручи до уваги обґрунтовану критику такого культурного феномена як постмодернізм, потрібно відзначити позитивне. Постмодернізм реабілітує всю попередню художню традицію і разом з нею реалізм, академізм, класику, які відкидались протягом ХХ століття. Постмодернізм доводить свою перспективу, допомагаючи поєднувати минуле і сьогодення культури.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Що є головною спільною особливістю як для сучасного мистецтва, так і для сучасної естетичної свідомості?*
2. *Як вплинув на розвиток сучасного мистецтва науково-технічний прогрес?*
3. *Дайте визначення терміну "модернізм" у мистецтві.*
4. *Які філософські ідеї найчастіше використовувало модерністське мистецтво?*
5. *Яке значення мав колір для імпресіонізму в образотворчому мистецтві?*
6. *Поясніть специфіку поширення модернізму в Україні*
7. *У чому полягає особливість мистецтва авангарду?*
8. *Назвіть найвідоміших українських представників мистецтва авангарду.*
9. *Які найбільш значні зміни в мистецтві авангарду відбулися у повоєнний період?*
10. *У чому полягає основне питання критики постмодерністів до модерністського мистецтва?*
11. *Якими є найважливіші теоретичні засади постмодерністського мистецтва?*
12. *Назвіть найбільш характерні риси мистецтва авангарду.*
13. *Охарактеризуйте вплив постмодернізму на сучасну архітектуру.*
14. *У чому полягають стильові особливості постмодернізму в образотворчому мистецтві?*
15. *Визначте типові ознаки впливу постмодернізму на музику.*
16. *Назвіть характерні ознаки постмодернізму в літературі.*
17. *Поясніть основні засади критики постмодернізму в мистецтві та його позитивні риси.*
18. *Визначте десять відмінних рис модернізму від постмодернізму за Іхабу Хасану.*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Herbert Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden. Francke, Tübingen u.a. 2004,*
2. *Lewis, Barry. Postmodernism and Literature // 'The Routledge Companion to Postmodernism. – NY : Routledge, 2002.*
3. *PeterBürger: TheoriederAvantgarde, FrankfurtamMain: Suhrkamp 1974.*
4. *Postmodernizm. W: Grzegorz Gazda: Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.*
5. *RenatoPoggioliThe Theory of the Avant-GardeBelknap Press of Harvard University Press, 1968.*
6. *Stanley Trachtenberg, Ed. The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts. – Westport-London., 1985.*
7. *Алейник Р. М. Образ человека во французской постмодернистской литературе // Спектр антропологических учений. – М. : ИФ РАН, 2006. – С. 199–214.*
8. *Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб., 2007.*
9. *Берг М. Ю. Литературократия (Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе). – Москва : Новое литературное обозрение, 2000.*
10. *Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900-1910-х рр.(Київський театральний модернізм) / Державний центр театральногомистецтва ім. Леся Курбаса. – К., 2006.*
11. *Веселовська Г. І.Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. – К. : Фенікс, 2010.*
12. *Власов Виктор Георгиевич, Лукина Наталия Юрьевна. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь. – СПб. : Азбука-классика, 2005.*
13. *Герман Михаил Юрьевич. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2-е изд., испр. – СПб. : Азбука-классика, 2005.*
14. *Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М., 1985.*
15. *Добрицына И. А. От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки. – М. : Прогресс-Традиция, 2004.*
16. *Затонский Дмитрий Владимирович. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Х. : Фолио, 2000.*
17. *Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М. : Интрада, 1998.*
18. *Крусанов А. В. Русский авангард: 1907-1932: Исторический обзор : в 3*

т. – СПб. : Новое литературное обозрение, 1996.
19. *Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. – СПб. : Алетейя, 1998.*
20. *Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб. : Алетейя, 2000.*
21. *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. – Москва : Советский художник, 1992.*
22. *Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология. – М. : Академический проект, 2004.*
23. *Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.*
24. *Постмодернизм: Энциклопедия / Грицанов А. А., Можейко М. А. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом; Яндекс, 2001; 2006.*
25. *Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – Москва : Флинта, 1999.*
26. *Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика философии постмодерна. – М. : Дом интеллектуальной книги, 2002.*
27. *Український авангард (перша третина XX століття) : метод. рек. : для студ. іст. ф-ту / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка / Оксана Олександрівна Сморжевська (упоряд.). – К. : Знання України, 2008.*
28. *Український авангард 1910–1930 рр. – Київ : Мистецтво, 1996.*
29. *Український художній авангард: підруч. бібліогр. до теми : бібліогр. покажч. / Головне управління культури і мистецтв Київської міської держ. адміністрації ; Публічна бібліотека ім. Лесі Українки. Відділ мистецтв / Л. С. Криворучко (уклад.), М. Г. Іванова (уклад.). – К., 2008.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Що є головною спільною ознакою більшості напрямів сучасного мистецтва?
   а. концентрація митців на одночасному творенні й вивченні власної мови;
   б. пошук об'єктивних та універсальних критеріїв прекрасного;
   в. дослідження впливу естетичного смаку на сприйняття предмета мистецтва.

2. Кому із названих мислителів належить твердження, що логічна структура мови ідентична онтологічній структурі світу?
   а. Г. Г. Гадамеру;
   б. Л. Вітгенштайну;
   в. М. Фуко;
   г. Ж.-П. Сартру.

3. Появі нових можливостей у сучасному мистецтві найбільше сприяв:
   а. бурхливий розвиток науки і техніки;
   б. екологічні проблеми, викликані неконтрольованим і хижацьким використанням природних ресурсів;
   в. соціальні катаклізми XX століття (світові та громадянські війни, революції тощо);
   г. прогресуючий індивідуалізм та декадансні настрої серед митців і в суспільстві.

4. Першим у сучасному розумінні його значення термін "модернізм" у мистецтві та естетиці використав:
   а. Жоріс-Карл Гюїсманс;
   б. Еміль Золя;
   в. Василь Кандінський;
   г. Зигмунд Фройд.

5. До етапу становлення модернізму слід віднести такі естетично-мистецькі течії:
   а. поп-арт; б. імпресіонізм; в. дадаїзм; г. символізм.

6. До естетично-мистецької течії імпресіонізму найчастіше відносять художників:
   а.О. Ренуара; б.С. Далі; в.Е. Мунка; г.К. Моне; д.П. Клее.

7. Авангард у мистецтві охоплював такі естетично-мистецькі течії:
   а.романтизм; б.кубізм; в.неоімпресіонізм; г.сюрреалізм.

8. Із названих українських письменників виберіть тих, чию творчість характеризують як сюрреалізм:
   а. Е. Андієвська; б. М. Коцюбинський; в. П.Тичина; г. А.Головко.

9. Яка із названих рис найбільш характерна мистецтву авангарду?
   а.заперечення культурного доробку попередніх поколінь митців;
   б.інтертекстуальність, іронія, еклектизм форм;
   в.широке використання у творах відкриттів у галузі оптики.

10. Виберіть правильне визначення хепенінгу:
    а.різновид мистецтва дії. Певна форма дій, акцій, вчинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої намічений тільки приблизно. Вид рухомого твору, в якому навколишнє середовище, речі відіграють роль не менш вагому, ніж живі учасники акції;
    б. одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії

автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу;
в. напрям в образотворчому мистецтві, що використовує образи продуктів вжитку.

11. Виберіть правильне визначення перформансу:
а.різновид мистецтва дії. Певна форма дій, акцій, вчинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої намічений тільки приблизно. Вид рухомого твору, в якому навколишнє середовище, речі відіграють роль не менш вагому, ніж живі учасники акції;
б.одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу;
в. напрям в образотворчому мистецтві що використовує образи продуктів вжитку.

12. Виберіть правильне визначення поп-арту:
а.різновид мистецтва дії. Певна форма дій, акцій, вчинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої намічений тільки приблизно. Вид рухомого твору, в якому навколишнє середовище, речі відіграють роль не менш вагому, ніж живі учасники акції;
б. одна з форм акціоністського мистецтва, де твором вважають дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу;
в.напрям в образотворчому мистецтві, що використовує образи продуктів вжитку.

13. Для якого естетично-мистецького напряму найбільш характерними є такі риси: відсутність стилю, інтерпретація світу людини як переважно ігрового середовища, пастіш, цитування і мозаїчність, конвенціоналізм, ітертекстуальність, парадоксальність, довільне компонування форм (бриколаж).
а.Постмоденізм; б.Авангард; в.Маньєризм; г.Романтизм.

14. Хто із названих теоретиків сучасного мистецтва є автором книги "Мова архітектури постмодернізму"?
а.Ч. Дженкс; б.Ж. Ліотар; в.У. Еко; г.Ж. Бодріяр.

15. Чи правдивим буде твердження, що мистецтво модернізму характеризується критичним ставленням до монолітного, гомогенного бачення світу, а також негативним ставленням до європоцентричності та патріархальності Заходу?
а.Так; б.Ні.

16. Чи правдивим буде твердження, що мистецтво постмодернізму характеризується критичним ставленням до монолітного, гомогенного бачення світу, а також негативним ставленням до європоцентричності та патріархальності Заходу?
    а.Так; б.Ні.

17. Визначте, в якому стовпчику вказані правильно риси модернізму за Іхабом Хасаном.

a.	**b.**
Форма (кон'юнктивна, закрита)	Антиформа (диз'юнктивна, відкрита)
Ціль, намір	Ціль, намір
План	План
Ієрархія	Ієрархія
Майстерність/логос	Майстерність/логос
Твір мистецтва/завершена робота	Процес/перфоманс/хеппенінг
Дистанція	Участь
Творення/породження цілісності/синтез	Деструкція/деконструкція/антисинтез
Присутність	Присутність
Центрування	Центрування
Жанр/межі	Жанр/межі

18.Визначте, в якому стовпчику вказані правильно риси постмодернізму за Іхабом Хасаном.

a.	**b.**
Антинарратив/мала історія	Нарратив/велика історія
Індивідуальні собливості	Код майстерності
Бажання	Симптом
Мутація	Тип
Поліморфізм/андрогенність	Генітальність/фалічність
Шизофренія	Параноя
Відмінність-різниця/слід	Породження/причина
Святий дух	Бог-Отець
Іронія	Метафізика
Невизначеність	Визначеність
Іманентність	Трансцендентність

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

ДО РОЗДІЛУ «МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА XX - XXI СТОЛІТЬ»

ДЖЕНКС
Чарльз
(род.1939)

Чарльз Дженкс (англ. Charles Alexander Jencks; народ. 21 червня 1939, Балтимор, США) – американський архітектор, автор теорії постмодернізму в сучасній архітектурі, архітектурний критик, автор численних книг і статей, практикуючий архітектор і ландшафтний дизайнер. Дженкс навчався в Гарвардському університеті та Університетському коледжі Лондона, захистив дисертацію з історії архітектури. Працював запрошеним професором у багатьох університетах світу, серед яких можна виокремити університети Пекіна, Шанхая, Парижа, Токіо, Мілана, Венеції, Франкфурта на Майні, Квебека, Монреаля, Осло, Варшави, Барселони, Лісабона, Цюріха, Відня, Единбурга. В США працював у Гарварді, Прінстоні, Єлі та Колумбійському університеті. Книга, яка принесла Чарльзу Дженксу всесвітню славу, "Мова архітектури постмодернізму" – була опублікована в 1977 році. Це не лише вузькоспеціалізована праця з філософії та історії архітектури, її вплив поширюється майже на всі напрямки не тільки сучасного мистецтва, а й культури. Головними джерелами для створення книги виступили спеціальні періодичні видання, особиста архітектурна практика та сфера професійного спілкування автора. Робота складається із трьох частин: "Смерть "нової архітектури"; "Способи архітектурної комунікації", "Архітектура постмодернізму". На початку книги Дженкс критикує основи модернізму, його одновимірність (форми, змісту і т. ін.). Архітектуру він вважає аналогом мови в якій виявляє такі характеристики, як метафора, слова, синтаксис, семантика. В роботі висвітлюються нові течії в архітектурі, які виникли під впливом постмодерністської теорії. До уваги читача пропонується уривок із вступу до книги

Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. - М., 1985. - С.10-13

ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга и ее столь сложное название имеют необычную историю, требующую объяснения. Ситуация, которая свыше двадцати лет складывалась в архитектуре, сейчас находится в стадии интенсивного формирования нового стиля и творческого подхода. Он вырос из новой (modern) архитектуры[1] во многом подобно тому, как из архитектуры Высокого Возрождения вырос маньеризм,— путем частичных изменений и модификации прежнего языка архитектуры. Это движение сейчас обычно называют «постмодернистской (Post-Modern) архитектурой» в силу того, что термин этот достаточно широк, чтобы охватить множество направлений, и тем не менее указывает все же на происхождение от модернизма. Подобно своему прародителю, движение занимается текущими вопросами, изменением настоящего, однако в отличие от авангарда отказалось от мысли о постоянных нововведениях или о непрерывной революции.

Постмодернистское здание, если воспользоваться кратким определением, «говорит», обращая; одновременно, по крайней мере, к двум уровням к архитекторам и к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические архитектурные значения, и к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительств и образом жизни. Таким образом, архитектур постмодернизма выглядит гибридной, и, если воспользоваться образным сравнением, скорее всего подобна фасаду классического греческого храма Последний — это геометрическая архитектура элегантно каннелированных колонн внизу «рекламного щита» со сражающимися гигантами наверху фронтона, раскрашенного темно-красным и темно-синим. Архитекторы могут читать скрытые метафоры и тонкие значения барабанов колонн, в то время как публика откликается на явные метафоры и обращения скульптор. Безусловно, каждый каким-то образом откликается на оба кода значений, так же как и в постмодернистском здании, но, конечно, с различной степенью интенсивности и понимания, и именно это разрыв во вкусовых культурах и создает как теоретическую базу, так и «двойное кодирований постмодернизма. Дуалистичный

1 Архитектура Запада, сложившаяся в своих основных чертах в 20-е гг. (глубинные ее корни автор книги не без основания относит к середине прошлого столетия), определяется в архитектуроведении как «новая» или «современная». Двойственность термина связана «Г равноправностью вариантов перевода на русский язык слова «modern», которым она обозначается за рубежом. В книге используются оба эти определения и их производные — например, В. Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ с равной степенью обоснованности именуются «пионерами нового (или современного) движения». Производным от слова«modern» является и определение «архитектура модернизма», которое тоже фигурирует в книге. Эта терминологическая модификация чаще всего употребляется тогда, когда «новая (современная)» архитектура рассматривается в широком круге явлений культуры XX в., обнимаемых совокупным понятием «модернизм

образ классического храма — полезная визуальная формула, которую следует держать в уме в качестве объединяющего фактора при рассмотрении различный; отклонений от модернизма, представленных в этой книге. Здания, наиболее характерные для постмодернизма, обнаруживают признаки сознательной дуалистичности.

Определение «постмодернистский» было впервые введено в широкое употребление в сфере искусства и начиная примерно с 1976 г. стало применяться к новейшим тенденциям, которые противоречат ортодоксальному модернизму. Подхваченное «Ньюсуик» и родственными журналами, это определение стало затем прилагаться ко всем постройкам, которые не походили на прямоугольные коробки «международного стиля». Под «постмодернистским» стали понимать, таким образом, любое здание с забавными странностями либо с чувственной образностью — определение, которое, как увидит читатель, я нахожу слишком общим. Этот смысл термина, впервые использованный Николаусом Певзнером в его нападении на «антипионеров» (1966), подразумевает некоторых скульпторов-декораторов и украшателей, которых я тоже осуждаю, но совсем по другим причинам, чем Певзнер. В этих зданиях действительно не осуществляют последовательной коммуникации, так как они закодированы исключительно на эстетическом уровне. Попросту говоря, они являются несостоявшейся скульптурой, непреднамеренные метафоры которой столь же напоминают высказывания миссис Малапроп[2], как и сама модернистская архитектура.

Таким образом, термин «постмодернистский» следует пояснить и использовать более точно с тем, чтобы вообще охватывать только тех проектировщиков, которые осознают архитектуру как язык,— отсюда и первая часть заглавия моей книги. Пол Голдбергер и некоторые другие американские критики использовали термин именно в этом смысле и сосредоточили внимание на других его важных качествах: его отношении к исторической памяти и местному контексту. Эти аспекты важны, но, как показывает последняя глава книги, они составляют лишь часть проблемы. Архитектуру постмодернизма отличает также положительное отношение к метафоричности зданий, воспроизведению местных особенностей и особой двойственности решения пространства. Следовательно, лишь многозначное (плюралистское) определение может охватить все многообразие аспектов; кое-что я попытался пояснить при помощи эволюционного древа и в последней главе, прослеживая становление традиции. По той же причине нет ни одного архитектора, кто охватил бы все многообразие направлений, и ни одного здания, в котором они объединились бы. Если бы мне нужно было указать на совершенно бесспорного постмодерниста, я привел бы в пример Антонио Гауди, что явно

2 Миссис Малапроп — одна из главных действующих лиц пьесы Р. Шеридана «Соперники», неправильно употребляющая красивые или ученые, но непонятные ей слова. Ее имя в англоязычной литературе стало нарицательным для обозначения высказываний «не к месту»

невозможно, как поспешили бы указать критики, поскольку он был премодернистом. И все же я считаю именно работы Гауди «пробным камнем» постмодернизма, — образцом, сравнивая с которым любые современные здания, мы можем наиболее точно выяснить, действительно ли они метафоричны, «контекстуальны» и богаты в точном смысле слова. Тем не менее, я ограничил круг примеров этой книги произведениями настоящего момента.

Двусмысленность приставки «пост» обладает забавными и мощно притягательными аспектами, которые объясняют отчасти, почему она стала столь широкоупотребительна. Люди, естественно, с энтузиазмом относятся к перспективе стать «постсовременными».

В середине 60-х гг. Дениэл Белл писал о «Постиндустриальном обществе», подразумевая, что некоторая часть счастливых уроженцев Запада сможет вообще обойтись без тягот изнурительного труда. Недолго просуществовало движение «Постживописной абстракции» — движение оппозиции. Как утверждалось, это уклончивая, ускользающая по смыслу приставка, исключительно удобна — она всего лишь указывает, откуда вы ушли, но не куда пришли.

Разум, однако, восстает против этого лингвистического парадокса: как же можем мы оставить позади современный нам век, если мы еще живы? Может быть, мы отбросили настоящее время, подобно футуристам, и расположили свой элизиум в постоянном завтра (или вчера)? Если так, мы можем ожидать «постнатальной» или, может быть, даже «посткоитальной» депрессии, пожиная плоды нашего уклонения от настоящего.

Подобные мысли заставили меня рассматривать термин «постмодернистская архитектура» как временной ярлык, когда я впервые употребил его в 1975 г., однако сейчас я изменил свое мнение. Объясняется это отчасти теми оттенками слова «modem», которые все же сохраняются в этом гибридном названии, его мощной властью и современностью. Архитекторы, художники и вообще люди стремятся быть на уровне дня, даже если они и не отказываются от своего культурного наследия, как это часто делал авангард. Мы можем видеть поучительную «параллель» в Возрождении, когда слово «модерн» (современный) было впервые введено в обращение.

В то время также происходили дебаты и царило замешательство, подобное и сравнимое с нашим. Филарете, например, утверждал, что ему «нравились современные (а именно, готические) здания» до тех пор, «пока [он] не начал высоко оценивать классические здания, а к прежним ощущать отвращение ...» Но, значит, по мере того, как происходило возрождение античности, готический стиль становился старомодным и в конце концов, начиная с Вазари, члены уравнения поменялись местами: более старый классический стиль был усовершенствован, т. е. улучшен (или так они думали) до уровня нового, «хорошего современного стиля» — buona maniera moderna[3]. Таким

3 «Ласкающая взгляд красивая современная манера» — Дж. Вазари «Жизнеописания наибо-

образом, авторы эпохи Ренессанса запутались в применении этого термина, определение moderna употреблялось по отношению к готике, классическому римскому стилю и его возрождению — тремя различными способами. Не важно, как архитекторы фиксировали прошлое, они тем не менее называли его «современным» (новым), как если бы термин имел (и все еще имеет?) неоспоримую власть над настоящим временем — над бытием «сейчас». Только после того, как Джорджо Вазари систематически и сознательно начал применять термин moderna для обозначения стиля эпохи Возрожде-ния, его использование стало общеупотребительным и принятым.

Битва «Старого и Современного» происходила с тех пор много раз с такой же путаницей в слово употреблении, и в каком-то смысле мы и сейчас находимся в аналогичном затруднении, не только расходясь с противниками по существу, но и используя с различным смыслом базовые термины. Здесь не место анализировать различающиеся версии слова modern, этот анализ, я уверен, появится по мере того, как будет возрастать неистовство атак и контратак. Но тут уместно подчеркнуть, что это слово все еще обладает своей двусмысленной властью, как это было для Вазари, потому что оно отсылает к современному, развивающемуся состоянию общественного мнения, и имеет эту власть даже над теми, кто отрицает, опровергает или критикует его. Постмодернизм, таким образом, приобретает некоторые из этих оттенков, даже когда он атакует концепцию авангарда и Zeitgeist[4].

Гораздо более важно, что этот ярлык прекрасно описывает двойственность современной ситуации. Большинство, если не все сегодняшние архитекторы, были обучены в рамках модернизма, однако выходили за пределы или даже восставали против этого обучения. Они еще не достигли новой синтетической цели и не отказались до конца от своего модернистского восприятия, скорее они находятся на полдороге – наполовину модернисты, наполовину — пост. Взглянув на работы Вентури, Стерна или Мура – трех закоренелых постмодернистов — мы сможем увидеть там все заимствования из Jle Корбюзье, Кана 20-х годов, а также ссыл¬ки на Палладио, Лютьенса и на автостраду № 66[5].

Такая работа, без сомнения, шизофренически закодирована, она есть нечто, чего можно ожидать после того, как движение потерпело крах, и архитекторы двинулись дальше. Итак, мы говорим здесь об эволюции из или от разделяемых всеми позиций, а не о революционном разрыве с ближайшим

лее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», М.—Л., т. II, MCMXXXШ, с. 378.

4 «Дух времени» — здесь и далее автор, как и некоторые другие пишущие на английском, французском, испанском языках искусствоведы, употребляет без перевода термин, впервые появившийся в немецкой литературе.

5 В оригинале «Route 66», т.е. автострада № 66 общегосударственного значения,— типичная американская автомагистраль с безвкусными броскими рекламными щитами по сторонам. Авторы новейших творческих концепций архитектуры Запада (Р. Вентури и др.) заявили, что язык этой рекламы понятен ее постоянному потребителю и необходимо его изучат: С целью повышения коммуникабельности архитектуры

прошлым; отсюда вытекает одна из поистине удивительных или даже определяющих характеристик постмодернизма: он включает в себя «модернистский стиль» и иконографию в качестве подхода, который может применяться там, где он подходит (для фабрик, больниц и некоторых офисов). В то время как модернизм типа Мис ван дер Роэ был эксклюзивным (исключающим), постмодернизм абсолютно инклюзивен (включающ) настолько, что допускает даже свою пуристскую противоположность, когда это оправдано. Другими словами, постмодернизм находит логическое обоснование возрождению 20-х годов в эпоху, когда любые возрождения возможны и каждое зависит от аргументов в пользу его убедительности, поскольку, без сомнения, невозможно доказать его необходимость.

«Новая архитектура» страдала от элитарности. Постмодернизм стремился преодолеть эту элитарность не путем опрощения, а расширяя язык архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей, традиции, коммерческого сленга улицы. Отсюда двойное кодирование, архитектура, которая обращается и к элите, и к человеку с улицы. Конечно, это не очень легкий способ проектирования на первых порах, пока дуализм не станет общепринятым. Но когда на этой основе вырастет традиция, подобно упомянутой классической греческой, она сможет быть гораздо богаче и динамичнее, чем простая элитарность. Почему? Потому что она сможет обращаться к другим архитекторам, профессиональной элите, заинтересованной и способно отмечать тонкие различия в быстроменяющемся языке, а также сможет обращаться к потребителям, которые хотят красоты, традиционного окружения и своего собственного образа жизни. Обе группы, часто противоположные и часто использующие различные коды восприятия, должны быть удовлетворены. И архитектура 50-х находившаяся на принудительной диете, будет лишь расцветать и становиться более сильной и глубокой.

Все вышесказанное объясняет появление нового издания книги и последней главы, обрисовывающей развитие традиции постмодернизма с 50-х годов. Прежде я сосредоточивался на «языке» в формулировке названия, на что указал Джоффри Бродбент, сейчас же я надеюсь, что и другая часть названия представлена более адекватно.

ПОСТМОДЕРНИСТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Новая архитектура» в качестве главного содержания зачастую рассматривала артикуляцию пространства, т. е. абстрактное пространство, именно как содержание формы. Источник этого восходит к Германии XIX в., когда пространство (Raum), пустота и т.д. имели своего рода метафизический приоритет: считалось, что пространство не только сущность архитектуры, ее конечный материал, но и через его посредЬтво каждая культура выражает свою

волю и существование.

«Пространственные концепции» Зигфрида Гидиона являются кульминацией этой традиции, так же как Баухауз, выставочный павильон в Барселоне и вилла Савой, которые иллюстрируют идеи Гидиона о прозрачности и восприятии «пространства— времени». Другая традиция современного пространства, возможно, более сильная, идет от «раудюнального» Чикагского каркаса и развития его Ле »Корбюзье в блоке «Домино». Здесь простран-ство видится изотропным, однородным в каждом направлении, хотя оно и вписано в прямоугольные решетки под прямыми углами к фронтальной плоскости и уровням этажей. Конечным развитием этого «складированного» пространства являются громадные замкнутые залы Миса и его последователей. Помимо своей изотропности оно может быть охарактеризовано и как абстрактное, лимитированное границами или краями и рациональное или могущее быть логически выведенным от части к целому или от целого к части. В противоположность этому постмодернистское пространство — исторически специфичное, уходящее корнями в традиции, нелимитированное или двусмысленное в отношении зонирования и «иррациональное» или изменяемое с точки зрения отношений частей к целому. Его границы часто остаются неясными, пространство расширяется бесконечно, без видимых пределов. Однако, подобно другим аспектам постмодернизма, этот аспект тоже эволюционен, а не революционен и поэтому содержит модернистские качества: в частности, (наслоение и «компактную композицию, развитую Ле Корбюзье. Его дом Ла Рош (1923 г.) развивает некоторые из ключевых тем постмодернизма: освещенное сзади, сквозное, экранированное пространство и впечатление бесконечного расширения, создаваемого зрительно накладывающимися одна на другую плоскостями. К этим формальным мотивам Вентури добавил скошенное или искаженное пространство, созданное при помощи острых углов, которые подчеркивают перспективу... Постмодернистское пространство — это скорее разработка картезианекой решетки, чем органическое упорядочение. Так, дома Эйзенмана или Грейвза всегда дают возможность сохранять мысленную координацию, чувствовать систему независимо от того, насколько они оказываются свободными по форме и барочными. Плоскость, с которой сверяют координацию, всегда подразумевается фронтальной, и маршрут через здание или элементы изогнутых форм соотносятся с этой мысленной сеткой координат.

3 ПЕДАГОГІКА ЯК ЕСТЕТИЧНА СФЕРА МИСТЕЦТВА

Дівчина, яка читає (Жан-Оноре Фраґонар, 1776)

ЕСТЕТИКА ПЕДАГОГА

За своєю природою та сутністю педагогічна діяльність – найгуманніша професія, тому що її основною метою, як стверджують видатні педагоги минулого та теперішнього, є виявлення у кожній людині його сутнісних та неповторних природних можливостей і формування на їх основі неповторної та унікальної творчої особистості. Цей процес природно передбачає розвиток саме доброчинних якостей кожного вихованця. Таким чином, педагогічна творчість постає творчістю на основі людського матеріалу, результатом якої має стати справжня людина-творець, яка буде здатна діяти за законами краси та добра.

Так, Ян Коменський, який заклав наукові основи педагогіки, вбачав своєю метою створення таких логічних та цілісних систем загальної освіти, які б всіх вихованців спрямовували до великої мети і робили їх здатними ці великі цілі досягати у своїх діях: до гармонії всіх сил та здатностей у самій людині та до гармонії у всіх стосунках між людьми. До цих педагогічних спрямувань, зокрема у К. Д. Ушинського, додасться ще гармонія відношень взагалі зі всім світом, а не лише зі світом людей.

Ріст цінності особистісного начала у кожному громадянському суспільстві все більше робить необхідним перетворення педагогіки на естетичну сферу людської активності та діяльності. Адже лише педагогічна діяльність майже безперервно спрямована на ріст особистості кожного вихованця, виявляючи та культивуючи в ньому на основі його неповторних природних обдарованостей його здатності спочатку до навчання, потім – до освіти, а потім – до індивідуальної творчості у будь-якому виді діяльності.

Тому педагогіка як явище, особлива сфера соціокультурної діяльності людини, частіше за все виступає посередником у культурних комунікаціях, обмінах, готуючи суб'єктів цього спілкування до терпимості та взаєморозуміння, а не до протистояння та нав'язування іншому своєї життєвої настанови, позиції, поглядів, ідеалів.

Сучасний педагог не може просто передавати накопичені та систематизовані у підручники знання, що в умовах розвитку сучасних освітніх технологій комп'ютер може зробити краще. Відмінність педагога та комп'ютера в тому і полягає, що педагог передає учню душевний та духовний, завжди індивідуальний соціокультурний людський досвід, що жодний комп'ютер зробити не здатний.

Видатний український філософ та педагог сучасності С. Б. Кримський, аналізуючи власний педагогічний досвід, підкреслював, що основне завдання сучасної педагогіки – не передача фактажу, а формування евристичного, творчого підходу до навчання та знань. Учня, насамперед, слід навчити вчитися, отримувати від цього процесу задоволення та насолоду, а також надати йому орієнтири людяного використання набутих знань. "Людину необхідно спокусити шансом гарної людини" [2]. Так, естетико-евристичні елементи педагогічного процесу мають спонукати особистість бути не лише споживачем створених попередніми поколіннями цінностей, але і творцем нових елементів ціннісного арсеналу людства.

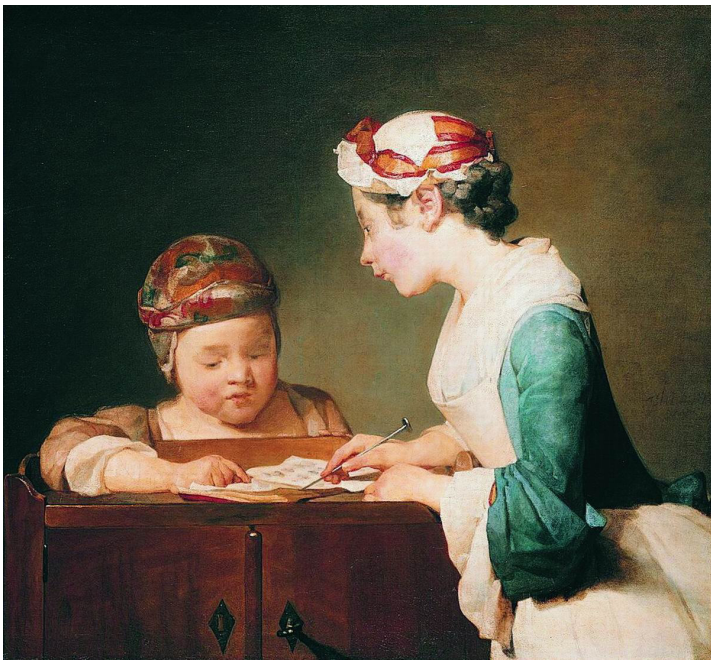
Тому педагог, окрім свого предмета, має бути ознайомленим з психологією, аби з кожним учнем спілкуватися зрозумілою лише для цього індивіда мовою індивідуального спілкування. Також важливу роль у даному спілкуванні відіграє рівень естетичної культури педагога, наскільки він здатний підняти спілкування на рівень естетичного, тобто такого, що сприймається почуттями та розумом у гармонійній єдності. Індивід, що став особистістю через педагогічний процес, один раз відчувши переваги естетичного спілкування, в подальшому у житті буде прагнути саме до такого рівня спілкування.

Таким чином, на сучасному етапі підготовки майбутніх педагогів досить важливого значення набуває формування їх особистої естетичної культури, аби вони були здатні забарвлювати нею весь навчальний процес, а також набуття ними знань з естетики як філософської науки задля усвідомлення ролі, естетичної культури особистості, завдань, мети та засобів естетичного виховання. Адже сходження від чуттєвого до раціонального, від емоційного до інтелектуального – основний принцип будь-якої системи освіти, а тим більше виховання.

Найчастіше під естетичною культурою розуміють сукупність естетичних цінностей, засобів їх створення та вживання. Естетична культура проявляється в естетичній свідомості людей, що відтворюється в ідеалах, потребах, настановах, смаках, поглядах, концепціях; в процесі реалізації різних видів діяльності (у праці, побуті, під час спілкування, у суспільному житті, спорті тощо).

Естетична культура виступає як міра універсальності та гармонійності особистості. Ні інтелектуальний, ні емоційний розвиток особистості не

може бути повним, якщо вона естетично нерозвинена. Естетична культура забарвлює і емоції, і волю, і розум людини вмінням бачити, відчувати та створювати красу.



Молода вчителька
(Жан Батист Сімеон Шарден, 1736-1737)

Естетично розвинена людина здатна подолати відчужене ставлення до навколишнього світу, тобто стати людиною, що відчуває унікальність та своєрідність іншого, але при цьому безпосередньо переживає свою єдність з навколишнім світом, який не протистоїть людині, а відкривається як світ людини, споріднений з нею та зрозумілий їй. Лише за цієї умови можливе підвищення людської діяльності до рівня творчості. Адже творчість завжди потребувала внутрішньої свободи людини. Свобода ж, як писав Гегель, "є лише там, де немає для мене нічого іншого, що не було б мною самим" [1, с.124].

Але зміна ставлення до зовнішнього світу – це завжди і нове ставлення до самого себе, новий рівень самосвідомості. Переростаючи відчужене ставлення до навколишнього як до зовні обмежуючого "не-Я", людина відкриває, що не знала раніше сама себе, і вона переборює самовідчуження, відновлює свою цілісність, присвоює свою дійсну, універсальну людську якість: "Все во мне, и я во всем" (Ф. Тютчев). У цьому полягає величне значення естетичної культури для становлення особистості, незалежно від того, знаходить це відображення у художній творчості, чи ні.

Естетична культура змінює ставлення людини до природи. Ця зміна пов'язана з подоланням відчужено-утилітарного підходу до неї (тільки як до об'єкта раціонального пізнання та використання). Відкриваючи у ній деякий споріднений собі зміст, людина відкриває "природне" в самій собі. В естетичному переживанні природа "олюднюється", набирає у творчій свідомості людського образного змісту, а уявлення про людину розширюється до масштабу природи. Можливо, саме тому в деяких країнах (Японія, Німеччина) проблему вирішення екологічної кризи вбачають саме у підвищенні естетичної культури суспільства, що призводить до зростання уваги до дисциплін, які мають на меті естетико-художній розвиток учня.

Справляючи значний вплив на естетичний розвиток особистості, есте-

тична культура формує іншу якість мислення, започатковує розвиток низки загальнокультурних здібностей людини. Насамперед це відображується на якості емоційної культури особистості. Емоція завжди сигналізує про особистісний сенс діяльності для людини. Один з найталановитіших фізиків М. В. Волькенштейн говорив про те, що естетичні емоції посилюють наукову творчість, а їх відсутність пов'язана з відсутністю таланту та бездарністю наукового співробітника. Це твердження, очевидно, справедливе щодо будь-якого виду творчості. Проте емоційність у кожному виді діяльності, а втім і у творчості, повинна бути двомірною, тому психологи підкреслюють значення емоційної зрілості особистості, яка містить, з одного боку, повноту емоційного життя особистості, а з іншого – досить високий рівень соціалізації афективної сфери. І та, і інша якість емоційності розвиваються, "олюднюються" внаслідок естетичного розвитку особистості.

Естетична культура сприяє розвитку в особистості образного мислення, мислення за аналогією та асоціацією, цілісності сприйняття конкретних образів, розвитку фантазії, зорового уявлення, інтуїції. Особливо важливі ці якості, коли невідомий увесь набір засобів та правил розв'язання задачі. Саме тоді здатність уявити проблему в образній формі полегшує пошук результату, що досліджується. Можливість миттєвого схоплювання у думці речей у цілому відкривається у предметно-образному мисленні, а це підвищує вірогідність появи несподіваної, але корисної асоціації.

Процес пошуку потрібних аналогій та асоціацій багато у чому здійснюється інтуїтивно. Інтуїтивне є високоінтелектуальним процесом, який пов'язаний не тільки з психологічними факторами, але й з такими, як особливості духовного освоєння дійсності людиною, простежується залежність інтуїтивної діяльності від певного запасу знань, культури мислення, бачення світу, що сформувався, стилю наукової та в цілому діяльності, що склався у людини.

Забезпечуючи побудову внутрішньо несуперечливої моделі світу, вербально-знакове мислення певною мірою збіднює неминуче його відображення у свідомості людини. У протилежність цьому відбиття на образному рівні уможливлює сприйняття світу в усій його цілісності, багатозначності та суперечливості, що необхідно для найбільш повного чуттєвого контакту з реальністю, для емоційної стабілізації та відіграє велику роль у процесах творчості, особливо на етапі "визрівання" ідей.

Естетична культура особистості формується здебільшого завдяки естетичному вихованню. Естетичне виховання – це формування естетичного ставлення людини до дійсності. З його допомогою виробляється орієнтація особистості в світі естетичних цінностей і одночасно – здібність людини до естетичного сприймання і переживання, естетичний смак та ідеал, здатність до праці й творчості за законами краси, до створення мистецьких цінностей.

Естетичне виховання тісно пов'язане з моральним. Завдяки красі й позитивному естетичному почуттю, викликаному нею, люди часто схильні до добра ще раніше, ніж його ідея буде сприйнята свідомістю.

Японський поет середньовіччя Мацуо Басьо каже: "Все, що не бачиш, – Квітка. Все, про що не думаєш, – Луна. Хто не бачить у всьому Квітку, тот дикун. У кого в серці немає Квітки, той все одно, що тварина. Прожени дикуна, прожени звіра, слідуй Творчій силі природи і повернешся до неї». Оживає серце, коли бачить красу, та кам'яніє, коли її не помічає. Краса саме тому і може врятувати світ, що діє прямо на серце людини, а не лише на розум чи на почуття.

Так, завданням естетичного виховання постає не лише розвиток здібностей художнього сприймання, розширення списку прочитаних книг, почутих музичних творів, а й організація людських почуттів, духовного росту особистості, регуляція і корекція поведінки. Метою естетичного виховання постає універсальна гармонійна особистість.

Естетичне виховання є системним. Методологічною основою і важливим принципом естетичного виховання на сучасному етапі є ідея комплексного підходу.

По-перше, система естетичного виховання має будуватися так, щоб різні види мистецтва постійно взаємодіяли між собою у процесі впливу на дитину, тобто організовується необхідність тісної взаємодії мистецтва на основі міжпредметних зв'язків.

Сьогодні в освітньому арсеналі є різні засоби освоєння світу (мистецтво, філософія, наука тощо), що дають можливість багатомірного бачення проблеми. Тому особливо важливим на сучасному етапі розвитку науки та суспільства є наявність високого рівня сформованості цілісної картини світу у вчителів, аби вони були здатні до інтегрованих підходів у викладанні власного предмета. Основною метою інтегрованого підходу є гармонійне поєднання логічного та образного мислення, що здійснюється через передачу педагогом не лише фактичних знань, але і ціннісних смислів, що закладені у будь-якому предметі. Злиття мистецтва, науки та природи стає імперативом сучасного підходу до пізнання світу. Так, метою нової сучасної освіти є навчання цілісному динамічному мисленню, що поєднувало у собі образи та логічні думки.

По-друге, естетичне виховання повинно стати органічною частиною будь-якого виду виховання. Тобто процес естетичного виховання здійснюється не лише під час уроків музики чи малювання, але і в процесі простого спілкування вчителя з учнем, між самими учителями тощо. В естетичному вихованні учнів величезне значення має особистість педагога. Його поведінка, одяг, постава, рухи, міміка, голос, тон – все це має бути взірцем для учнів. Тому зростає відповідальність вчителя за власну мовну та

загальну поведінкову культуру.

Показники естетичної вихованості учнів – це і їх зовнішній вигляд, манера поводитися, розмовляти, вигляд їхніх підручників, зошитів тощо.

По-третє, система естетичного виховання будується з урахуванням принципу творчої самодіяльності учнів. Це виявляється у здатності школярів переносити вироблені творчі навички на виконання будь-якої справи.

Отже, джерелами естетичного виховання є художня література, музика, образотворче, театральне мистецтво, кіно, природа, естетика шкільних приміщень, зовнішній вигляд учителів та учнів, взаємини між учнями і вчителями тощо, але процес естетичного виховання може вдало відбуватися лише за умови здатності вчителя гармонійно поєднати ці різні джерела естетичної культури та методи естетичного виховання.

У формуванні естетичної культури мистецтву належить особливе місце. За будь-яким фактом художньої творчості, у будь-якому виді мистецтва, за будь-яким яскравим виявом спеціального обдарування художника та музиканта, архітектора та поета, актора та скульптора насправді лежить дещо набагато загальніше, глибше та первинніше – ставлення людини до життя.

Художники є основними охоронцями, оберігачами "естетичного потенціалу" людства: їх творчість здатна пробуджувати аналогічні істотні сили й в інших людях; залучення до мистецтва може виступати для всіх як "розпредмечування" та "присвоєння" загальнолюдській здатності естетичного ставлення до життя.

Якщо виховне значення інших форм суспільного пізнання має частковий характер: мораль формує моральні норми, політика – політичні погляди, філософія – світогляд, наука робить з людини спеціаліста, то мистецтво впливає комплексно на розум і серце, і немає такого кутка людської душі, який воно не змогло б зачепити своїм впливом. Саме мистецтво формує цілісну особистість.

У 50-х роках визначний педагог В. О. Сухомлинський, відповідаючи тим, хто суспільний прогрес вбачав лише в освоєнні космосу, успіхах електроніки і кібернетики, в "Листах до сина" пророче сказав: "Якщо не поліпшиться виховання, ми наплачемося з математикою, електронікою і космосом... Найголовніший засіб самовиховання душі – краса. Краса в широкому розумінні – і мистецтво, і музика, і сердечні відносини з людьми".

Ф. М. Достоєвський відзначив, що в процесі спілкування з мистецтвом художні враження, "поступово нагромаджуючись, пробивають з розвитком серцеву кору, проникають у серце, в його сутність, і формують людину". Передаючи людям цілісний конкретно-почуттєвий соціальний досвід, мистецтво використовує феномен емоційної пам'яті людини, яка в багато разів сильніша за раціональну. Емоційна пам'ять надзвичайно тривка і

формується як "пам'ять серця" без усякого заучування.

Значний науковий та практичний інтерес становлять дані про стимулюючий вплив мистецтва на здібності людей, особливо школярів, на їх загальний розвиток, підвищення успішності. З великим навантаженням у школі краще можуть впоратися діти з розвинутими художніми інтересами. Згідно з висловленою гіпотезою, перш ніж учень візьметься за вивчення основ різних наук, його мозок має досягти певного рівня розвитку. Це відбувається лише за умови постійних і повторюваних сенсорних впливів. І ось тут найважливішу роль відіграє художнє виховання.

Подібні припущення знаходять підтвердження в обширній педагогічній практиці. Наприклад, у ряді шкіл Угорщини незначне збільшення навчального часу на музичне виховання (2–3 години щотижня) спричинило рішуче поліпшення всього навчального процесу. Успішність учнів таких шкіл з загальноосвітніх дисциплін була якіснішою, ніж у звичайних середніх школах. Угорські вчені пояснювали цей феномен тим, що щоденні мелодійні і ритмічні вправи впливають на центральну нервову систему й особливо на нервові центри кори головного мозку. Внаслідок цього вищий рівень розвитку дітей виявляється не лише у сфері музичних навичок: вони й загалом володіють кращою здатністю реагувати, їхня повсякденна діяльність більш координована. Учасники угорського експерименту прийшли до висновку про те, що музично-естетичний розвиток людини сприяє формуванню волі, уваги, спостережливості, пам'яті, уяви, мислення, тобто найважливіших якостей особистості.

Можливості мистецтва у розвиткові творчого потенціалу людини активно досліджуються вченими США, Японії, Франції та інших країн. У США, наприклад, з цією метою організовуються спеціальні експерименти. Один з них полягав у тому, що група адміністраторів впродовж десяти місяців звільнялась від професійної діяльності і навчалась за широкою гуманітарною програмою, в якій перевага надавалась спілкуванню з мистецтвом – читанню книг, відвідуванню театрів, музеїв, виставок, концертів. Як виявилось, після цього не лише зросла їхня професійна активність, але й вирішення ними професійних завдань набуло рис самостійності, нестандартності, творчості.

У Франції в спеціальних центрах для керівників високого рангу організовуються стажування, на яких значна частина занять відводиться художній культурі; їхня мета – навчити стажистів розуміти музику, живопис, архітектуру. Виявлено, що в результаті стажування його учасники набувають навичок відчуття смаку до добре зробленої роботи, гармонійних професійних відносин, упорядкованості. Аналогічні стажування практикує компанія "Хітачі" та інші японські фірми. При цьому в Японії таке навчання організовується не лише для спеціально відібраних керівників, а часто-

густо для всього персоналу підприємства на регулярній основі. Керівник таких стажувань, професор Вартонського університету США і Паризької консерваторії мистецтв і ремесел Б. Люссато підсумував: "Людина, яка читає Платона, стає вимогливішою до логіки; людина, яка відвідує концерти і виставки, стає вимогливішою до естетики; людина високого культурного рівня стає вимогливішою до якості, вона не витримує сірятини і фальші. Естетика найтісніше пов'язана з етикою, а чим вищі естетичні вимоги, тим нетерпиміше людина ставиться до расизму, тоталітаризму, насильства». Тому і в найважчі часи, при найобмеженіших ресурсах не слід економити на культурі, освіті, бо саме вони оберігали суспільства і цивілізації від катастрофи дикунства.

Входження мистецтва до духовного світу майбутнього вчителя починається з пізнання краси слова. Слово – могутній засіб виховання морально-естетичних почуттів. За висловом В. О. Сухомлинського, "переживання поетичного слова можна виховати лише тоді, коли слово живе у душі вчителя" [8, с.593]. Найпомітнішим видом мистецтва, що вводить слово у душу вчителя, є художня література. Розвиток культури читання сприяє вихованню літературного та мовного смаку вчителя, що безпосередньо також буде впливати і на учня.

Однією із сфер, а також засобом естетичного виховання є праця, оскільки докорінні основи виробничої діяльності та праця в цілому спрямовані на виявлення та розвиток творчо-естетичних задатків особистості. Важливим у цьому випадку є спостереження за ставленням до праці, до результатів праці, ставлення до засобів трудового процесу.

Вагомим засобом естетичного виховання є природа, бо саме через неї людина пізнає закони краси та гармонії. Ще у розумінні стародавніх греків космос був протиставлений хаосу та первинно вказував на упорядкованість світу. З усіх морально-естетичних проявів краса природи найбільш близька і зрозуміла людині. Дитині і дорослому притаманний інтуїтивний потяг до близькості з природою, виділення в неї прекрасного, поетичного.

Засобами естетичного виховання є також побут людини. Естетика побуту обумовлює правильну організацію предметного середовища, яка співвідносна з уявленнями особистості про міру, гармонію, вона виявляється в оформленні житла, в одязі, у зовнішньому вигляді в цілому тощо.

Сучасній людині промислово-індустріального суспільства важко зрозуміти зв'язок повсякденних речей з сакральними основами життя через те, що краса рукотворного світу речей йому майже невідома. Ми живемо здебільшого серед безликих бездушно штампованих речей, що все більше займають місця нашого життєвого простору. Але речі є необхідними не лише тому, що без чашки ми не зможемо випити чаю, а без ручки написати твір, але й тому, що кожна річ може не лише поневолювати людину, але і

звільнювати її, якщо людина здатна зазирнути у сутність, у серце речі. Таке розуміння природи речей не робить великої різниці між користю та красою. Такий підхід є притаманним стародавнім та сучасним далекосхідним культурам Китаю та Японії. "Кожна річ, велика чи мала, несе в собі витончену істину. В світі безкінечна кількість речей, і у кожної речі своя істина" – писав у XVI столітті вчений Лі Кайсянь.

Форми та засоби естетичного виховання є ефективними лише тоді, коли не перериваються ні в особистому, ні у суспільному житті, тобто процес естетичного виховання або самовиховання повинен тривати постійно.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Яким чином виражається естетична культура педагога?*
2. *Чому у сучасних техногенних умовах формування молодої людини зростає роль естетичної культури педагога?*
3. *У чому полягає основний зміст педагогічної творчості?*
4. *Поясніть, яку роль відіграє естетична культура людини у її цілісному особистісному рості.*
5. *У чому полягає специфіка виховання естетичної культури особистості?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Наука логики. - Т.1. - М., 1974. - 452 с.*
2. *Знания, настоянные на совести (Интервью с С.Б.Крымским) - Человек без границ. - №1. - 2008.*
3. *Киященко Н. И. Эстетика - философская наука. - М., 2005. - 592 с.*
4. *Леви В. Искусство быть собой – М., 1991.*
5. *Лихачев Д. С. Письма о добром и прекрасном, 1985*
6. *Мелик-Пашаев А. А. Мир художника. – М.: Прогресс-традиция, 2000*
7. *Мир. Красота. Дети. – Харьков, 2008.*
8. *Сухомлинський В. А. Эмоциональное и эстетическое воспитание. Избр. произведения : в 5-ти томах. – К. : Радянська школа, 1980*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Головна мета педагогічної діяльності полягає у:
   а) інформуванні учня, тобто надані йому фактів з тієї чи іншої дисципліни;
   б) виявленні у кожній людині її сутнісних та неповторних природних можливостей і формуванні на їх основі неповторної та унікальної творчої особистості;
   в) розвитку емоційної сфери існування особистості.

2. Основний принцип педагогіки полягає у:
   а) сходженні від емоційного сприйняття світу до інтелектуального;
   б) сходженні від інтелектуального до емоційного сприйняття навколишнього середовища;
   в) одночасному розвитку емоційного та інтелектуального сприйняття світу.

3. Закінчіть визначення:
   Естетична культура особистості – це ...

4. Завершіть визначення:
   Естетичне виховання – це ...

5. Основна мета естетичного виховання полягає у:
   а) вивченні творів мистецтва;
   б) вихованні здібностей до мистецької діяльності;
   в) формуванні універсальної гармонійної особистості.

6. У чому полягає ідея комплексного підходу в процесі естетичного виховання (продовжите перелік)?
   а) поєднання логічного та образного подання інформації;
   б) використання різних видів мистецтва;
   в) ...

7. Які з зазначених видів людської діяльності особливо впливають на розвиток естетичної культури особистості?
   а) спорт;
   б) мистецтво;
   в) наукова діяльність.

8. Як ви вважаєте, які з наведених видів мистецтва особливо допомагають вчителю в процесі естетичного виховання (розставте подані види мистецтва за десятибальною шкалою, обґрунтуйте свою відповідь)?
   Художня література, хореографія, музика, кіномистецтво, театр, живопис, архітектура, скульптура, цирк, декоративно-прикладне мистецтво.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

ДО РОЗДІЛУ «ЕСТЕТИКА ПЕДАГОГА»

ЛІХАЧОВ

Дмитро Сергійович
(1906-1996)

Російський академік Д.С.Ліхачов написав книгу "Листи про добре та прекрасне" для юнацтва з метою яскраво, просто та по-доброму поміркувати над важливими світоглядними питаннями. Про свою книгу він сам писав так: "Сперва я пишу в своих письмах о цели и смысле жизни, о красоте поведения, а потом перехожу к красоте окружающего нас мира, к красоте, открывающейся нам в произведениях искусства. Я делаю это потому, что для восприятия красоты окружающего человек сам должен быть душевно красив, глубок, стоять на правильных жизненных позициях. Попробуйте держать бинокль в дрожащих руках – ничего не увидите". Пропоновані листи розкривають питання «естетичної сприйнятливості», «гри» як одного з методів естетичного виховання, основною метою якого постає гармонійно розвинутий емоційно-інтелектуальний світ людини.

Лихачев Д. С. Письма о добром. – М.: Наука, СПб.: LOGOS, 2006. - С.34-38, 90-91

Письмо двенадцатое
ЧЕЛОВЕК ДОЛЖЕН БЫТЬ ИНТЕЛЛИГЕНТЕН

Человек должен быть интеллигентен! А если у него профессия не требует интеллигентности? А если он не смог получить образования: так сложились обстоятельства. А если окружающая среда не позволяет? А если интеллигентность сделает его «белой вороной» среди его сослуживцев, друзей, родных, будет просто мешать его сближению с другими людьми?

Нет, нет и нет! Интеллигентность нужна при всех обстоятельствах. Она нужна и для окружающих, и для самого человека. Это очень, очень важно, и прежде всего для того, чтобы жить счастливо и долго – да, долго! Ибо интеллигентность равна нравственному здоровью, а здоровье нужно, чтобы жить долго – не только физически, но и умственно. В одной старой книге сказано: «Чти отца своего и матерь свою, и долголетен будешь на земле». Это относится и к целому народу, и к отдельному человеку. Это мудро...

Многие думают: интеллигентный человек – это тот, который много читал, получил хорошее образование (и даже по преимуществу гуманитарное), много путешествовал, знает несколько языков. А между тем можно иметь все это и быть неинтеллигентным, и можно ничем этим не обладать в боль-

шой степени, а быть все-таки внутренне интеллигентным человеком.

Образованность нельзя смешивать с интеллигентностью. Образованность живет старым содержанием, интеллигентность – созданием нового и осознанием старого как нового.

Больше того… Лишите подлинно интеллигентного человека всех его знаний, образованности, лишите его самой памяти. Пусть он забыл все на свете, не будет знать классиков литературы, не будет помнить величайшие произведения искусства, забудет важнейшие исторические события, но если при всем этом он сохранит восприимчивость к интеллектуальным ценностям, любовь к приобретению знаний, интерес к истории, эстетическое чутье, сможет отличить настоящее произведение искусства от грубой «штуковины», сделанной, только чтобы удивить, если он сможет восхититься красотой природы, понять характер и индивидуальность другого человека, войти в его положение, а поняв другого человека, помочь ему, не проявит грубости, равнодушия, злорадства, зависти, а оценит другого по достоинству, если он проявит уважение к культуре прошлого, навыки воспитанного человека, ответственность в решении нравственных вопросов, богатство и точность своего языка – разговорного и письменного, – вот это и будет интеллигентный человек. Интеллигентность не только в знаниях, а в способностях к пониманию другого. Она проявляется в тысяче и тысяче мелочей: в умении уважительно спорить, вести себя скромно за столом, в умении незаметно (именно незаметно) помочь другому, беречь природу, не мусорить вокруг себя – не мусорить окурками или руганью, дурными идеями (это тоже мусор, и еще какой!)...

Интеллигентность – это способность к пониманию, к восприятию, это терпимое отношение к миру и к людям. Интеллигентность надо в себе развивать, тренировать – тренировать душевные силы, как тренируют и физические. А. тренировка возможна и необходима в любых условиях. Что тренировка физических сил способствует долголетию – это понятно. Гораздо меньше понимают, что для долголетия необходима и тренировка духовных и душевных сил. Дело в том, что злобная и злая реакция на окружающее, грубость и непонимание других – это признак душевной и духовной слабости, человеческой неспособности жить… Толкается в переполненном автобусе – слабый и нервный человек, измотанный, неправильно на все реагирующий. Ссорится с соседями – тоже человек, не умеющий жить, глухой душевно. Эстетически невосприимчивый – тоже человек несчастный. Не умеющий понять другого человека, приписывающий ему только злые намерения, вечно обижающийся на других – это тоже человек, обедняющий свою жизнь и мешающий жить другим. Душевная слабость ведет к физической слабости. Я не врач, но я в этом убежден. Долголетний опыт меня в этом убедил.

Приветливость и доброта делают человека не только физически здоро-

вым, но и красивым. Да, именно красивым.

Лицо человека, искажающееся злобой, становится безобразным, а движения злого человека лишены изящества – не нарочитого изящества, а природного, которое гораздо дороже.

Социальный долг человека – быть интеллигентным. Это долг и перед самим собой. Это залог его личного счастья и «ауры доброжелательности» вокруг него и к нему (то есть обращенной к нему).

Все, о чем я разговариваю с молодыми читателями в этой книге, – призыв к интеллигентности, к физическому и нравственному здоровью, к красоте здоровья. Будем долголетни, как люди и как народ! А почитание отца и матери следует понимать широко – как почитание всего нашего лучшего в прошлом, в прошлом, которое является отцом и матерью нашей современности, великой современности, принадлежать к которой – великое счастье.

Письмо двадцать восьмое
БЫТЬ ВМЕСТЕ

...Исчезают не только русские игры, исчезают игры вообще. Они заменяются танцами или тем, что называется танцами. А между тем игры очень важны в воспитательном отношении. Игра – будь это лапта, волейбол, горелки или еще какая-нибудь – воспитывает социальность, она воспитывает умение держаться вместе, играть вместе, ощущать партнера, ощущать противника. Это очень важная воспитательная вещь – игра. Игры должны быть возрождены в нашей жизни. Потому что я уже не вижу, чтобы играли, скажем, в крокет. А крокет – важная игра, потому что в крокет играют и взрослые, и дети, это общение взрослых и детей. Это важно. Дома заняты тем, что смотрят телевизор. Вот тут телевизор оказывается серьезным конкурентом. А раньше играли в цифровое лото, играли дети, играли взрослые, и это служило общению взрослых и детей, это был один из моментов, очень важный в воспитательном отношении. Но не только лото, существовали разные игры, в которых принимала участие вся семья. Так же, как, скажем, вся семья на Севере где-нибудь принимала участие в пении хоровых народных песен. Это важный момент, потому что хор, он не только доставляет эстетическое удовольствие, он нравственно организует семью, нравственно организует общество, собравшееся где-то в деревне, в зимнюю пору, при вьюге снежной. Поют – люди общаются этим способом друг с другом, они вступают в контакт. А как мало у нас сейчас контактов между людьми. Они очень важны, непосредственные контакты, контакты интуитивные какие-то, которые вот в играх, вот в хоровом пении, в музыке организовывались. Поэтому на эту сторону нашего быта, на то, что уходят из нашего быта игры, надо обратить внимание педагогическим организациям. И не сделать ли уроки физкультуры в наших школах игровыми? Это давало бы одновременно и физическое развитие, и нравственное, и объединяло бы класс.

ЧЕХОВ

Михайло Олександрович
(1891-1955)

Це один з найвідоміших у XX столітті "підручників" з акторської майстерності. Але поради великого російського письменника та драматурга стосовно розвитку здатності бачити та відчувати Прекрасне є корисними для кожної людини, що прагне особистісного розвитку. Й особливо ці поради можуть видатись корисними для педагогів, адже не дарма кажуть, що професійний педагог має бути гарним актором.

Станиславский К.С., Чехов М.А. Работа актера над собой. О технике актера. - М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. - С.372-378, 445-447

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА

ВООБРАЖЕНИЕ И ВНИМАНИЕ
Первый способ репетирования

Не то, что есть, побуждает к творчеству,
но то, что может быть; не действительное, но возможное.
Рудольф Штейнер

Все моложе и моложе чувствует себя тот,
кто вступает в мир воображения. Теперь он знает:
это рассудок старил его душевно и делал таким негибким.
Р. Мейер

ОБРАЗЫ ФАНТАЗИИ ЖИВУТ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ЖИЗНЬЮ

Вечер. После долгого дня, после множества впечатлений, переживаний, дел и слов вы даете отдых своим утомленным нервам. Вы садитесь, закрыв глаза или погасив в комнате свет. Что возникает из тьмы перед вашим внутренним взором? Лица людей, встреченных вами сегодня. Их голоса, их разговоры, поступки, движения, их характерные или смешные черты. Вы снова пробегаете улицы, минуете знакомые дома, читаете вывески… вы пассивно следите за пестрыми образами воспоминаний проведенного дня.

Но вот незаметно для вас самих вы выходите за пределы минувшего дня и в вашем воображении встают картины близкого или далекого прошлого. Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже "подменены" кем-то, кто фантазировал над ними в то время, как вы "забыли" о них, но все же вы узнаете их. И вот среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзы-

вает образ совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начитаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план — новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнением следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнь живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них, ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии.

Актер и режиссер, как и всякий художник, знают такие минуты. "Меня всегда окружают образы, — говорит Макс Рейнгардт. "все утро, — писал Диккенс, — я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит". Гёте сказал: "Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: "Мы здесь!" Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате, — это была Сикстинская мадонна. Микеланджело воскликнул в отчаянии: "Образы преследуют меня и понуждают ваять их формы из скал!"

Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: "Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя. Твой матерьялистический век привел тебя даже к мысли, что твое творчество есть продукт мозговой деятельности. Ее ты называешь вдохновением! Куда ведет оно тебя? Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе. Ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!"

ВЛАСТЬ НАД ОБРАЗАМИ

Но если в вас достаточно смелости, чтобы признать самостоятельное существование образов, вы все же не должны довольствоваться их случайной, хаотической игрой, как бы много радости она ни доставляла вам. Имея определенную художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда, подчиненные вашей воле, образы будут являться перед вами не только в вечерней тишине, но и днем, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот.

Активно ждать. Но вы не должны думать, что образы будут являться перед вами законченными и завершенными. Они потребуют немало времени на то, чтоб, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать. Леонардо да Винчи годы ждал, пока он смог закончить голову Христа в "тайной вечере". Но ждать — не значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития.

Что же делаете вы в период ожидания? Вы задаете вопросы являющимся перед вами образам, как вы можете задавать их вашим друзьям. Весь первый период работы над ролью, если вы систематически проводите его, проходит в вопросах и ответах, вы спрашиваете, и в этом ваша активность в период ожидания. Меняясь и совершенствуясь под влиянием ваших вопросов, образы дают вам ответы, видимые вашему внутреннему взору.

Но есть два способа задавать вопросы. В одном случае вы обращаетесь к своему рассудку. Вы анализируете чувства образа и стараетесь узнать о них как можно больше. Но чем больше вы знаете о переживаниях вашего героя, тем меньше чувствуете вы сами.

Другой способ противоположен первому. Его основа — ваше воображение. Задавая вопросы, вы хотите увидеть то, о чем спрашиваете. Вы смотрите и ждете. Под вашим вопрошающим взглядом образ меняется и является перед вами как видимый ответ. В этом случает он продукт вашей творческой интуиции. И нет вопроса, на который вы не могли бы получить ответа. Все, что может волновать вас, в особенности в первой стадии вашей работы: стиль автора и данной пьесы, ее композиция, основная идея, характерные черты действующих лиц, место и значение среди них вашей роли, ее особенности в основном и в деталях, — все это вы можете превратить в вопросы. Но, разумеется, не на всякий вопрос вы получите немедленный ответ. Образы часто требуют много времени, для того чтобы совершить необходимое им превращение. Если вы спросите, например, вашего героя, как входит он в первый раз на сцену в обстоятельствах, данных автором, вы, по всей вероятности, получите почти мгновенных ответ — образ "сыграет" перед вами свой выход. Но вы можете также спросить, каково отношение лица, которое вы должны изображать на сцене, к другому лицу в пьесе, и ответ может прийти уже не с такой быстротой. Могут понадобиться часы, а может быть, и дни. Вы увидите ряд сцен, моментов, мгновений, где все с большей и с большей ясностью ваш герой своим поведением, своей "игрой", за которой вы следите вашим внутренним взором, шаг за шагом сделает ясным для вас свое отношение к другому лицу. На это вы должны дать ему время. Еще больше времени, несомненно, понадобится для того, чтобы вы могли. Например, "увидеть" ответ на вопрос: какова основная идея пьесы? В

этом случае все образы (и в особенности главные) должны проделать сложное превращение и все они должны многократно "сыграть" перед вами одну сцену за другой, но ваш настойчивый вопрошающий взгляд заставит их постепенно прийти к двум, трем сценам (а может быть, и всего к одной), когда перед вами вспыхнет основная идея пьесы в образах этих двух, трех сцен в поведении героев, в нескольких фразах, которые они произносят в этих сценах. Так, день за днем, путем вопросов и ответов будет осуществляться ваша художественная цель и созревать задуманное вами произведение.

«Видеть» внутреннюю жизнь образа. По мере того как вы будете прорабатывать и укреплять ваше воображение, в вас возникает чувство, которое можно выразить словами: то, что я вижу моим внутренним взором, те художественные образы, которые я наблюдаю, имеют, подобно окружающим меня людям, внутреннюю жизнь и внешние ее проявления. С одной только разницей: в обыденной жизни за внешним проявлением я могу не увидеть, не угадать внутренней жизни стоящего передо мной человека. Но художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я "вижу" его внутреннюю жизнь.

Микеланджело, создавая своего Моисея, "видел" не только мускулы, волны волос на бороде и складки одежды — он видел внутреннюю мощь Моисея, создавшую эти мускулы, вены, складки и композицию ритмически падающих волос. Леонардо да Винчи терзали образы его фантазии своей пламенной внутренней жизнью. Он говорил: где наибольшая сила чувств, там и наибольшее мученичество.

Внимание. По мере того как путем систематических упражнений вы развиваете свое воображение, оно становится все более гибким и подвижным. Образы вспыхивают и сменяют друг друга со все возрастающей быстротой. Это может привести к тому, что вы будете терять их раньше, чем они успеют воспламенить ваше творческое чувство. Вы должны обладать достаточной силой, чтобы быть в состоянии остановить их движение и держать их перед вашим внутренним взором так долго, как вы этого захотите. Сила эта есть способность сосредоточивать свое внимание. Все мы обладаем ею от природы, и без нее мы не могли бы выполнить ни одного даже самого незначительного повседневного действия (за исключением действий привычных). Но сила концентрации, которой мы пользуемся в обыденной жизни, недостаточна для актера с развитым воображением. От этой силы в значительной мере зависит и продуктивность изображения. Вы должны развить ее в себе. Успех этого развития будет зависеть столько же от упражнений, сколько и от правильного понимания природы и сущности внимания.

Внимание есть процесс. Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случалось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течение дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели еще и другую — внутренне деятельную и напряженную. Что бы вы ни делали, куда бы ни шли, о чем бы ни говорили — вы непрестанно представляли себе ожидаемое вами событие. Даже и тогда, когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали связи с ним. Внутренне вы были в непрестанно деятельном состоянии. Эта деятельность и есть внимание. Рассмотрим ее подробнее.

В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него.

Все четыре действия, составляющие процесс внимания совершаются одновременно и представляют собой большую душевную силу. Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души. Даже в том случае, когда объектом вашего внимания является видимый предмет и вы принуждены физически пользоваться вашим зрением, все же процесс сосредоточения внимания лежит за пределом физического восприятия зрением, слухом или осязанием. Часто упражнения не внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т.д.), вместо того чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, лишь предшествующую процессу внимания. В действительности органы внешних чувств освобождаются в тот момент, как начался процесс внимания. Ожидая предстоящего события, то есть будучи сосредоточены на нем, вы можете, как я уже сказал выше, днями и неделями вести вашу повседневную жизнь, свободно пользуясь вашими органами чувств: внимание протекает за их пределами. И даже (вы заметите это при дальнейших упражнениях) чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила.

Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего.

Внимание. Упражнение 1.

Выберите простой предмет. Рассмотрите его. Чтобы избежать “гляденья” на предмет — опишите для себя его внешний вид. Проделайте внутренне (психологически) все четыре действия, составляющие процесс внимания: держите предмет, притягивайте его к себе, устремляйтесь к нему, проникайте в него, как бы стараясь слиться с ним. Каждое из этих действий проделай-

те сначала отдельно, потом вместе, соединяя по два, по три и т.д.

Продолжайте упражнение, следя за теми, чтобы ни органы ваших чувств, ни мускулы тела не напрягались излишне.

Меняйте объекты вашего внимания в такой последовательности:

1. *Простой, видимый предмет.*
2. *Звук.*
3. *Человеческая речь.*
4. *Простой предмет, вызванный в воспоминании.*
5. *Звук, вызванный в воспоминании.*
6. *Человеческая речь (слово или одна фраза), вызванная в воспоминании.*
7. *Образ человека, которого вы хорошо знаете, вызванный в воспоминании.*
8. *Образ, взятый из пьесы или литературы.*
9. *Образ фантастического существа, пейзажа, архитектурной формы и т.п., созданный вами самими.*
10. *Упражняйтесь до тех пор, пока внимание с его четырьмя действиями не станет для вас легко выполнимым единым душевным актом.*

Сосредоточив внимание на объекте, начните одновременно выполнять простые действия, не имеющие к объекту внимания прямого отношения: держа, например, в сфере внимания образ человека, в данный момент отсутствующего, начните убирать комнату, приводить в порядок книги, поливать цветы или делать любое легко выполнимое действие. Постарайтесь уяснить себе при этом, что процесс внимания протекает в душевной сфере и не может быть нарушен внешними действиями, одновременно с ним совершаемыми.

Следите, чтобы внимание по возможности не прерывалось, не доводите себя до утомления, в особенности вначале. Регулярность в упражнениях (два-три раза в день) важнее, чем их длительность. Время от времени возвращайтесь к первоначальным, более простым упражнениям.

Последствия развития внимания. Овладев техникой внимания, вы заметите, что все ваше существо оживет, станет активным, гармоничным и сильным. Эти качества проявятся и на сцене во время игры. Бесформенность и расплывчатость исчезнут, и ваша игра получит большую убедительность.

Одновременно с упражнениями на внимание делайте и упражнения на воображение.

Переживание творческой индивидуальности. Теперь спросим себя: как переживается актером его творческая индивидуальность в минуты вдохновения? В нашей обыденной повседневной жизни мы говорим о самих себе — “я”: “я хочу, я чувствую, я думаю”. Это наше “я” мы отождествляем с нашим телом, привычками, образом жизни, семейным и социальным положением и т.д. Но таково ли “я” художника, находящегося в творческом со-

стоянии? Вспомните самого себя в счастливые минуты пребывания на сцене. Что происходит с нашим обыденным "я"? Оно меркнет, уходит на второй план, и на его место выступает другое, более высокое "я". Вы, прежде всего, чувствуете его как душевную силу, и притом силу иного порядка, чем та, которую вы знаете в обыденной жизни. Она пронизывает все ваше существо, излучается из вас в ваше окружение, заполняя собой сцену и зрительный зал. Она связывает вас с публикой и передает ей ваши творческие идеи и переживания. Вы чувствуете: сила эта связана и с вашим телом, но иначе, чем сила обыденного "я". Свободно излучаясь вовне, она почти не напрягает ни мускулов, ни нервов вашей физической организации, делая вместе с тем ваше тело гибким, эстетичным и чутким ко всем душевным волнениям. Тело становится послушным проводником и выразителем ваших художественных импульсов.

Три сознания. Значительные изменения происходят и в вашем сознании. Оно расширяется и обогащается. Вы начинаете различать в себе как бы три отдельных, до известной степени самостоятельных существа, три различных сознания. Каждое из них имеет определенный характер и свои задачи в творческом процессе.

Материалом, которым вы пользуетесь для воплощения ваших художественных образов, являетесь вы же сами, с вашими душевными волнениями, с вашим телом, голосом и способностью движения. Однако «материалом» вы становитесь только тогда, когда вами овладевает творческий импульс, то есть когда ваше высшее «я» пробуждается к деятельности. Оно овладевает «материалом» и пользуется им как средством для воплощения своего творческого замысла. При этом вы находитесь в том же отношении к своему материалу, как и всякий другой художник к своему. Как живописец, например, находится вне материала, которым он пользуется для воплощения своих образов, так и вы как актер находитесь в известном смысле вне вашего тела и вне творческих эмоций, когда вы играете, охваченный вдохновением. Вы находитесь над самим собой. Ваше высшее «я» руководит живым «материалом». Оно вызывает и гасит творческие чувства и желания, двигает вашим телом, говорит вашим голосом и т.д. В минуты творческого вдохновения оно становится вашим вторым сознанием наряду с обыденным, повседневным.

...если вы, сохраняя найденную форму, выступите перед публикой без вдохновляющего вас вашего второго сознания, если вы захотите руководиться только здравым смыслом, ваша игра останется мертвой и холодной.

Таковы два различных сознания, которые вы переживаете в моменты вдохновенной игры на сцене. Но где же третье сознание? Кому принадлежит оно? Созданный вами сценический образ есть носитель этого третьего сознания

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ У КРАЇНАХ СВІТУ

Для ширшого розуміння сутності естетичного виховання майбутньому педагогу необхідно орієнтуватися у сучасних світових тенденціях цієї галузі. У кожній країні склались власні, оригінальні традиції, самобутнє мистецтво, історично сформований місцевою культурою педагогічний досвід. Естетична освіта в країнах світу на зламі тисячоліть нагадує образ «дволикого Януса», в якому дивним чином співіснують світоглядні протилежності XX та XXI століть. У погляді бородатого старця ще жевріє минуле XX століття, де зазнали краху ідеали просвітництва й класичної педагогіки, а по інший бік — юнацькі очі, що пильно вдивляються в майбутнє інформаційного суспільства, де філософія освіти нероздільно пов'язується з постмодерністським образом людини. Доречність образу підтверджується дійсним порядком речей, бо на сьогодні, через неприйняття гуманістичних принципів, постмодернізм переважну більшість концепцій освіти відносить до пережитку XX ст. Реформаторська педагогіка М.Монтессорі, Р.Штейнера, С.Френе, П.Петерсена, яка перша наголосила на правах дитини і свободі у вихованні, поступово відійшла на другий план. У постмодерністських моделях освіти пропонується розглядати педагогічне знання як різновид мистецтва, в якому ідеали освіти набувають естетичного забарвлення, а освітні програми оцінюються на підставі лише їх естетичної цінності (М.Грін, Х.Бек, М.Фуко). Естетичний плюралізм — це ще один крок на зустріч до самоосвіти й самовдосконалення, ще більш завзятіші спроби відійти від репресій й тиску на особистість, відхилитися від «стандартів» заради креативності, знесилити «блоки» й «екрани», що перешкоджають повноцінному естетичному досвіду дитини. Натомість, глобалізаційні процеси активно впливають на модифікацію національного естетико-педагогічного досвіду. Такі обставини зумовлюють одночасне співіснування схожих та відмінних форм та методів естетичного виховання. У цьому розділі пропонується ознайомитись з характерними особливостями національних систем естетичної освіти та виховання, що склалися у різні історичні етапи у різних країнах світу.

СПОЛУЧЕНІ ШТАТИ АМЕРИКИ

У США відсутні обов'язкові шкільні програми і єдиний тип шкіл, тому система естетичного виховання є доволі варіативною. Проте, в американській педагогічній літературі підкреслено особливу роль художнього досвіду для становлення особистості. Заняття мистецтвом є обов'язковими для кожної дитини, незалежно від ступеня її талановитості. Прикметно, що естетичне виховання в американських школах розглядають, здебільшого, як виховання через заняття мистецтвом, причому не стільки через сприйняття художніх творів, скільки через власну практичну діяльність дитини. Припускають, що життєві спостереження набувають естетичної значущості, лише проходячи крізь призму практичного художнього досвіду. Одним з провідних завдань естетичного виховання вважається гармонізація відносин особистості з середовищем («personal adjustment») шляхом накопичення позитивного досвіду, зокрема, досвіду спілкування з прекрасним.

Одним із найбільш поширених напрямків західної практики є дисциплінарний підхід, який передбачає гуманізацію загальної освіти через зміст навчальних предметів. Так, у програмі загальної освіти у Гарвардському коледжі (Кембридж, штат Массачусетс) одним з провідних напрямків є естетичне пізнання світу (Aesthetic and Interpretive Understanding), що охоплює 35 навчальних дисциплін та має за мету розвиток естетичного сприйняття студентів, набуття ними навичок розуміння та взаємодії з мистецтвом [16; с. 200]. За результатами досліджень 2010-2011 рр. Центром Гетті (Лос-Анжелес, штат Каліфорнія) було запропоновано програму художнього виховання «Art Together» для школярів. У процесі засвоєння предмета учень ознайомлюється із чотирма концепціями мистецтва: естетичною (вивчення природи мистецтва, його ролі в людському досвіді), критичною (опис, інтерпретація й оцінка твору), історичною (осмислення творів у культурному та історичному контексті), продуктивною (створення артефакту). Дисциплінарний підхід, на думку спеціалістів, забезпечує широку можливість для самореалізації особистості, а також для оволодіння естетичною грамотністю [6, с.17].

Цікавим є досвід гуманізації загальної освіти у штаті Міннессота, де 1979 року було започатковано проект BASIC, який передбачав інтеграцію предмета «Мистецтво» в структуру «базових дисциплін». За допомогою п'яти видів мистецтва: образотворчого, музики, театру, літератури, балету, які викладають професійні художники, музиканти, актори, режисери, поети, танцівники — здійснюється спроба розкрити інтелектуальний та емоційний потенціал учнів. Окрім безпосереднього проведення занять із предметів естетичного циклу, митці-викладачі консультували викладачів базових дисциплін і брали участь у складанні програм із цих дисциплін, доповнюючи останні відповідним видом мистецтва. Проте цей проект з огляду

Нью-Йорк (Дж. У. Беллоуз, 1911)

на високу собівартість належить до елітних програм художньо-естетичного виховання [3].

Система естетичного виховання США ґрунтується на принципі «навчання в мистецтві і через мистецтво», при цьому дітей залучають до діяльності, пов'язаної з різними видами мистецтва: музикою, драматичним мистецтвом, літературою, образотворчим мистецтвом та ін. Так, у завдання естетичного виховання молодого покоління входить залучення дітей до різних музичних напрямів та стилів. У США відбувається щорічний фестиваль народної творчості, завдання якого — зберегти народне мистецтво в Америці. З 1997 року організовують виступи фольклорних груп безпосередньо в школах [8]. Популяризацією джазової музики у формі концертів, лекцій та фільмів з історії джазу займається Асоціація джазу. До популяризації музики як виду мистецтва долучаються й окремі відомі музиканти, і спеціальні фонди й освітні організації.

У США під час роботи з дітьми педагоги використовують різні форми драматичного мистецтва, щоб більше задоволення отримали учасники, а не публіка. Гра учасників може являти собою і театралізацію оповідання, пісні, п'єси, будь-якої історичної події, жарту, загадки, мультиплікації чи навіть інструментальної музики. Творче мислення, контроль за емоціями, прагнення зрозуміти мотивацію і поведінку інших людей, здатність чітко виражати свої думки – все це стимулює творче мислення дітей через їхній інтерес та

безпосередню участь.

Надзвичайно популярні в США «Театри читача». Томас Кортак, режисер Дитячого театру у м. Нашвіллі (штат Теннесі), дотримується тієї концепції, що дітей треба готувати до сприйняття театру в школі. Він розробив схему залучення дітей до театру:

1-2 клас – ознайомлення з правилами поведінки в театрі;

3-4 клас – ознайомлення із внутрішнім інтер'єром театру;

5-6 клас – ознайомлення з різноманітними професіями театру, термінологією, що використовується в театрі;

7-8 клас – ознайомлення з такими візуальними аспектами в театрі, як декорації, костюм, світло, грим, реквізит;

9-10 клас – аналіз п'єси (форма, стиль, зміст, критичні зауваження);

11-12 клас – історія мистецтва театру, концепція розвитку, технічні можливості, пропорції, єдність, узгодженість тощо [3].

Серед багатоманіття джерел, що впливають на формування естетичних потреб учнів, перше місце віддається книзі. Бібліотеки в США виконують важливі соціальні функції та, насамперед, виховні й освітні, організовуючи літературні вечори, лекції, безкоштовні концерти. Наприклад, публічна бібліотека Чикаго видає місячний путівник програми для дітей, організовує святкові прогулянки із Санта Клаусом і спеціальні програми на уїк-енд, а організація «Друзі бібліотеки», створена ще на початку ХХ століття, проводить заходи для популяризації читання в різних куточках Америки.

У США музей і школа співпрацюють дуже давно. Співпраця відбувається на двох рівнях: організовуються курси підвищення кваліфікації для викладачів, проводяться робочі наради для співробітників музею та шкільних педагогів, розробляються спеціальні проекти, пропонуються різноманітні програми й заходи для учнів: у музеї, школі, комбіновані. При музеях організовують дитячі групи із прослуховування казок різних народів, гуртки, де діти здійснюють театральні постановки на прочитані сюжети. У музеї міста Бостона організований дитячий художній центр, досвід якого було поширено по всій країні. Художні музеї ознайомлюють дітей із творами відомих майстрів, організовують бесіди про мистецтво, лекції-концерти, гуртки малюнка, скульптури, різноманітних ремесел, фотографій.

Як бачимо, естетична освіта США відрізняється плюралізмом, відмовою від «стандартів», надається перевага самоосвіті та самовдосконаленню в естетичній діяльності, що на перший план висуває креативність особистості. Комерціалізація освіти в США, з одного боку, заганяє її в утилітарні та прагматичні рамки, а з іншого — побічно розвиває освітянську діяльність громадських, приватних та державних мистецьких закладів.

ЯПОНІЯ

У Японії естетична освіта є однією із центральних складових становлення особистості. Японські педагоги розглядають здатність до естетики як реалізацію людиною власної індивідуальності. Проте осмислення організації естетичного виховання школярів у цій країні неможливе без розуміння особливостей японського національного характеру. Почуття краси, характерне для японців, виражене в таких концепціях, як міямбі (витончена вишуканість) та сабі (елегантна простота), передбачає світ естетичної та емоційної гармонії. Японська держава глибоко усвідомлює той факт, що вся культура суспільства є середовищем, що виконує функцію формування. З огляду на це держава фінансує різноманітні заходи, спрямовані на естетичний розвиток своїх громадян. Так, споглядання цвітіння сакури, милування місячним сяйвом організовуються для всього населення країни. Це сприяє розвитку естетичного смаку, становленню такого способу життя, коли вся діяльність людини забарвлена глибокою пошаною до краси. Отже, необхідність розвитку творчої індивідуальності, одного з найважливіших факторів прогресу, все більше пов'язують із загальним культурним рівнем особистості. Система естетичного виховання Японії не відірвана від реалій сучасного життя, має практичний характер, але зберігає при цьому традиційний контекст [5, 9, 13].

Одним з основних завдань японської системи виховання є формування у людини особливого, специфічного ставлення до дійсності, здатності цінувати і розуміти красу навколишнього світу. У структурі японської національної свідомості естетичне ставлення посідає особливе місце. Традиційне життя японця в єдності та гармонії з природою є актуальним значущим у контексті сучасних глобалізаційних впливів на самобутню культуру Японії. Поряд із багатством традицій національного естетичного виховання провідними є нові тенденції. Вони полягають у тому, щоб домогтися від дітей розуміння краси в мистецтві, вираження в продуктах творчої діяльності своїх думок і почуттів. На викладання дисциплін художньо-естетичного циклу в середніх і старших класах відводиться до 6-ти годин на тиждень. За японськими звичаями всі дівчата повинні до заміжжя оволодіти як мистецтвом ікебани, чайної церемонії, традиційних танців буйо (виконуються в супроводі співу, зміст якого є основою побудови виразних форм танцю, який, так само, ілюструє зміст пісенної «розповіді»), так і грою на одному з народних музичних інструментів.

Уже в молодших групах дитячого садка (діти від 3 до 6 років; у 6 років діти вступають до школи), під час навчання дітей грамоти, їх учать не просто писати ієрогліфи, а писати красиво, відкривати за символом покладений у його основу малюнок (піктограма). Навчання письма посідає важливе місце в естетичному вихованні дитини. Каліграфія, що традиційно

вважається одним із видів образотворчого мистецтва (існують навіть різні школи каліграфії, зокрема абстрактна каліграфія), виробляє точність малюнка, впевненість штриха, витонченість ліній, пропорційність об'ємів тощо. Проте найголовніше – написання ієрогліфа відкриває сам принцип художнього узагальнення, принцип символізації, що веде від реального предмета до його позначення. Витонченість перебігу розумового процесу, що виражається в лаконічності й вишуканості ліній, допомагає виробити розуміння принципу побудови художньої форми. Ієрогліф має свій ритм, структуру, гармонію, передає пластику руху в уявному співвідношенні предмета з його ієрогліфічним узагальнено-конкретним зображенням (ієрогліф – це і знак, і образ, бо він є і позначенням, і малюнком, що зберігає віддалену, але наявну в основі його накреслення подібність до позначуваного), тому він виступає не просто як засіб комунікації, але й як об'єкт естетичного сприйняття. На прийомах каліграфічного письма побудовані принципи мистецтва малювання, виховується смак до лаконічного вираження сутності, відмови від зайвих подробиць, які обтяжують рух думки. У школі отримані навички з каліграфії розширюються практикою та теорією образотворчого мистецтва, зокрема, викладаються основи гравюри. Таким чином, на доступному дітям рівні та поетапно здійснюється формування і принципів художнього мислення, і принципів художнього вираження в типових для традиційного японського мистецтва витончено декоративних формах.

У Японії діє колірна система «Іроритай», що є обов'язковою для застосування на будь-якому виробництві. На її основі Інститут кольорознавства розробив систему із 240 кольорів, які мають свої назви й номери і тому легко контролюються. Вони побудовані з розрахунку 24 по колірному колу і 10 модуляцій кожного з них. Кожний із 24 «чистих» спектральних кольорів змішується, постійно зменшуючи активність вияву, із чорно-білою шкалою, даючи необмежену кількість найтонших відтінків-переходів. 10 із них відібрані в системі «Іроритай» як обов'язкові. Дитина в дитячому садку знайомиться з палітрою із 25-ти відтінків кольорів, другокласник повинен уміти користуватися фарбами 36-ти кольорів і знати їх назви. Вивчення кольору на такому рівні дає змогу широко розвивати розрізнювальні й аналітичні можливості зору, що дає величезну користь людині надалі, ким би вона не стала. І токар, і хірург, і вчений-експериментатор – усі професії, де потрібна тонко розвинена, здатна до швидкої реакції спостережливість людини, мають від подібної освіти безперечну користь. І це, звичайно, не має нічого спільного з розвитком лише технічних можливостей зору. Це розвиток мозку, розвиток особливих асоціативних форм мислення та духовної сфери.

Особливе значення в Японії надається «милуванню», яке передбачає спробу чітко побудувати поетапний розвиток естетичної чутливості у сприйнятті світу, здатності до естетичної оцінки. Через спостереження й осмислен-

Сад каменів храму Рьоан-дзі
(Нісабуро Іто, 1950)

ня краси найрізноманітніших явищ життя дитина звикає відчувати красу. Яскравим прикладом «милування» є сад каменів. Зазвичай сад каменів являє собою рівний майданчик, більша частина якого засипана піском чи дрібною галькою та на якому розташовані окремі групи необроблених каменів. На перший погляд здається, що камені розташовані хаотично, але насправді кам'яні композиції складені за певними правилами, які походять із світоглядних концепцій дзен-буддизму. Камені у групах розташовують по три, відповідно до буддійської тріади. На поверхні піску або гальки за допомогою граблів роблять борозенки, що простягаються вздовж довгої сторони саду та охоплюють колами камені. Сад каменів зазвичай розташовують біля будинку відповідно до архітектури та інтер'єру будинку. Функціонально сади каменів призначені для медитацій, милування природою, розмірковування, усамітнення на принципах бачення краси, вишуканості і простоти у буденному.

У школах Японії поширена музична самодіяльна творчість, якою охоплена величезна кількість школярів. У країні є багато шкіл, де в позаурочний час вивчать японські народні пісні та основи гри на народних інструментах. У школі маленьких японців обов'язково вчать грати на двох-трьох музичних інструментах. Найчастіше це традиційні японські інструменти – триструнний щипковий сямісен, кото (цитра), сякухаті (бамбукова флейта), а також фортепіано, гітара. У деяких школах учнів ознайомлюють зі старовинною двірською музикою й танцювальним мистецтвом. У більшості міст є широка мережа аматорських хорових гуртків та оркестрів.

Естетичне сприйняття в Японії вплетене в загальне сприйняття дійсності, художньо-естетичні елементи постійно присутні в кожному акті спілкування зі світом. Вважається, що глибокими знаннями в галузі техніки і точних наук людина з розвиненим образним асоціативним мисленням оволодіває швидше, і саме художня освіта краще, ніж інші види занять розвиває у дитини гнучкі образно-асоціативні форми мислення. Світ природи і світ мистецтва не розділені та не протиставлені один одному у свідомості японця чи в його мистецтві. Уміння відчувати природу, відчувати себе її частиною та уміння виражати це в усіх формах людської діяльності завжди вважалося обов'язковою якістю культурної людини. У традиційній японській культурі саме ставлення до природи естетизоване, а екологічне виховання невід'ємне від естетичного.

ІНДІЯ

Індійське менді
мистецтво розпису хною по тілу

Індійська педагогічна традиція — це суцільна лінія, що формувалася протягом тисячоліть, спиралася на кастову систему побудови суспільства й увібрала в себе найкраще, що міг дати сплав індуїстської, буддійської та мусульманської культур. Саме тут Нові віяння культури не руйнують старі, а органічно вписуються в них, завдяки гнучкості світорозуміння. Мистецтво дає можливість учням співвідносити систему морально-естетичних цінностей зі своїм «Я» і визначити її значення для себе й свого покоління. Естетична освіта в Індії насичена особливостями її традиційних видів мистецтв. Трансцендентальний характер мистецтва об'єднує два світи, що наділені красою, – світ духа і світ матерії. Індійська естетика розглядає мистецтво як божественний прояв у матеріальній формі. Таке розуміння культурної спадщини зумовлює напрями освіти в Індії – це забезпечення гармонії розумового розвитку (ясність суджень і раціоналістична поведінка), духовності (здатності до самопізнання, самозаглиблення), фізичної досконалості (загартовування, володіння власним тілом), любові до природи і прекрасного, навичок самоволодіння та стриманості. Метою як духовного, так і естетичного досвіду є досягнення блаженства (ananda, rasa). Найвищою ж метою життєвого досвіду вважається звільнення (moksa). Будь-яке естетичне переживання чи задоволення є тимчасовим, цінність його полягає в тому, що воно є близьким до вищого блаженства (ananda), яке веде до звільнення.

Найбільш прикметною рисою індійської культури, а також освіти є усний спосіб передачі матеріалу. Протягом століть зміст священних книг Веди і Упанішади, давньоіндійських епічних поем «Рамаяна» і «Махабхарата», а також навчання різних видів мистецтва та ремесл передавалися усно. Носіями цих знань виступав вчитель – гуру. Учень–шишья, мав прислухатися до кожного слова вчителя. Основним предметом навчання були Веди. Гуру багато годин на день навчав своїх нечисленних учнів шляхом багаторазового повторення рядків Вед, поки вони не запам'ятовували декілька. Разом з Ведами вивчали Ведангу – другорядні дисципліни для глибшого розуміння Вед. До неї входили: кальпа – обряди жертвоприношення, шикша – правильна вимова, чандас – метрика и просодія, в'якарана – граматика. Крім того, учні

вивчали шість систем індійської філософії. Якщо основа освіти брамінів (вища каста, «ті, хто усвідомив Верховного Брахмана») направлена на осягнення ведичної мудрості, то кшатрії («ті, хто захищає від болю») вивчали військове музичне і літературне мистецтво. Навчання вайшьїв («шлунок суспільства», діячі у сільському господарстві, банківській справі, торгівлі) було прагматичним. Дівчат із сімей-кшатріїв навчали музики, співу, танцю, образотворчого мистецтва, а також господарювання [13; с. 207-208].

На сьогодні в Індії можна виділити дві базові моделі культурного розвитку, які слугують основою для різних теорій виховання: 1) модель Ганді, який вважав основою суспільного життя самодостатні села з мінімальним використанням техніки; 2) модель Неру, що ґрунтується на боротьбі за технологічно прогресивне суспільство.

Ганді розумів освіту як вияв кращого в людині: в її тілі, розумі й дусі. На цій концепції був заснований план базової національної освіти, розроблений Комітетом під керівництвом Закіра Хуссейна в 1939 р. Відповідно до цього плану діти повинні були одержувати всебічну освіту через певну продуктивну діяльність. До навчальної програми входили малювання і спів. Метою малювання вважалося «натренувати око в спостереженні й розрізненні форм та кольорів і розвинути пам'ять відносно форм», а також «культивувати знання й оцінку в природі та мистецтві».

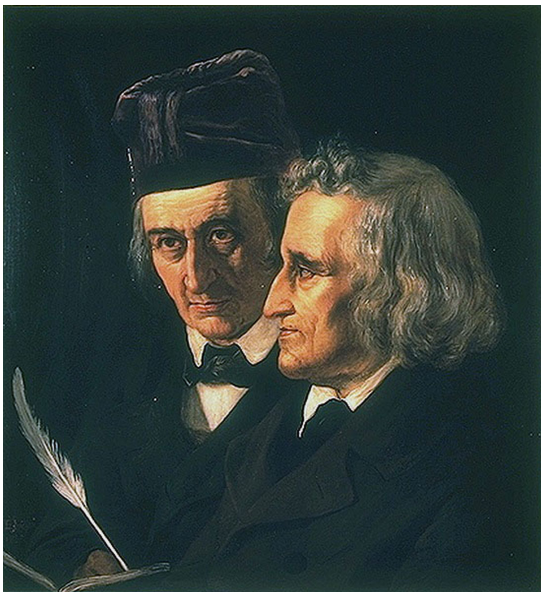
Окреме місце в індійській освіті посідає навчання музики. Відмітною і традиційною рисою індійської музики є мелодійність музичної системи, на відміну від європейської, яка була заснована на мелодії і лише потім збагатилася гармонією. Любов до музики прищеплена всім індусам з раннього дитинства, вони дуже тонко її розуміють, музика проникає усі сфери життя. Індійське музичне мистецтво представлено двома базовими школами: хіндустані, що включає перську музичну інструментальну традицію, і карнатак, яка відображає музику Південної Індії, засновану переважно на вокалі. Музика вводилася, щоб навчити дітей красивих пісень, прищеплювати їм любов до красивої музики, розвивати почуття ритму.

Система естетичного виховання в сучасній Індії вбирає певні риси освітніх моделей Ганді та Неру, а також базується на багатогранній давній традиції. Вона не підлягає однoплановому опису, бо відображає всі протиріччя багатоукладного суспільства в перехідний період. Незважаючи на тенденції осучаснення й комерціалізації культури, традиція продовжує зберігати свою національну силу, особливо в народній освіті, де вона залишається частиною життєвого укладу і є школою естетичного виховання незалежно від рівня формальної освіти. Творче застосування традиційних методів і форм естетичного виховання здатне конкурувати та співіснувати із сучасними підходами в освіті.

НІМЕЧЧИНА

У Німеччині реалізація системи естетичного виховання передбачає виконання двох взаємопов'язаних завдань: 1) всебічного використання можливостей кожного виду мистецтва для художньо-творчого розвитку особистості школяра, розширення сфери його духовних потреб; 2) збагачення на цій основі загальноестетичних уявлень та знань учня, необхідних для формування у нього естетичних поглядів і смаків. За останні десятиліття в Німеччині розроблено теорії та концепції естетичного виховання, методологічною підвалиною та важливим принципом організації якого в багатьох випадках стає ідея єдності художнього та загальнопсихічного розвитку дітей. Характерним для естетичного виховання у Німеччині є бажання інтегрувати так звану шкільну культуру в загальний культурний процес, спроба зрівняти її в правах із визнаними формами «дорослої культури». Цікавим у цьому плані є досвід «Шкільного цирку» в м. Дуйсбурзі. Увесь підготовчий процес – від створення декорацій до тренувань – відбувається на заняттях. За кілька років існування шкільного цирку ніхто із дітей не став професійним циркачем. Проте внаслідок творчої роботи діти набули комплексного поєднання таких якостей, як впевненість у собі, організаторські здібності, почуття гармонії, образне мислення, потреба у творчості, уміння керувати своїм тілом [10, 12].

Давню освітньо-естетичну традицію в Німеччині має музейна педагогіка [10]. Ще 1896 року мистецтвознавець та перший директор Гамбурзького Кунстгалле Альфред Ліхтварк провів цикл бесід «Практичний аналіз творів мистецтва» перед полотнами Кунстхалле для випускного класу однієї із привілейованих шкіл. Відновлений на основі конспектів дослівний текст аналізу десяти картин невдовзі став методичним посібником для спеціалістів із художнього виховання. Книга переконувала, що педагог, ознайомлюючи учнів із творами мистецтва, повинен звертатися до їхнього реального життєвого досвіду й заохочувати виникнення будь-яких вільних асоціацій. У 1960-ті роки музейна педагогіка набула нового звучання і на її основі була розроблена дитяча програма «Дивися й малюй». У 1968 році утвердилася як самостійний заклад «Художня школа при Кунстхалле». Від цього моменту музейна педагогіка Кунстхалле починає інтенсивно розвиватися й інтерес до неї стрімко зростає: якщо раніше для дітей щоденно проводили по два уроки малювання, то тепер загальна кількість занять на тиждень зросла до п'яти; проводяться щоденні музейні бесіди за участю школярів. Згідно з програмою «Дивися й малюй» практичні заняття проводяться в експозиції музею або в приміщеннях художньої школи. У деяких музеях Німеччини організовували «історичні ігри», у процесі яких реконструйовували певне історичне середовище, вивчали старовинні ігри, танці, етикет певного історичного періоду.



Вільгельм і Якоб Грімми
(Елізабет Єріхау-Бауманн, 1855)
німецькі вчені, представники
Гейдельберзької школи

Під час канікул в Німеччині організовувалися міжнародні заміські дитячі табори, які створювали умови для пробудження творчої активності дитини (передача вражень від художніх полотен за допомогою танцю, вільна літературна творчість, розмальовування стін, «подорож у минуле» тощо); підтримувалася робота учнів шкіл над індивідуальними проектами; були створені спеціальні програми для інвалідів: екскурсії для глухонімих мовою жестів, моделювання для сліпих тощо; широко використовується комп'ютерна техніка, за допомогою якої можна мандрувати всесвітньою історією мистецтва, одержувати уявлення про минуле і теперішнє певного музейного зібрання й ділитися враженнями з іншими.

Загальновідомою є вальдорфська педагогіка, спрямована на гармонізацію інтелектуальної, емоційної та вольової сфер особистості. Її методологічна основа ґрунтується на ідеях антропософії Рудольфа Штайнера (австрійський філософ і природознавець XX століття), у центрі уваги цієї системи – вільне виховання дитини, розвиток її фізично-душевно-духовної сутності, в якому провідне місце займає естетичне виховання. За умов відповідної адаптації в процесі художньо-естетичного виховання учнів доцільно застосовувати такі здобутки вальдорфської педагогіки, як вплив на свідомість та почуття учнів за допомогою розповіді спеціально створених казок і моральних історій; стимулювання колективних обговорень і дискусій учнів у навчально-виховному процесі; організація групової та колективної художньо-творчої діяльності учнів на уроках і у позаурочній роботі; завдання з мистецького формотворення та образотворення й поліхудожні творчі завдання, які збагачують емоційно-почуттєву сферу та креативні здібності учнів; міжвікові художньо-прикладні проекти, що розвивають комунікативні навички взаємодії та взаємодопомоги учнів; евритмія та малювання форм.

Однією з ідей вальдорфської педагогіки є евритмія (з грецької – «прекрасний рух» або «прекрасний ритм»). Педагогічний потенціал евритмії полягає в тому, що дитина вчиться не просто виконувати певні рухи – копіювати за зразком, а вільно самореалізуватися, рухаючись у просторі, втілюючи «живий ритм» і свій емоційний стан. Заняття з музики та евритмії у вальдорфській школі вчать глибоко переживати власні настрої, емоційні стани, викликані

художніми образами, розуміти красу змісту і форми. Учителі вальдорфської школи на уроках живопису особливо часто застосовують метод створення дидактичних казок. Зміст предметів «Малювання», «Живопис», «Ліплення» полягає у зображенні різних форм без контуру (форми попередньо «промальовуються» в повітрі), використанні кольорів для передачі їхнього «характеру», «настрою», «взаємовідношень»; використовується також виконання вправ, етюдів, вільне малювання, малювання за сюжетом, моделлю чи репродукцією, ліплення абстрактне та реалістичне з глини та бджолиного воску.

Предмет «Малювання форм» розвиває мислення учнів, сприйняття та усвідомлення форм і пропорцій не тільки за зовнішніми ознаками, але й з боку глибинної філософсько-естетичної сутності, гармонії. Спочатку малюються найпростіші фігури: коло, вісімка, спіраль, трикутник, п'ятикутна зірка, а також різні комбінації їх. Поступово завдання ускладнюються: відтворюються симетричні композиції, орнаментальні фігури (з вузловими перехрещеннями). Малювання без сюжету сприяє розвитку сенсорної чутливості учнів, їхньої духовності загалом, а конкретні сюжети чи предмети відволікають від емоційного переживання ліній, форм, кольорів. Малювання форм як метод належить до поліхудожньої освіти – це навчання й виховання дитини в процесі комплексного впливу на неї мистецтв, що можливе лише за умови активної взаємодії та співробітництва педагогів, які викладають у школі предмети гуманітарно-художнього циклу. Це не заміна традиційних уроків на заняття мистецтвом, це нові умови організації занять мистецтвом у школі. Головне завдання поліхудожньої освіти – розвиток емоційно-чуттєвої сфери учнів та вдосконалення наданих їм природою вмінь чути, бачити, відчувати, рухатися, спілкуватись. Через поліхудожнє виховання учнів залучають до різних видів мистецтв. Внаслідок цього формується комплекс естетичних властивостей особистості, яка готова до художньо-естетичного самовдосконалення [4].

Освітня традиція Німеччини має всесвітньо відомі системи виховання. Державні освітні програми вдало їх поєднують з новітніми напрямами у педагогіці, які спрямовані на розвиток естетичної культури учнів та надають їй перевагу в загальному культурному процесі, що сприяє вирішенню проблем молоді у сучасній соціокультурній ситуації.

ФРАНЦІЯ

Вміння французьких мислителів, винахідників та митців впливати на естетичне сприйняття і формувати естетичний смак людства є невід'ємною і прикметною рисою національної культури, що зберегла свої традиції. Освітня політика офіційних державних інстанцій Франції щодо естетичного виховання є переважно консервативною та базується на єдиних держав-

Коко Шанель «Маленька чорна сукня» (ескізи, 1926 р.)

них програмах. Естетичному вихованню у школах Франції надають загальнодержавного значення, тому естетичне виховання у школі стосується не окремої групи особливо обдарованих дітей, а всіх учнів без винятку. Перевага надається державним закладам освіти.

Науковим підґрунтям естетичного виховання в сучасній школі є психологія, філософія й естетика А. Бергсона, Ф. Ніцше, З. Фрейда. Особливе значення для художньої діяльності дітей мають систематичні заохочення їхніх творчих пошуків. У цих пошуках діти знаходять своє індивідуальне художнє вираження. Особливу увагу педагогів Франції викликає художньотворче виховання підлітків, яке пов'язане з подоланням кризи творчих можливостей. У цьому віці відбувається перехід підлітка до соціального життя, у нього розвивається свідомість, критичний підхід до своєї творчої продукції, скептицизм, властивий цьому віку, згасання творчої сміливості. Педагогічні пошуки подолання цієї кризи йдуть у різних напрямках.

Естетичне виховання реалізується засобами мистецтв, наприклад музики. Наприкінці XIX століття музика, точніше, спів був уведений у всі шкільні програми. У музичному, як і в образотворчому, вихованні відзначається стійкість і традиційність. Перші програми з музики були створені 1887 року, а 1905 року вони були підтверджені спеціальним циркуляром Міністерства народної освіти.

Сьогодні школи Франції одночасно з підручниками із загальноосвітніх

предметів мають і підручники з художніх дисциплін: малювання та співу. Для школи випускають спеціальні серії репродукцій картин і платівок музичних творів із багатим репертуаром, використовують шкільне радіо й телебачення. Вже у дитячих садках спів тісно пов'язаний з іграми та ритмічними рухами. Про розуміння важливості музичного розвитку дітей свідчить проведення музичних занять кожного дня, а іноді й кілька разів на день. Діти співають на перервах, музика посідає провідне місце під час дитячих свят. У школі на перший план виступає слухання музики. Головне завдання занять музикою – це розвиток слуху й голосу. Окреме місце посідає розучування пісень, але практикуються і вправи у вигляді гам, диктанти. Спів в унісон поступово замінюється співом у два і три голоси. Вільне читання з нот – це вимога до всіх учнів старших класів.

У шкільній практиці поширені щорічні конкурси хорів, учительські конференції з питань музичного виховання. На цих конференціях значне місце посідає проблема, що є характерною для педагогіки сучасної Франції, – активізація методики викладання співу в школі, орієнтація на емоційно-творче начало в дитині. Поряд із цим у французьких школах використовують тести, пов'язані з дослідженням музичних здібностей дітей, музичної пам'яті, сприйняття висоти, тембру, розрізнення інтервалів і ритмів. Діти не тільки слухають музику, але й виконують та складають, пишуть її. Ініціатива й винахідливість дітей виявляється також у самодіяльних дитячих оркестрах. У нових школах поширюються шкільні типографії, у яких випускаються шкільні журнали з малюнками, віршами й оповіданнями учнів. Більш ширшу демонстрацію творчих можливостей дітей організовують так звані «Будинки дитини» – фактично це щорічні звітні виставки образотворчого мистецтва дітей, пов'язані з учительськими звітними конференціями. У «Будинках дитини» є все: меблі, каміни, скатерті, посуд, іграшки, панно, розпис на стінах — і все це створено дітьми, за їхніми задумами.

У Франції одним із головних здобутків у галузі освіти стало впровадження з 2001-2002 навчального року плану «Мистецтво і культура в школі», відповідно до якого художньо-естетичне виховання є обов'язковим у ланцюжку: початкова школа—коледж—ліцей. Програмами початкової школи передбачено щотижневе навантаження обсягом три години на вивчення предметів естетичного циклу. У позанавчальний час обов'язковою для всіх учнів початкової школи є участь у виховному проекті «Культурні класи» та за власним бажанням – участь у проекті «Ательє з художньо-культурної практики». У позашкільний час для заохочення дітей застосовують проекти «Класи відкриття» («Творчі класи» та ін.), «Партнерство», а також за допомогою «Місцевого виховного контракту» або «Міського контракту» організовують такі комуни, як «Живі спектаклі», «Пластичні мистецтва», «Музика», «Зображення та звук». Художньо-естетичним вихованням як

педагогічною проблемою у Франції наразі опікуються не лише освітянські заклади, а й митці, діячі культури, робітники музеїв та культурних центрів, регіональні, місцеві заклади культури і мистецтв.

Прикметне характерне прагнення всієї французької нації до естетизації людської діяльності та побуту, вимога витонченого смаку як у художній діяльності, так і в повсякденному житті є визнаними культурними трендами, які покликані зберігати і збагачувати традиції художньо-естетичної освіти Франції.

ПОЛЬЩА

У Польщі розробка нових педагогічних технологій у навчанні та вихованні була зумовлена значними соціально-історичними змінами польського суспільства. Польська система освіти є стандартизованою на державному рівні. Так, у державній програмі «Основні напрями вдосконалення системи освіти» (2001 р.) було підкреслено, що головним завданням школи є підготовка молодої людини до творчої та активної участі в суспільному житті. Це означає, що молодь повинна не тільки вміти користуватися технічними культурними надбаннями сучасного світу, але й, насамперед, має отримати належні знання та вміння для постійного духовного розвитку і самовдосконалення. Ця креативна роль молодої людини стосовно до зовнішнього оточення охоплює не тільки галузі науки і техніки, створення і використання матеріальних благ, але й формування власних естетичних цінностей та надбання культури міжлюдських взаємин.

Орієнтація на середнього учня, яка раніше панувала в польській педагогіці, призвела до того, що система шкільної освіти була спрямована на виховання здебільшого пасивних людей—виконавців розпоряджень та наказів, які слабо володіли самостійним творчим мисленням. У сучасній педагогіці було взято курс на виховання активної і творчої особистості. Дедалі більш популярними у роботі дитячих закладів стають освітні системи С. Френе, М. Монтессорі, К. Орфа, Р. Любана та ін. Заняття музикою, театралізованою і образотворчою діяльністю відбуваються у спеціально обладнаних приміщеннях, оснащених мультимедійними та аудіовізуальними засобами.

Починаючи з 1999 року, викладання всіх навчальних дисциплін художньо-естетичного циклу здійснюється з максимальним використанням міжпредметних зв'язків. Наприклад, у початкових класах уроки музики можуть проводитися спільно з вивченням мови, з фізкультурою або малюванням. Починаючи з 4-го класу, у школах впроваджено інтегрований курс «Мистецтво», на який відведено більший обсяг годин і який об'єднує на дидактичних та методичних засадах різні види мистецтва, зокрема музичне, хореографічне, образотворче, театральне. Підґрунтям розробки на-

Фридерик Франсуа Шопен
(Ежена Делакруа, 1838 р.)

вчальних програм з мистецтва є принцип взаємозв'язку різних видів мистецтва, серед яких визначальними залишаються музичне й образотворче.

Цікавим є досвід роботи з дітьми в Королівському замку у Варшаві [10]. Приміщення музею є цікавою формою ознайомлення школярів з історією, традиціями. Такий безпосередній, неформальний контакт із минулим є більш захопливим, ніж звичайний урок історії в школі, сприяє розвитку у дітей історичної уяви. Надзвичайно цінним видається у зв'язку із цим використання музейних інтер'єрів Королівського замку, що являють собою незвичайний, майже казковий світ, це розширює можливості для проведення занять на експозиції. Заняття можна проводити у традиційній формі лекції чи бесіди з дітьми, а можна провести й зовсім незвичайно, наприклад інсценування. Одна із тем – «Коронація». Діти ознайомлюються із церемонією, самі обирають короля й королеву, які одягають відповідне вбрання. Тісно пов'язаний з історією країни урок «Польський сейм». Діти дізнаються про розклад засідань Сейму, їхні теми, виступають у ролі сенаторів і депутатів. У таких сценічних постановках використовують реквізит із простих матеріалів, зроблений дітьми. Нещодавно в музеї стали практикувати нову форму занять зі школярами – короткі спектаклі, у яких беруть участь актори варшавських театрів.

Різноманітність експозиції впливає на тематику музейних уроків: історія, історія мистецтв, література, образотворче мистецтво. Уроки образотворчого мистецтва допомагають естетичному розвитку школярів, ознайомлюють на практиці з такими поняттями, як орнамент чи симетрія, а також із давніми техніками декору. У Королівському замку спеціально для цього обладнана майстерня, де є аудіовізуальна техніка, столи із приладдям для креслення, малювання й ліплення. Заняття з образотворчого мистецтва для дітей, звичайно, є продовженням уроку історії, грою після навчання на різноманітні теми: «Портрет короля», «Коронація», «Палац 1001 ночі», «Варшава в картинах Каналетто», «Візит до короля» та ін.

Слід зауважити, що сучасна польська система естетичної освіти знаходиться на стадії збереження та вивчення найкращого історичного досвіду минулих поколінь і збагачення цієї системи шляхом інтеграції провідних європейських освітніх тенденцій.

ВЕЛИКОБРИТАНІЯ

Хемптон Корт
колишня загородня резиденція
англійських королів (XVI-XVIII ст.)

Політика офіційних державних інстанцій щодо естетичного виховання у Великобританії побудована на традиційних системах викладання мистецтва з обов'язковим складанням державних випускних екзаменів.

Педагоги виходять з розуміння цілісності розвитку дитини, взаємозв'язку усіх сторін, а тому навчання не розподіляється на предмети, а здійснюється комплексно і має тематичний характер. Вважається, що потенціал дитини розвивається у сприятливих умовах, де важливу роль відіграють відносини дитини з однолітками і дорослими – «освіта дитини – це насамперед результат її взаємодії з оточенням, куди входять люди, матеріали і знання» [цит. за 11]. Творчий розвиток відбувається у процесі засвоєння образотворчих і танцювальних умінь, формування музикальності, рольової гри, творчого розповідання. Характерно, що художньо-естетичні заняття проводяться не спеціалістами, а тому педагоги акцентують увагу на створенні збагаченого естетичними засобами середовища і допомагають дітям розкрити здібності шляхом наслідування педагога, який разом із вихованцями співає, грає, танцює [11].

Базову роль у системі естетичного виховання відіграє теорія соціалізуючого мистецтва Альфреда Нортона Уайтхеда. Він, будучи обраним президентом Асоціації математиків, у 1916 році виступив з доповіддю про цілі освіти: «Культура полягає в активності думки та чутливості до краси і людяності почуттів. Шматки інформації не мають нічого спільного з нею». На його думку, завдання вчителя — не в тому, щоб навантажити учня знаннями, а у тому, щоб сприяти його саморозвиткові.

Професор П. Еббс із Великобританії вважає, що естетичне виховання є обов'язковим для кожної особистості незалежно від рівня художньої обдарованості та професії. Основні положення системи П. Еббса: естетичні почуття – фундаментальна властивість людини; кожен вид мистецтва має своє естетичне поле, яке базується на певній традиції; художня діяльність активізує естетичне поле; процес сприймання мистецтва об'єднує пізнання

з насолодою; у добре збалансованій педагогічній системі естетичне поле забезпечує гармонійне виховання творчої особистості [15; с. 55].

Одним із найважливіших елементів виховання молодого покоління є виховання в дусі поваги до культурних надбань нації. Так, в англійських школах і молодіжних клубах діють численні гуртки народного танцю. Цьому надають серйозного значення як у загальній системі виховання дитини, так і в її музичному та фізичному розвитку. Особливо підкреслюється соціальний бік танцю, де хлопчики й дівчатка танцюють разом. Основне завдання шкільних та молодіжних клубів – не підготувати спеціаліста з народного танцю, а вчити дітей одержувати задоволення від його виконання.

Освітні послуги, що пропонують музеї, об'єднують найрізноманітніші галузі. Наприклад, Музей лондонського транспорту серед інших пропонує курси з поезії, курс із кельтського мистецтва Британського музею містить відомості з природничих наук і технологій. У цій галузі є вдалі приклади: мережа MAQIC (музеї та галереї Кембриджа), об'єднаний проект Африка-95, здійснений Королівською Академією та Музеєм людства, проект із давньогрецької міфології, який пропонує інтегроване вивчення мистецтва, етнографії та історії, реалізований спільно Національною галереєю та Британським музеєм. Відділ освіти Королівського оперного театру спільно з Британським музеєм пропонує програму з оперного мистецтва, у якій були задіяні історичні матеріали, пов'язані з англосаксами.

Як бачимо, особливість системи естетичної освіти Великобританії – це її базування на старовинних національних традиціях із залученням ґрунтовних філософсько-педагогічних вчень та інтегративної естетичної практики.

ШВЕЦІЯ

Культурне життя в Швеції підпорядковане державі. Розроблені програми з питань впровадження мистецтвознавчих предметів у школі постійно вдосконалюються. Особливе місце у шведській системі освіті надається музичному вихованню. Директори загальноосвітніх шкіл і гімназій на основі прийнятих державою законів приділяють музичному вихованню учнів значну увагу. У всіх гімназіях значно збільшена кількість навчальних годин, відведених на музику. Сьогодні існує єдина музична програма для середньої школи, а в шкільному підручнику міститься цілий розділ із музичної освіти. Головна мета музичного виховання – навчити всіх дітей самим «створювати музику». Звертається увага на питання естетичної освіти студентів вишів з метою підвищення рівня культури випускників. Навіть у негуманітарних вищих навчальних закладах Швеції збільшили кількість годин на предмети естетичного циклу. Естетичним вихованням охоплені не лише школярі та студенти, але й доросле населення. У країні відкриті безкоштовні школи-кур-

си з мистецтва з можливістю отримувати стипендії тим, хто навчається в них. Ці школи-курси підпорядковані державним та різним суспільним організаціям.

Дві дівчини освітлюють бюст
(Й.Г.Сандберг, 1839)

Окрему увагу держава приділяє освіті дітей дошкільного віку. Педагоги вважають, що дитинство – це не тільки підготовка до дорослого життя, це теперішнє, що відбувається тут і зараз, яким необхідно вміти жити. Дослідниця В. Рагозіна [11] зазначає, що естетично розвиваються діти у малюванні, музикуванні, інсценізаціях, співах, розігруванні казок (казкотворенні) – у цих видах діяльності дитина задіює свої візуальні, тілесні, тактильні, слухові відчуття, завдяки чому розширюється її уявлення про світ, збагачується емоційно-почуттєва сфера.

У Швеції вважається [12], що світ фантазій, розповідей, читання й знань має вирішальне значення для розвитку дитини. Тому, коли батьки разом із малечею відвідують уперше педіатра, їм дарують, як правило, дитячу книжку. Муніципальні бібліотеки також залучають дітлахів до читання з метою навчити виражати свої думки. Вони організовують години казок у залах бібліотек, співпрацюють зі школами. Музеям та державним телеканалам надаються державні дотації на спеціальні програми для залучення дітей до естетичної практики.

Новітня ідея шведського естетичного виховання полягає у високій оцінці та повазі до культури, авторами якої є діти. Процес естетичної практики є не менш цінним, аніж її результат. У цьому процесі найбільш цінується самостійність і допитливість учня, поступово відбувається відмова від границь слухняності. Відбувається посилення міжпредметних зв'язків аж до «розмивання» меж дисциплін шляхом співпраці учителів. У перспективі така політика забезпечуватиме більш менш однакові здібності до самовираження.

Шведська держава в останні десятиліття стала на шлях активного проведення естетизації навчального процесу, забезпечення доступності і поширення естетичної діяльності дорослих із залученням і фінансовою підтримкою суспільних і приватних культурних фундацій.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Охарактеризуйте систему естетичної освіти Сполучених Штатів Америки.*
2. *Назвіть основні напрями естетичного виховання дітей в Японії.*
3. *Які дві базові моделі культурного розвитку є основою для теорій виховання Індії?*
4. *Місце і значення Вальдорфської педагогіки в освіті Німеччини.*
5. *Чим цікаві заняття з дітьми в Королівському замку у Варшаві?*
6. *Якими шляхами вирішуються проблеми естетичної освіти у Великобританії?*
7. *Опишіть процес естетизації навчального процесу Швеції*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабенко Т.В. Сучасний стан проблеми естетичного розвитку особистості у зарубіжних країнах // Проблеми сучасної педагогічної освіти. – Вип. 9. – Ч. 1. – С. 108-113.*
2. *Васильева З.И. История образования и педагогической мысли за рубежом и в России / Васильева З.И. – Москва: Академия, 2006. – С. 429.*
3. *Виноградова А.А. Современные системы эстетического воспитания в школах Запада // Личность. Социокультурная среда. Интеллекуальные процессе. – Сборник научных трудов в честь 50-летия профессора, д.п.н. Л.Н. Седовой. – Балашов: Изд-во «Весы», 2002. – С. 40 – 45. Режим доступу: http://adogalakov.narod.ru/trudy/A_A_Vinogradova/N8.html*
4. *Дмитрієва І.В. Корекційна спрямованість естетичного виховання в старших класах допоміжної школи: Монографія / Ірина Дмитрієва. – Слов'янськ: Видавництво «Маторін», 2008. – 373 с.*
5. *Железняк О.Н. Эстетическое воспитание в Японии : Дис. ... канд. филос. наук:09.00.04 / Железняк Оксана Николаевна. – Москва, 2005. – 190 с.*
6. *Карцивадзе Г.М. Предметно-орєнтована художня освіта у США: автореф. дис. … канд. пед. наук / Г.М.Карцивадзе – Луганськ, 2000. – 18 с.*
7. *Личность. Социокультурная среда. Интеллекутальные процессы/Сборник научных трудов в честь 50-летия профессора, д.п.н. Л.Н. Седовой. – Балашов: Изд-во «Весы», 2002. – С. 40-45.*
8. *Новикова И.А. Организация досуга подрастающего поколения в США:*

Традиции и современность. СПб.: СПбГАК, 1991. - 78 с.

9. *Нурутдинова А.Р. Этико-эстетическое воспитание в Японии / Нурутдинова А.Р. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1194531835&archive=1195596857&start_from=&ucat=&*
10. *Овчинникова А.Ж. Эстетическое развитие школьников Индии // Педагогическое образование в России. – Екатеринбург, 2009. – Выпуск № 1*
11. *Перминова Е.И. Опыт эстетического воспитания детей за рубежом: ретроспективный взгляд в XX столетие [Текст] / Е.И. Перминова // Педагогическое мастерство: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Москва, апрель 2012 г.). — М.: Буки-Веди, 2012. — С. 364-372.*
12. *Рагозіна В. Ранній естетичний розвиток дітей у системі дошкілля зарубіжних країн. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.ird.npu.edu.ua/files/ragozina.pdf*
13. *Семейкина С.А. Зарубежный опыт формирования художественно-эстетической культуры. - Електронний ресурс. – Режим доступу: http://ext.spb.ru/index.php/2011-03-29-09-03-14/48-2011-03-29-09-06-29/3358-2013-08-27-23-27-33.html*
14. *Современные концепции эстетического воспитания (Теория и практика) / Отв.ред Н.И. Киященко: Москва: ИФРАН, 1998. – 302 с.*
15. *Уотс Алан В. Путь Дзэн ; [Пер. с англ]. – К.: "София", Ltd., 1993. – 320 с.*
16. *Федій О.А. Естетотерапія. Навчальний посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 256 с.*
17. *Федоренко С.В. Роль общей гуманитарной составляющей высшего образования США в воспитании гуманитарной культуры будущих специалистов // Проблемы современной науки – Сборник научных трудов.- Выпуск 8. – Часть 2, 2013. – С. 196-205.*
18. *GettyCenter: http://www.getty.edu/education/teachers/art_together/index.html*

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ
«ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ У КРАЇНАХ СВІТУ»

РУССО
Жан-Жак
(1712-1778)

французький філософ-мислитель, вчений, письменник, композитор, педагог. Він виступив з критикою тогочасних традиційних педагогічних ідей та запропонував гуманістичний підхід до виховання особистості, заснований на гармонійному поєднані з прекрасним, перш за все – з природою. На думку Ж.-Ж. Руссо, «джерело всього хорошого та відраза до злого міститься у нас самих, а не в мистецтві». У філософсько-педагогічному романі «Еміль, або Про виховання» (1762), частину якого ми пропонуємо до уваги читача, він презентує вчення про естетичний смак. Основні положення цього вчення наступні: тільки природа є джерелом справжніх взірців хорошого смаку; чим далі ми віддаляємося від природи, тим більше деформуються смаки; засобами виховання постають вивчення поезії, читання книг, слухання музики; мистецтво здатне впливати на смак, але воно не здатне змінювати вдачу людини.

Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2-х т./ Под ред. Г. Н. Джибладзе; сост. А. Н. Джуринский. — М.: Педагогика, 1981.— Том 2. – С.416-420

[…] Я поведу его [Эмиля] на зрелища, чтоб изучать — не нравы, а вкус; ибо там он особенно виден для тех, кто умеет рассуждать. «Оставь в стороне нравственные правила и мораль,— скажу я ему,— не здесь нужно их изучать. Театр создан не для торжества истины, а для того, чтобы польстить людям, позабавить их; ни в одной школе так хорошо не научишься искусству нравиться им и заинтересовывать человеческое сердце. Изучение театра ведет к изучению поэзии; цель в том и другом случае совершенно одинакова». Если у Эмиля есть хоть капля вкуса к поэзии, с каким удовольствием он займется языками поэтов — греческим, латинским, итальянским! Это изучение будет для него забавой, без тени принуждения, и тем успешнее пойдет; оно будет усладой для него в том возрасте и при таких обстоятельствах, когда сердце с таким восторгом интересуется всеми родами прекрасного, способного его

трогать. Вообразите себе по одну сторону моего Эмиля, а по другую шалуна из коллежа читающими четвертую книгу «Энеиды», или Тибулла , или «Пир» Платона: какая разница! Как тронуто сердце одного тем, что на другого не производит даже впечатления! О, добрый юноша, остановись, прекрати чтение! Ты, вижу, слишком взволнован; я, конечно, хочу, чтобы язык любви тебе нравился, но я не хочу, чтоб он сбивал тебя с толку: будь человеком чувствительным, но оставайся и человеком мудрым. Если ты — лишь одно из двух, ты — ничто. Впрочем, покажет он успехи в мертвых языках, в занятии беллетристикой, поэзией или нет, это для меня не важно. Небольшая беда и вовсе не знать всего этого,— говоря о воспитании его, мы подразумеваем не эти пустяки.

Главная моя цель, когда я научаю его чувствовать и любить прекрасное во всех родах его, заключается в том, чтобы сосредоточить на этом прекрасном его привязанности и вкусы, помешать извращению его природных позывов и не допускать, чтоб он когда-нибудь в своем богатстве искал средств быть счастливым — средств, которые он должен найти ближе, при себе. Я сказал в другом месте , что вкус есть не что иное, как искусство знать толк в мелких вещах,— и это очень верно; но так как от сцепления мелочей и зависит радость жизни, то подобные заботы далеко не излишни; через них мы научимся наполнять жизнь доступными нам благами, поскольку эти блага могут иметь для нас истинное значение. Я разумею здесь не нравственные блага, зависящие от добрых склонностей души, но только то, что касается чувственности, реального наслаждения; предрассудки же и людское мнение оставлены в стороне.

Пусть мне позволено будет для лучшего развития моей идеи оставить на минуту Эмиля, чистое и здоровое сердце которого не может уже служить образцом для кого-либо, и поискать в самом себе примера, более осязательного и подходящего к нравам читателя.

Есть звания, которые как бы изменяют природу и переделывают — в лучшую или худшую сторону — людей, к ним принадлежащих. Трус становится храбрецом, поступив в наваррский полк . Корпоративным духом заражаются не только на военной службе, и не всегда результаты его проявляются с хорошей стороны. Я сотни раз с ужасом думал, что, если б мне сегодня выпало несчастье занять известного рода должность в известной стране, я завтра неизбежно стал бы тираном, лихоимцем, разорителем народа, вредным для государя, врагом — по своему званию — всякой человечности, всякой правды, всякого рода добродетели.

Точно так же, если б я стал богачом, я делал бы все, что нужно для того, чтобы быть им; я был бы, следовательно, высокомерен и низок, чувствителен и деликатен по отношению к самому себе, неумолим и жесток ко всем остальным; я был бы безучастным зрителем бедствий «подлой черни», ибо

бедняков я иначе не называл бы, чтобы заставить других забыть, что и я некогда принадлежал к их же классу. Наконец, я обратил бы богатство в орудие для своих удовольствий, которыми единственно и был бы занят. До сих пор я был бы, как и все.

Но вот в чем я сильно отличался бы, думаю, от них: я был бы скорее чувственным и сластолюбивым, чем высокомерным и тщеславным, гораздо скорее предавался бы роскоши изнеженности, чем роскоши чванства. Мне было бы даже несколько совестно слишком выставлять напоказ свое богатство, и мне всегда думалось бы, что завистник, которого я подавлял бы своею пышностью, говорит на ухо своим соседям: «Вот плут, который очень боится, чтобы не узнали его плутней».

Из этого неизмеримого обилия благ, покрывающих землю, я стал бы искать того, что мне приятнее всего и что я легче всего могу себе присвоить. Вследствие этого я воспользовался бы богатством прежде всего для того, чтобы купить себе досуг и свободу, к которым прибавил бы и здоровье, если б оно продавалось; но так как оно покупается лишь воздержанностью, а без здоровья нет истинных удовольствий в жизни, то я из-за чувственности был бы воздержанным.

Я всегда оставался бы возможно ближе к природе, чтобы угодить чувствам, которыми она наделила меня, — будучи вполне уверен, что чем больше будет естественного в моих наслаждениях, тем действительнее они окажутся. В выборе предметов для подражания я всегда ее брал бы за образец; в своих аппетитах я отдавал бы ей предпочтение; в своих вкусах я всегда с нею советовался бы; из блюд я всегда выбирал бы те, которым она служит лучшею приправой и которая проходит через наименьшее число рук, прежде чем попасть на наш стол. Я предупреждал бы мошенническую фальсификацию, я шел бы навстречу удовольствию. Мое глупое и грубое обжорство не обогащало бы метрдотеля; он не продавал бы мне на вес золота яду вместо еды ; стол мой не был бы пышно покрыт великолепною дрянью и привезенной издалека мертвечиной; на удовлетворение своей чувственности я расточал бы свои собственные труды, потому что в этом случае самый труд есть удовольствие, прибавляемое к тому, которого ожидаешь от него. Если б мне захотелось попробовать какого-нибудь заморского блюда, я, как Апиций , скорее сам отправился бы за ним на край света, чем выписывал его оттуда; ибо и самым изысканным блюдам всегда недостает той приправы, которой не привозят вместе с ними и которой не приготовит никакой повар, именно воздуха страны, произведшей их.

На том же основании я не стану подражать тем, которые, чувствуя себя хорошо там, где их нет, стараются всегда производить путаницу в чередовании времен года и климаты поставить в противоречие с временами года, которые, ища зимою лета и летом зимы, отправляются терпеть холод в Ита-

лии и жару на севере, не помышляя о том, что, спасаясь от суровости времен года, они снова встречаются с нею там, где люди не научились предохранять себя от этой суровости. Я же или оставался бы на месте, или поступал бы совершенно наоборот; я захотел бы в каждом времени года насладиться всем, что только есть в нем приятного и в каждом климате всем, что есть в нем особенного. У меня было бы большое разнообразие удовольствий и привычек, непохожих друг на друга, которые всегда были бы в порядке природы; лето я проводил бы в Неаполе, а зиму в Петербурге; то, полулежа в прохладных гротах Тарента , вдыхал бы в себя нежный зефир, то отдыхал бы среди иллюминации ледяного дворца, запыхавшись и утомившись удовольствиями бала.

Я желал бы в сервировке стола, в убранстве своего жилища подражать с помощью самых простых украшений разнообразию времен года и из каждого извлекать все его прелести, не захватывая тех, которые следуют позже. В таком нарушении порядка природы, в этом насильственном вырывании у нее продуктов, которые она дает поневоле, среди проклятий, и которые, не имея ни доброкачественности, ни вкуса, не могут ни питать желудка, ни угождать нёбу, виден труд, но не видно вкуса. Нет ничего безвкуснее первых сборов; с большими издержками иной парижский богач при помощи своих печей и теплиц добивается лишь того, что круглый год имеет у себя на столе плохие овощи и плохие фрукты. Если б у меня были вишни, когда на дворе мороз, и ароматные дыни среди зимы, какое мне удовольствие было бы есть их, когда я не ощущаю потребности промочить горло или освежить нёбо? Разве уж очень приятен в летнюю жару труднопереваримый каштан? Неужели вынутый из печи каштан я предпочел бы смородине, землянике, тем прохладительным фруктам, которые без. всяких с моей стороны забот предлагает мне земля? Покрывать в январе месяце свой камин насильно выращенной растительностью, бледными цветами без запаха — значит не столько подкрашивать зиму, сколько портить весну; это значит лишать себя удовольствия — сходить в лес за первою фиалкой, подсмотреть развитие первой почки и воскликнуть в порыве радости: «Смертные! вы еще не покинуты, природа еще живет!»[…]

ЯСПЕРС

Карл Теодор
(1883-1969)

У книзі «Місія університету», уривки з якої пропонуються читачеві, видатний німецький філософ Карл Ясперс намагається тверезо визначити потенціал та обрії освіти XX століття. Той факт, що людська воля й відповідальність непідвладні сферам виробництва й планування, в плині думок Ясперса набуває величезного педагогічного значення. Один з творців екзистенціалізму повертається до одвічних тем любові як рушійної сили й істинної влади як джерела справжньої освіти.

Ясперс, К. Идея университета / Карл Ясперс. – Минск : БГУ, 2006. - С.73-78

ЗАДАЧИ УНИВЕРСИТЕТА

ИССЛЕДОВАНИЕ. ВОСПИТАНИЕ (ОБРАЗОВАНИЕ). ПРЕПОДАВАНИЕ

[...] Воспитание меняется вместе с образовательными идеалами. Школьные институции сами являются отражениями социологической структуры; [так в истории] имелись сословные школы, рыцарские академии, частное обучение аристократов и патрициев. Любая демократия требует общего воспитания, так как ничто так не уравнивает людей как одинаковое воспитание.

Если мы абстрагируемся от социологической и исторической обусловленности и поищем реальные основные формы воспитания, то обнаружим следующие три возможности:

а) Схоластическое воспитание: воспитание ограничивается голым «tradere» (лат. - преподавать). Учитель лишь воспроизводит, сам же настоящим исследователем не является. Учебный материал – это система. Имеются авторитетные писатели и книги. Учитель действует безлично, лишь как представитель, который может быть заменен любым другим. Материал втиснут в формулы. В средние века диктовали и комментировали. Диктовка сегодня отменяется, поскольку ее можно заменить книгами. Но смысл ее сохраняется еще и сегодня. Подчиняются целому, в котором рождаются, не

отдавая себя в распоряжение одной отдельной личности. Знание окончательно фиксируется в качестве упорядоченного образа мира. Общее убеждение при этом таково: стремятся учить тому, что является прочным, а также усвоению результатов, написанных «черным по белому». Схоластическое воспитание является необходимой основой рациональной традиции.

б) Воспитание мастера: здесь определяющим является не безличностная традиция, а личность, которая воспринимается как единственная в своем роде. Отдаваемые ей уважение и любовь тяготеют к поклонению. Дистанция, возникающая в результате подчинения, выступает условием, которое устанавливает не только различие в степени, не только разницу поколений, но и качественное различие. Авторитет личности обладает удивительной силой. Потребность в подчинении, потребность в том, чтобы избегать ответственности, облегчение вследствие преданности, повышение пока еще незначительного самосознания через принадлежность к такому союзу, требование строгого воспитания, которое не достигается собственными силами, – такие мотивы сходятся вместе.

в) Сократическое воспитание: учитель и ученик находятся согласно смыслу идеи этого воспитания на одинаковом уровне. Оба согласно идее свободны. Нет никакой жесткой доктрины, а преобладает бесконечное вопрошание и незнание в области абсолютного. Личная ответственность достигает тем самым своего предела, ничем не приуменьшаясь. Воспитание является «майевтическим», т. е. оно способствует рождению в ученике сил, пробуждению имеющихся в нем возможностей, но без внешнего навязывания. Значимым является не случайный, эмпирический индивид со своим особым характером, а самость, которая приходит к самой себе в бесконечном процессе самоосуществления. Стремлению учеников сделать учителя авторитетом и мастером противостоит сократический учитель как величайший соблазнитель учеников: он уводит их от самих себя и возвращает их к самим себе; он прячется за парадоксами, делая себя недоступным. Между ними существует только любовь, связанная с внутренней борьбой, – как процесс, не предполагающий подчинение себя учителю. Последний осознает себя как человека и требует, чтобы ученик проводил различие между человеком и Богом.

Во всех трех типах воспитания господствует глубокое уважение. При схоластическом воспитании оно достигает своего апогея в традиции (которая в то же время воплощена в настоящее время в иерархическом порядке людей); при воспитании мастера – в личности мастера; при сократическом воспитании – в идее безграничного духа, где необходимо существовать исходя из собственной ответственности перед лицом трансценденции.

Без глубокого уважения невозможно никакое воспитание. В лучшем случае может остаться прилежное учение. Глубокое уважение – это сущность всякого воспитания. Без пафоса абсолютного человек не может существовать, без этого его существование было бы бессмысленно.

Воспитание в университете является по своей сути сократическим. Это не воспитание в собственном смысле слова и не школьное воспитание. Студенты – это взрослые люди, а не дети. Они обладают зрелостью полной

самоответственности. Здесь преподаватели не дают никаких указаний и не осуществляют никакого личного руководства. Высшее благо, которое вместе с самовоспитанием может приобретаться в атмосфере университета, – свобода – оказывается утерянным, если имеет место воспитание, как оно, например, грандиозно разворачивалось в духовных орденах, в дисциплине янычар, а в дальнейшем – в кадетских учреждениях. Само собой исключается одновременное подчинение себя такого рода всеобщей дисциплине или какому-то одному мастеру и движение в направлении постижения первоначальной воли к знанию и тем самым – самостоятельности человека, которая может бать дарована только от Бога и связана только с ним.

* * *

Наш враг – комфорт и филистерство. Мы изначально имеем страстное стремление к тому, чтобы превзойти самих себя. Любовь к великому человеку, существование которого является нашим высшим требованием, воодушевляет нас. И все же воспитание везде остается сократическим. Никто не становится авторитетом. В противоположность скале песчинка обладает самостоятельностью и свободой. И песчинка – это субстанция. Для отдельного человека ценность духовной аристократии означает только требовательность в отношении самого себя, а не превосходство и требовательность по отношению к другим. Сознание отдельного человека – члена университета, профессора и студента – определяется необходимостью работать и стараться, как если бы он был призван к самому высшему, при этом находясь под давлением, как если бы он выдерживал испытание. В этом отношении лучше не предоставлять для саморефлексии никакого широкого пространства, но и не требовать никакого внешнего признания.

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ

ТРАДИЦІЇ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПЕДАГОГІЧНІЙ ДУМЦІ

В структурі всебічного гармонійного розвитку особистості естетичне виховання є незамінним компонентом, адже саме від успішності вирішення завдань естетичного виховання залежить формування у людини почуття прекрасного та виховання у неї любові до краси навколишнього світу, природи; формування усталених оцінних критеріїв стосовно творів мистецтва; набуття знань та оволодіння вміннями, необхідними для творчого та діяльного способу життя. Метою естетичного виховання є формування естетичної та художньої культури особистості.

Особливим завданням естетичного виховання як складової виховного процесу є передання підростаючому поколінню цілого пласту накопиченого людством досвіду чуттєво-емоційного та інтелектуального життя, що зберігається в усіх людських творіннях, у ставленні людей один до одного, знаходить особливе відображення у системі художніх цінностей, а також у відношенні людини до оточуючого світу і до світу природи.

Прийоми та засоби передання підростаючим поколінням того найкращого, чого вдалося досягти їхнім попередникам, вироблялися за допомогою спеціальної людської діяльності упродовж віків та епох у кожному людському суспільстві. Таким чином, кожна культурна традиція має свій власний, особливий досвід передачі від покоління до покоління морально-етичних та правових норм, а також художніх зразків освоєння дійсності, що відповідали б найкращому впорядкуванню життя суспільства, сприяли його розквіту, матеріальному та духовному зростанню його членів.

Культура кожного народу містить свій власний, особливий підхід до організації естетичного виховання особистості, в основі якого лежать принципи гуманізму, краси, гармонії та досконалості. Найбільш повним втіленням цих принципів, що відповідали прогресивному перебігу історичного розвитку, стала художня діяльність та її результати – мистецтво. Відтак, під

естетичним вихованням розуміють діяльність, пов'язану із формуванням у підростаючих поколінь почуття прекрасного як найбільш повного втілення естетичного ставлення людини до дійсності.

Емпіричні знання українського народу про виховання складають основу української народної педагогіки (етнопедагогіки), за допомогою традиційних форм і засобів якої відбувається трансляція найважливіших здобутків матеріальної і духовної культури народу, утверджується його самобутність і самосвідомість. Народна педагогіка представлена самобутніми та оригінальними ідеями, що складають цілісну систему впливів на формування особистості, проте засоби та методи досягнення завдань виховного процесу у різних регіонах країни та в різних етнічних групах українців (бойків, гуцулів, поліщуків тощо) мають певні відмінності, оскільки виховні традиції формувались під впливом особливостей природних, економічних та історичних факторів, - це дозволило їм увібрати у себе елементи матеріальної і духовної культури кожної етнічної групи.

Традиції естетичного виховання, як складова частина української культури, беруть свої витоки від виховних традицій, що починають формуватися ще у дородовому суспільстві, та проходять еволюційний шлях, минаючи етапи матріархату та патріархального ладу, аж до періоду формування одношлюбної сім'ї. Основою, фундаментом, на якому згодом постала цілісна самобутня система української народної педагогіки, є принципи світорозуміння і світовідчуття східних слов'ян, які знайшли своє відображення у педагогічній думці Київської Русі. Таким чином, дослідження культурного генофонду українського народу, що міститься у формах навчання та виховання нових поколінь, зумовлює необхідність вивчення педагогічних традицій східних слов'ян, оскільки саме ці традиції обумовили подальший напрямок розвитку української етнопедагогіки.

У сфері дії народної педагогіки відбувається формування перших навчально-виховних інституцій східних слов'ян (гурти, громади, будинки молоді), у яких здійснювалась підготовка підростаючого покоління та молоді до виконання певних функцій у суспільстві, що покладались на них у відповідності до віку і статі. Подібну традицію гуртування дітей і молоді у громади для виконання певної роботи чи дозвілля з давніх-давен можна було спостерігати в Україні, численні свідчення чому знаходимо у творах українських письменників (наприклад, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М.Гоголя).

Вже за часів Київської Русі сформувалися міцні традиції сімейного виховання, головними вихователями у процесі якого виступали батьки, на яких покладалась відповідальність за моральне та трудове виховання дітей. В цей же час відбувається формування народних виховних ідеалів, серед яких особливе шанування віддається чесному, мужньому та відважному

працівникові, що поєднує у собі риси простого робітника-селянина та мужнього воїна – захисника Вітчизни. Народна педагогіка високо цінує християнську доброчесність та освіченість. Разом із прийняттям християнства, відбуваються певні зміни світогляду, які знаходять своє відображення у культурі та традиціях українського народу, зокрема і в естетичній його складовій.

Однак прийняття християнства не перекреслює, а доповнює традиції, що вже склалися в українській культурі і педагогіці, про що свідчить наведений уривок з передмови Олекси Воропая до власної збірки етнографічних матеріалів (О.Воропай. «Звичаї нашого народу»):

«ми, українці, нація дуже стара, і свою духову культуру наші пращури почали творити далеко до християнського періоду на Україні. Разом із християнством Візантія принесла нам свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. У нас на Україні вже була національна культура, і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної, батьківської культури. Зустріч Візантії з Україною — це не була зустріч бідного з багатим; це була зустріч якщо не рівних, то близьких потугою, але різних характером культур. Ще й тепер ми маємо у своїх звичаях і народній усній творчості ознаки зустрічі, поєднання староукраїнської, дохристиянської і християнської культур. Але ми до цього вже так звикли, що іноді не можемо розпізнати, де кінчається в народних звичаях староукраїнське і де починається християнське. Бо староукраїнські традиції ввійшли у плоть і кров наших звичаїв, і тепер ми собі не уявляємо Різдва без куті, Великодня — без писанки, Святої Трійці — без клечання, навіть називаємо це останнє свято «Зеленими Святами». Всі ми відзначаємо свято Купала, на «Введення» закликаємо щастя на майбутній рік, на «Катерини» кличемо долю, а на «Андрія» хто з нас не кусав калити і яка дівчина не ворожила, чи вийде заміж цього року? Нарешті, діти, бавляться весною, співають:

«А ми просо сіяли, сіяли,

Ой, дід-Ладо, сіяли, сіяли...»

Співають подібне і дівчата, ведучи хоровід:

«Ой, дід, дід і Ладо...»

Все це – наша дохристиянська культура, наша найстарша традиція» [7, с.12-13].

Відтак, традиції етнопедагогіки дохристиянських часів, переплітаючись та взаємодоповнюючись із виховними традиціями Київської Русі, в наступні епохи видозмінювались разом з розвитком українського народу. Із переходом від загальнонародної виховної системи в сферу етнографічного селянського побуту, виховні традиції українського народу продовжували утверджувались у нових поколіннях, забезпечуючи безперервність процесу виховання взагалі та естетичного виховання зокрема.

Упродовж всього історичного розвитку українського народу відбувались

Іграшки (Богомазов А.К., 1914)

зміни і у підходах до виховання, які знаходять своє відображення у появі нових традицій та ідеалів, на формування якого впливали литовське та польське панування, турецько-татарська навала, доба національно-визвольних змагань і козацтва, занепад української державності й боротьба за її утвердження у XIX—XX ст. Всі ці події призвели до формування ментальності українського народу, зміцнення його національної самосвідомості, утворення нових виховних ідеалів – уявлень про досконалу особистість, що постає взірцем, до якого має прагнути кожна людина.

Такими національними ідеалами в українській свідомості надовго стає образ козака, що виступає уособленням честі і мужності, національної гідності та справедливості; гайдамаків, опришків, січових стрільців, образи яких мають сприяти вихованню відважних молодих людей, здатних захищати власну родину, Батьківщину, готових відстоювати ціною власного життя високі ідеали.

Але разом з цими ідеалами, поява яких корелюється конкретними історичними подіями, постає сталий ідеал – ідеал господаря, формування якого виникає на ґрунті хліборобського устрою життя українського суспільства. Цей ідеал якнайкраще відображає інтереси всього українського народу. Він є взірцем гідного людини життя, у якому присутні стабільність і впевненість, забезпечене життя і щаслива доля, якої можна досягти через самовіддану та творчу працю.

Українська родина репрезентує моделі виховання дівчаток та хлопчиків, які, через долучення до праці батьків, виховуються як майбутні господар і господиня, здатні підтримувати порядок і охайність у домі та на подвір'ї, де все є чисто прибраним і прикрашеним. Дівчата навчаються вишиванню, ткацтву та іншим народним ремеслам, хлопці – чоловічої праці, умінню вправлятися з кіньми, обробляти угіддя, навчатись ремеслам тощо. Схвалюється повага до старших, шанування традицій та звичаїв українського народу.

Праця – покликання людини і, водночас, засіб її виховання. Участь дітей і підлітків у продуктивній праці відбувається з урахуванням визначених вікових періодів, коли дитині доручається та чи інша робота, що відповідає рівневі її розвитку та її здібностям.

Прагнення виховати чесну та працелюбну людину знаходить своє відображення у численних українських прислів'ях та приказках. Самовіддана праця активно заохочується: «Будеш трудиться — будеш кормиться», «Добра пряха на скіпку напряде», «Добре тому ковалеві, що на обидві руки кує!», «Чесне діло роби сміло!», «Зароблена копійка краща за крадений карбованець» тощо.

При цьому підкреслюється естетичний вимір самої праці – людина, що добре робить своє діло удостоюється найвищого визнання, стає прикладом до наслідування: «На дерево дивись, як родить, а на чоловіка, як робить», «Не місце красить чоловіка, а чоловік місце», «Не святі горшки ліплять, а прості люди» та ін.

Невідповідність же такому ідеалові засуджується: «Лежачого хліба ніде нема», «Печені голуби не летять до губи», «Треба нахилиться, щоб з криниці води напиться», «Не побігаєш — не пообідаєш», «Яка кроква, така й лата, яка праця, така й плата», «Без діла жить — тільки небо коптить» тощо.

Подекуди викриття таких людських вад, як лінощі чи незграбність, знаходить вияв у іронічному висміюванні та навіть відвертому сарказмі: «Лінивий у своїй хаті змокне», «У ледачого хазяїна і чоботи з ніг украдуть»,

«– Іване, ходи робити! – Ноги болять. – Іване, ходи їсти! – Іду, іду!»,

« – Що ваші дівчата роблять? – Шиють та співають. – А мати? – Порють та плачуть» і т.п.

Завданням естетичного виховання, відповідно, було формування у дитини ставлення до праці, як до перетворюючої діяльності, розуміння дитиною, що саме праця і є діяльністю, яка здатна звеличити людину, піднести її над буденністю до рівня творця. Естетичне виховання здійснювалось відповідно загального гуманістичного стилю української народної педагогіки, якій притаманні такі риси, як кордоцентризм, ліризм, мрійливість і лагідність українського народу. Все це знайшло своє відображення у ставленні до дитини, як до найвищого божого дару, який тільки може отримати родина. Жорстоке ставлення до дитини отримує в народній педагогіці суворе засудження, розумна ж вимогливість до неї, навпаки, усіляко заохочується. Звідси - особливе ставлення до освіти та виховання, яке полягає у заохоченні дитини до здобуття знань і умінь: «Наука не мука, за плечима не носить», «Книжка — маленьке віконце, та через нього увесь світ видно», «З усіх скарбів знання найцінніше, тому що воно не може бути ні вкраденим, ні загубленим, ані знищеним», «Мудрим ніхто не вродився, а навчився», «Краще з розумним двічі загубити, ніж із дурнем раз знайти» тощо.

Естетична складова є невід'ємною частиною всієї системі народної педагогіки, яка пронизує червоною ниткою весь широкий спектр виховної проблематики та знаходить своє відображення у її засадничих ідеях та головних принципах: природовідповідності, культуровідповідності вихован-

ня, народності, трудовому характері виховання та ін.

Одним з основних принципів естетичного виховання, як частини народної педагогіки, є принцип природовідповідності виховання, у якому, перш за все, реалізувалось одвічне прагнення людини віднайти гармонію у її взаємодії зі світом природи. Цей принцип полягає у сприйнятті людини, яка виступає одночасно об'єктом і суб'єктом виховання, як частини світу живої природи.

Зокрема, народна мудрість влучно підмічає необхідність враховувати у процесі виховання вікові особливості: найкращим часом для виховання є дитинство і підлітковий вік, бо психіка юної особистості гнучка й податлива: «Гни дерево, поки молоде, вчи дитя, поки мале», «З молодого, як із воску, що хочеш, те й виліпиш»; зважати на індивідуальні особливості кожного вихованця «В лісі й двох дерев нема однакових, не те що людей».

Завданням естетичного виховання є гармонізація стосунків людини з природою, що послідовно та чітко знаходить своє практичне вираження у народній системі виховання, зокрема – у календарній обрядовості.

Передусім це стосується виховання дбайливого ставлення до природи, Матері-землі. Земля в народному уявленні виступає тотемічним образом, що обумовлює існування системи певних ритуальних заборон – табу, пов'язаних із нею. Наприклад, заборона бити по землі палицею, особливо на початку весни, коли від землі очікували народження нового урожаю: «Гріх землю бити – вона наша мати». Цікаво, що із поширенням християнства заборона, що мала язичницький характер, не тільки не була скасована, а, навпаки, - перенесена у церковну книжність. На порушника ж накладалося «15 днів покути» (церковного покарання поклонами) [2, с.18].

Відображення особливої поваги народу до землі знаходимо в усній народній творчості нашого народу: «Земля дає все і забирає все», «Земля мати наша, всіх годує і пестить», «Аби земелька була нам доброю матір'ю, аби небо знало, що воно для нас –як батько», «Хто на землі сидить, той не впаде», «Дай землі, то й вона тобі дасть», «Земля-трудівниця аж парує, та людям хліб готує» тощо.

Значна увага приділялась засвоєнню дітьми природних прикмет, що мало на меті розвинути у них такі якості, як увага, спостережливість, бажання пізнавати навколишній світ, а також сприяло послідовному оволодінню такими народними знаннями, як травництво, основи народної медицини тощо, освоєнню навичок землеробства.

Спостереження за природою впродовж століть накопичувались українським народом у формі численних прислів'їв та приказок, в яких народна пам'ять закарбувала величезний обсяг корисної для людини інформації. В образній формі ці знання зберігають настанови та правила поведінки, що мають підтримувати усталений порядок світу, розкриваючи взаємозв'язок

між явищами природи та працею людини на землі.

Наскільки інтимним завжди було ставлення українців до природи, яскраво засвідчує усна та письмова народна творчість, серед якої особливо слід відзначити українську народну пісню, свого захвату від якої не приховували не тільки українські етнографи, але й учені, що були представники зовсім інших культурних парадигм.

Так, спираючись на праці М.Костомарова, Ф.Боденштедта, Л.Штауфе, Г.Купчанко та інших фольклористів, що збирали та досліджували пісні українського народу, німецькомовний просвітитель та публіцист XIX ст. К.Е.Францоз зазначає, що народна поезія українського народу є невіддільною від природи, вона «оживляє її, робить її співучасницею душевних радощів і мук. Трави й дерева, птахи й звірина, небесні світила, ранок і вечір, спека й сніг: все дихає, думає, відчуває разом з людиною, все звертається до неї чарівним голосом то зі співчуттям, то з надією, то з пересторогою» [10, с.157.]

Ще однією характерною особливістю української народної пісні, на яку звертає увагу вказаний дослідник, є символічна згадка про дерево чи пташку на початку пісні, при чому, вибір об'єкта живої природи буде обумовлений подальшим змістом твору: якщо пісня сумна, то «стоїть верба над водою, низько похилившись»; якщо мова йтиме про загибель героя, то «вітер у дубовім лісі обриває листя»; коли необхідно прославити доблесть, то «пливе по морю білий лебідь», коли ж віщується майбутнє - «прилітає зозуля». Коли йтиметься про радісні події, на початку пісні згадуються бузина і ружа, до загадкових подій підготовляє рута, до глузливого змісту – сіно, до оповіді про злочини – болиголов чи белладонна [10, с. 157-158.].

Культуровідповідність – це вимога оволодіння підростаючою людиною до свого повноліття обов'язковим мінімумом культурних цінностей свого народу, краю, суспільної групи. Культуровідповідність до життя в конкретному суспільстві визначалась за допомогою певних ініціативних практик, які складались з визначених випробувань і перевірок, та полягали у встановленні вимог, виконання яких мало підготувати молодь до життя у певних суспільних групах. Наприклад, українська дівчина, перш ніж вперше піти на вечорниці, повинна була вишити певну кількість рушників та хустин, розмалювати піч. Народна педагогіка вважає кожну людську особистість продуктом, носієм і творцем культури свого народу. Принцип культуровідповідності тісно пов'язаний з принципом народності виховання – виховання людини в дусі народних ідеалів, відповідно до його потреб і близькими йому психологічно засобами.

Найважливішим засобом народного виховання виступає рідна мова, відтак особливе місце в естетичних традиціях українського народу займає словесний фольклор, у якому народне слово доведене до найвищих зразків майстерності. Система народної освіти є цілісною та довершеною, процеси

«навчання» та «виховання» у ній становлять єдине ціле. Поруч із розумовим, фізичним, трудовим і моральним вихованням особливе місце відводиться вихованню естетичному, завдяки якому на Україні набуває надзвичайного поширення художня творчість.

Ще одним джерелом дослідження традицій естетичного виховання, що коріниться в особливому світовідчутті та світорозумінні давніх слов'ян, виступали замовляння, що містять надзвичайно багату символіку кольору. Зокрема, дослідники цього феномену акцентують увагу на тому, що витоки поняття «краса» на східнослов'янському ґрунті пов'язуються із «красним» (червоним) кольором, проте саме слово «красний» спочатку мало значення «кольоровий», чи, навіть «позначений кольором», «прикрашений».

Сприйняття, сакралізація тих чи інших кольорів в різні епохи та для різних культур має певні відмінності та особливості. У замовляннях колір є автономним, при чому, що більш «дієвішими» є магічні ситуації, тим більше нівелюється фізичне значення кольору, він перетворюється на символ і уже не описує сам предмет, а приписує йому різні функції. Такою силою наділяються не всі кольори, а лише ті, які були раніше ніж інші символіко-магічно освоєні людиною. У замовляннях такими кольорами виступають червоний, золотий, білий та чорний. Найпершим кольоровим символом у людській культурі є червоний колір, колір крові. Дослідники символіки кольору визнають, що перенесення значення «червоний» на слово «красний» аж ніяк не було випадковим - оскільки саме червоний колір посідає верхнє місце спектральної шкали та є невіддільним від тілесної символіки крові, він отримав значення земної священності, явленої в теплі та красі, чим і було обумовлене зближення цього кольору з поняттям красивого (аж до остаточного витіснення значенням кольору в слові «красний» вихідного значення краси) [9].

Крім того, активно та творчо пізнавати світ маленькій людині допомагали загадки, покликані сприяти розвитку у дітей кмітливості, спостережливості та асоціативного мислення; скоромовки, що мали сприяти формуванню правильної вимови та артикуляції; лічилки.

Усі ці мудрі народні винаходи, крім своїх прямих функцій, сприяли формуванню у дитини почуття гумору та веселої вдачі. Можна без перебільшення вважати названі малі фольклорні жанри естетичною формою передачі новим поколінням узагальненого досвіду народу. Значна роль в процесі духовно-практичного освоєння дійсності відводилась естетиці дитячої іграшки, що особливо відобразилось у розповсюджених на території всієї України традиціях писанкарства. Знайшла своє відображення педагогічна мудрість народу у дитячих іграх та таночках, у світі казок.

Світ української казки відзначається високохудожнім стилем змалювання подій та динамізмом сюжету, що дозволяє їй поєднувати у собі роз-

У школі лікбезу (В.Седляр, 1929)

важальну функцію із виховною метою. Засобами казки у дитини формуються уявлення про моральні цінності і чесноти, добро і зло, що непомітно інтеріоризуються у свідомості, стаючи внутрішнім надбанням дитини.

Ще одним цінним джерелом естетичного досвіду українського народу виступає дитячий фольклор – багатожанрова система, що складається із прозових, речитативних, пісенних та ігрових творів. Це можуть бути як твори, що виконуються дорослими для дітей: колискові пісні, забавляння (утішки), так і творчість самих дітей.

Як влучно зазначає А.Дорога, «первісні смислові значення народної педагогіки у справі естетичного виховання мають історичну тяглість». Сьогодні традиції естетичного виховання відтворюються у сім'ї, дошкільних виховних установах, початковій школі. Завжди актуальними засобами естетичного виховання залишаються звернення до світу природи, виховання у процесі праці, організація та перетворення побуту, що допомагає виробленню у дитини здатності розуміти та відчувати мистецтво та дає їй можливість прилучатися до активної художньої творчості [2, с. 22-23].

Слід зауважити, що в українській педагогічній спадщині традиції естетичного виховання пронизують практично всю систему виховання особистості. Народна душа українського народу з притаманним їй поетичним осмисленням дійсності робить засобом естетичного виховання не тільки оточуючий світ природи, але і власну важку працю, намагаючись зробити естетичним кожний вид людської діяльності, та прищеплюючи молодому поколінню такі ж прагнення до утвердження ідеалів краси у кожному предметі оточуючої дійсності.

ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ. ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Проблеми естетичного виховання молоді віддавна були предметом особливої уваги української етнопедагогіки. Невипадково в українській педагогічній науці приділяється особлива увага питанням естетичного виховання. У педагогічних теоріях та в практиці видатних педагогів (В.Верховинця, А.Макаренка, С.Миропольського, В.Сухомлинського та ін.) містяться цінні та досить самобутні підходи до естетичного виховання. Чільне місце у педагогічних теоріях названих авторів посіли ідеї необхідності функціонування системи безперервної естетичної освіти та виховання учнівської молоді.

Теоретичною основою естетичного виховання виступає естетика, яка включає в себе всі доступні для чуттєвого сприймається об'єкти. На думку Й. Зульцера, який в другій половині XVIII ст. вводить поняття «цінності естетичного», до естетичного матеріалу може належати все, чому притаманна можливість привернути увагу людської душі та викликати почуття. Проблема цінностей постає предметом уважного дослідження як європейської, так і вітчизняної філософської думки.

Предметом уважного вивчення для українських вчених (А.Канарський, Л.Левчук, В.Мазепа, В.Михальов, В.Федорук, Н.Яранцева та ін.) стали проблеми естетичної свідомості та естетичної діяльності, естетичної творчості та особливостей мистецтва і художнього образу в процесі естетичного і духовного розвитку особистості.

Починаючи з 70-х рр. XX століття предмет естетичного виховання опиняється в центрі уважного наукового вивчення. Упродовж 70-80-х рр. зміст естетичного виховання перманентно звужується, зводиться до художнього виховання. Тим не менше, у цей період відбувається значне накопичення досвіду з різних підходів до теоретичної розробки проблем естетичного виховання учнівської молоді, що зумовило появу в українській науці різних наукових підходів до вивчення естетичної проблематики. Однак вже наприкінці 80-х рр. в центрі уваги вчених опиняються проблеми естетичного виховання школярів та студентів засобами мистецтва, що призвело до випуску монографій та навчально-методичних праць, з'являються серії публікацій у наукових журналах республіканського значення, які стали серйозним теоретичним підґрунтям подальшого розвитку теорії і практики естетичного виховання (Л.Артемова, Л.Коваль, Н.Волошина, Г.Падалка, В.Бутенко, Г.Шевченко, О.Рудницька, О.Семашко, С.Мельничук, Л.Масол, Н.Миропольська та ін.).

Започатковується новий напрямок в естетичній науці, присвячений вивченню проблематики взаємодії мистецтв у естетичному, загальнокультурно-

му та духовному розвитку особистості. Естетичне виховання починає розглядатися в якості складного процесу опредметнення вихованцем естетичних цінностей через формування естетичного відношення до них, сприймання та присвоєння їх, що має сприяти активізації творчої художньо-естетичної діяльності суб'єкта (Г. Шевченко). Цей підхід акцентує увагу на механізмі роботи особистісно-індивідуальної естетичної свідомості. Специфіка естетичного виховання полягає у його спрямованості на почуття та духовний світ людини.

Інший підхід пов'язує естетичне виховання з процесом формування у вихованця здатності до адекватного сприйняття прекрасного в оточуючій дійсності та з умінням перетворювати навколишній світ за законами краси (В.Бутенко).

Визначення художньо-естетичного виховання подається у широкому та у вузькому значеннях (Л.Масол):

•художньо-естетичне виховання в широкому значенні – це формування естетичних якостей особистості через залучення її до цінностей мистецтва, світової та української культури;

• художньо-естетичне виховання у вузькому значенні полягає у забезпеченні спеціально організованих умов для збагачення духовного світу особистості засобами мистецтва, формування у неї естетичної культури, світоглядних уявлень, ціннісних художніх орієнтацій у соціокультурному просторі.

У цей час проблематика естетичного виховання школярів та студентів активно вивчається співробітниками лабораторії естетичного виховання Українського науково-дослідного інституту. Увага до визначеної проблематики науковців у всіх регіонах України послугувала розвитку дослідження проблем теорії і практики естетичного виховання на наукових майданчиках провідних вищих навчальних закладів педагогічного спрямування: Херсонського, Луганського, Івано-Франківського, Кіровоградського, Вінницького інститутів тощо. Під керівництвом Т.Цвелих на базі лабораторії естетичного виховання Українського науково-дослідного інституту була утворена наукова школа з проблем естетичного виховання.

На початку 90-х рр. набувають нового значення проблеми гуманітаризації та гуманізації українського суспільства загалом та системи освіти зокрема. Зміни, які відбулись в цей час стали поштовхом для значного посилення суспільної уваги до культуротворчої функції мистецтва у вузах не педагогічного спрямування, до навчальних планів вводяться курси «культурологія», «історія художньої культури» тощо.

Зміна парадигми вищої освіти сприяла утвердженню принципово нового підходу до організації навчально-виховного процесу та зумовила підвищення ролі естетичних цінностей в духовному розвитку молоді.

На сьогоднішній день естетичне виховання в Україні здійснюється на всіх рівнях сучасної системи освіти, передбачених законодавством. Зокрема, структура освіти чітко прописана в Ст. 29 Закону України «Про освіту»: йдеться про дошкільне виховання, виховання у середній школі, позашкільне виховання, виховання у закладах професійно-технічної, вищої, післядипломної освіти тощо [11].

Естетичне виховання покликане перетворити сучасні загальноосвітні школи та позашкільні навчальні заклади нашої країни на осередки виховання «справжньої духовності, плекання творчої особистості, виховання людини, що характеризується високою емоційно-естетичною культурою» - до цього закликає «Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах» (2002 р.), розроблена Л. Масол (Інститут проблем виховання АПН України) відповідно до Закону України «Про загальну середню освіту»[12], Закону України «Про позашкільну освіту»[13], та ґрунтується на основних положеннях Концепції загальної середньої освіти (12-річна школа) [14]. Концепція спрямована на реалізацію Національної доктрини розвитку освіти в Україні [15], про що вказується у документі [5].

Основними факторами формування естетичного ставлення школярів до світу та різних видів мистецтва, відповідно документу, є, в першу чергу, стихійні фактори соціального оточення, серед яких провідна роль відводиться засобам масової інформації, зокрема телебаченню. На відміну від таких дисциплін художньо-естетичного циклу, як музичне та образотворче мистецтво, які, як констатує авторка концепції, посідають на сьогоднішній день надто скромне місце в загальноосвітніх навчальних закладах.

Пріоритетність вказаних дисциплін у виховному процесі зумовлюється тими унікальними можливостями впливу на людину, що відкриваються вихователю через прилучення вихованця до світу мистецтва. Концепція пропонує розглядати художньо-естетичне виховання не лише в якості процесу набуття художніх знань і умінь, але, насамперед, як «універсальний засіб особистісного розвитку школярів на основі виявлення індивідуальних здібностей, різнобічних естетичних потреб та інтересів».

У разі відриву естетичного виховання від системи позаурочної та позашкільної виховної роботи, уся система шкільної освіти виявляється об'єктивно не здатною реалізувати необхідний комплекс культуротворчих функцій, що притаманні мистецтву.

Метою художньо-естетичного виховання є формування в учнів особистісно-ціннісного ставлення до дійсності та мистецтва, розвиток у них естетичної свідомості, загальнокультурної та художньої компетентності, здатності до самореалізації, а також потреби в духовному самовдосконаленні у процесі сприймання та інтерпретації вихованцями творів мистецтва, а та-

кож практичної художньо-творчої діяльності.

Завдання естетичного виховання, в свою чергу, інтегрують навчальні, виховні та розвиваючі аспекти естетичного виховання. Серед них виділяють наступні:

• збагачення емоційно-естетичного досвіду;

• формування культури почуттів;

•розвиток загальних та художніх здібностей, художньо-образного мислення, універсальних якостей творчої особистості;

• виховання в учнів естетичного ставлення до дійсності та мистецтва, світоглядних уявлень і ціннісних художніх орієнтацій, розуміння учнями зв'язків мистецтва з природним і предметним середовищем, життєдіяльністю людини, зокрема сучасною технікою, засобами масової інформації;

• виховання здатності сприймати та інтерпретувати художні твори, висловлювати особистісне ставлення до них, аргументуючи свої думки та оцінки;

• розширення і збагачення художньо-естетичного досвіду, опанування художніми вміннями та навичками в практичній діяльності;

• формування художньої компетентності – здатності керуватися набутими художніми знаннями та вміннями;

• готовність використовувати отриманий досвід у самостійній діяльності згідно з універсальними загальнолюдськими естетичними цінностями та власними духовно-світоглядними позиціями;

• формування системи знань та уявлень про сутність, види та жанри мистецтва, особливості художньо-образної мови мистецтв - музичного, візуального, хореографічного, театрального, екранного;

• виховання художніх інтересів, смаків, морально-естетичних ідеалів, потреб у художньо-творчій самореалізації та духовно-естетичному самовдосконаленні відповідно до індивідуальних можливостей та вікових етапів розвитку, формування навичок художньої самоосвіти та самовиховання [5].

Основними принципами художньо-естетичного виховання, відповідно концепції, є:

• органічне поєднання універсального, національного і регіонального компонентів освіти та виховання з безумовним пріоритетом їх національної спрямованості, що забезпечує формування в учнів патріотичних почуттів, громадянської свідомості;

• синергетичний підхід, що зумовлює націленість освітньо-виховної системи на художньо-естетичний саморозвиток особистості шляхом поєднання освіти із самоосвітою, виховання із самовихованням, на їх безперервність і відкритість до змін;

• природовідповідність (врахування вікових особливостей та

індивідуальних здібностей учнів) та культуровідповідність (розгляд системи художньо-естетичної освіти та виховання школярів як соціокультурного феномену, забезпечення культурної спадкоємності поколінь);

• гуманітаризація і гуманізація (повага до інтересів і потреб особистості, «олюднення» знань, побудова навчально-виховного процесу на основі педагогіки співробітництва, толерантності взаємин і спілкування);

• цілісність, що передбачає багатофакторну взаємодію відображених у змісті освіти та виховання основних компонентів соціального досвіду - художньо-естетичних знань, світоглядних уявлень, емоційно-ціннісного ставлення, художніх умінь, творчості;

• поліхудожність, інтегральність, діалогічність (відображення в змісті художньо-естетичної освіти та виховання об'єктивно існуючих зв'язків між видами мистецтв, діалогу культур);

• варіативність на основі індивідуалізації, широкої диференціації та допрофесійної спеціалізації;

• взаємозв'язок художньо-естетичного виховання з соціокультурним середовищем (координація шкільної та позашкільної роботи, узгодження освітніх і дозвіллєвих заходів, гармонізація суспільних, професійно-педагогічних і сімейно-родинних виховних впливів) [5].

Що стосується естетичного виховання у закладах вищої школи, то його специфіка обумовлюється тим, що естетичний та професійний розвиток особистості постає тут у нерозривному взаємозв'язку, що обумовлює певну особливість студентського середовища як досить специфічної соціальної групи. Оскільки виховне середовище Вищої школи історично було зосередженням не просто високого рівня культури, але й джерелом формування найвищих духовних цінностей людини, маємо змогу говорити про те, що саме тут відбувається перехід на завершальну стадію процесу формування у особистості світоглядних установок: її світосприйняття, світорозуміння, ставлення до світу. Відтак, процес навчання у закладі вищої школи є тим моментом в житті молодої людини, коли вона має здійснити вибір щодо сенсу власного життя відповідно до власних моральних та естетичних ідеалів.

У справі розв'язання проблеми естетичного виховання у ВНЗ відіграють такі ключові фактори, як:

а) рівень розвитку естетичної теорії, яка виступає основою, базисом естетичного виховання;

б) філософія вищої освіти, оскільки вона є спрямованою на формування саме духовного складу людини-професіонала, майстра своєї справи;

в) духовні ціннісні орієнтири, актуальні для українського суспільства, історико-педагогічні та художньо-естетичні традиції українського народу.

На сучасному етапі основними методологічними та теоретичними основами здійснення естетичного виховання у закладах вищої школи України

виступають, найперше, концептуальні положення про сутність естетичного, естетичної свідомості та зумовленої нею естетичної діяльності, естетичної цінності людини, естетичної творчості, та зв'язок естетичного із духовним та професійним розвитком особистості.

Проблематика естетичного виховання активно розробляється українськими педагогами. Зокрема, у провідних вишах нашої країни створені лабораторії естетичного виховання, в яких активно досліджується окреслена проблематика. Одна з найбільших таких лабораторій діє при Інституті проблем виховання НАПН України.

Лабораторія естетичного виховання Інституту проблем виховання НАПН, офіційно утворена в 1996 році, продовжила діяльність однойменної лабораторії, яка функціонувала кілька десятиліть в Інституті педагогіки НАПН України під різними назвами, та яку було переведено до новоствореного інституту в повному складі.

Співробітники лабораторії є авторами та розробниками низки державних навчальних програм для середніх загальноосвітніх шкіл (програми з «Музики», «Мистецтва», «Художньої культури» тощо), а також циклу програм, розроблених для спеціалізованих шкіл художнього та музичного профілю, початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів тощо.

За час існування лабораторії естетичного виховання, її наукова діяльність підпорядковувалася ключовим комплексним проблемам сучасної педагогіки, в результаті чого було вибудовано два взаємопов'язаних напрямки в її роботі:

1) виховний напрямок, метою якого є на розроблення змісту та методики естетичного виховання школярів засобами різних видів мистецтв в урочний та позаурочний час;

2) освітній напрямок – спрямований на розроблення змісту мистецької освіти в загальноосвітній школі.

На сьогоднішній день співробітниками лабораторії активно досліджуються проблеми навчання та виховання школярів засобами різних видів мистецтва. Розробляються та запроваджуються інтегровані курси «Мистецтво» та «Художня культура».

Вагомим внеском колективу лабораторії в розвиток естетичної науки стали фундаментальні наукові праці та активна участь у сучасних наукових дослідженнях. Зокрема, в рамках міжнародного проекту ЮНЕСКО / МФГС впродовж 2011 – 2012 рр. у лабораторії здійснювалося наукове дослідження з мистецької освіти.

За наказом Міністерства освіти і науки України «Про проведення науково-дослідної та експериментальної роботи зі створення цілісної моделі художньо-естетичної освіти і виховання в загальноосвітніх навчальних за-

кладах України» N 578 від 07.10.2005 року [15], триває всеукраїнський експеремент «Цілісна система художньо-естетичної освіти та виховання у процесі впровадження інтегрованих курсів». Наукові напрацювання співробітників лабораторії систематично висвітлюються на сторінках всеукраїнського науково-методичного журналу «Мистецтво та освіта» – фахового видання ВАК України [15].

Науково-дослідні лабораторії з проблем естетичного виховання працюють в українських ВУЗах, що є показником усвідомлення українською науковою спільнотою значення естетичнго виховання у становленні та розвитку людської особистості.

Станом на сьогоднішній день діють науково-дослідні лабораторії в Національному педагогічному університеті ім. М.П.Драгоманова. Зокрема, при кафедрі етики та естетики ведеться робота по створенню науково-практичної бази для науково-дослідної лабораторії з дослідження проблем педагогічної етики.

На базі наукової лабораторії розробляються спецкурси, ведеться робота щодо розробки навчально-методичного забезпечення проведення культурологічної практики студентів; проводяться дисертаційні дослідження.

Робота науково-дослідної лабораторії з педагогічної етики відбувається у двох напрямках: 1) дослідження історичних аспектів педагогічної етики («Етико-естетична традиція в український педагогіці», О.Лобанчук) та 2) аналіз сучасних педагогічних прийомів та підходів («Рольове моделювання у педагогічному процесі», О.Коннов).

ЗАПИТАННЯ ДО САМОКОНТРОЛЮ:

1. *В який період починають формуватися традиції естетичного виховання, як складова частина української культури?*
2. *Назвіть перші навчально-виховні інституцій східних слов'ян у сфері дії народної педагогіки.*
3. *Яким чином вплинуло на розвиток традицій українського виховання прийняття християнства?*
4. *На кого покладалась відповідальність за моральне та трудове виховання дітей за часів Київської Русі?*
5. *Яким чином зміни, що відбувались в процесі історичного розвитку українського народу знайшли своє відображення в українських виховних традиціях ?*
6. *Охарактеризуйте роль праці у виховних традиціях. В чому проявляється її естетичний вимір?*
7. *Назвіть основні принципи та засадничі ідеї, характерні для естетичного виховання в українській культурі.*
8. *Наведіть приклади з української народної творчості, якими ілюструють слідування принципу природо відповідності естетичного виховання*
9. *В чому, на вашу думку, проявляється принцип культуро відповідності в традиціях естетичного виховання українців?*
10. *Наведіть визначення художньо-естетичного виховання у широкому та вузькому значенні.*
11. *Визначте мету та завдання художньо-естетичного виховання учнів відповідно до «Концепції художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах»*
12. *Яким чином відбувається розвиток проблем естетичного виховання на сучасному етапі розвитку вітчизняної педагогіки?*

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV - XVII вв. / Сост. С.Д.Бабишин, Б.Н.Митюров – М.: Педагогика – 1985. – 363 с., ил.
2. Дорога А.Е. Естетичні виміри традицій української культури. – К., 1999. – 36 с.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посіб. для вищ. та серед. учбов. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990. – 333 с.

4. Іваницький А. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. – К.: Заповіт, 1997. – 392 с.
5. Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах. [Ел. ресурс]. – Режим доступу: http://www.yur-info.org.ua/doc/1737798/Pro-zatverdzhennia-Kontseptsii-khudozhno-estetichnogo-vikhovannia-uchniv-u-zagalnoosvitnikh-navchalnikh-zakladakh-ta-Kompleksnoi-programi-khudozhno-estetichnogo-vikhovannia-u-zagalnoosvitnikh-ta-pozashkilnikh-navchalnikh-zakladakh#
6. Мирослав Попович. Нарис історії культури України. — К.: «АртЕк», 1998. — 728 с.
7. Олекса Воропай. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Ч.І. – Мюнхен: Українське видавництво. – 1958. – 308 с.
8. Півторак Г. Українці, звідки ми і наша мова. – К., 1993. - 200 с.
9. Українські замовляння / Упоряд. М.Н. Москаленко; Авт. Передм. О.М.Новикова. – К.: Дніпро 1993. – 309 с.
10. Францоз Карл Еміль. Ukrainica. Культурологічні нариси / пер. з нім., передмова й ком. Петра Рихла. – Чернівці: Книги – XXI, 2010. – 292 с.;
11. Закон України «Про освіту». - [Електронний режим]. - Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1060-12
12. Закон України «Про загальну середню освіту» (Статті 651-14). - [Електронний режим]. - Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/651-14]
13. Закон України «Про позашкільну освіту» (Статті 1841-14. - [Електронний режим]. - Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1841-14]
14. Концепція загальної середньої освіти (12-річна школа). - [Електронний режим]. - Режим доступу: http://osvita.ua/legislation/Ser_osv/2712/]
15. Національна доктрина розвитку освіти в Україні. - [Електронний режим]. - Режим доступу: http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/347/2002]
16. Наказ Міністерства освіти і науки України «Про проведення науково-дослідної та експериментальної роботи зі створення цілісної моделі художньо-естетичної освіти і виховання в загальноосвітніх навчальних закладах України» N 578 від 07.10.2005 року [http://uazakon.com/document/fpart37/idx37332.htm]

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Українська етнопедагогіка це:

а) наука, предметом якої є вивчення українського народу;

б) наука, основу якої складають емпіричні знання українського народу про виховання;

в) наука, основу якої становить українська пісенна спадщина.

2. Наслідком прийняття християнства для української етнопедагогіки було:

а) перекреслення попередніх що вже склалися в українській культурі і педагогіці;

б) доповнення виховних традиції, що вже склалися в українській культурі і педагогіці;

в) відсутність будь-яких позитивних зрушень у розвитку виховних традицій.

3.Завдання естетичного виховання з позицій української педагогіки є:

а) виховання дітей у дусі працелюбства та неприйнятності лінощів;

б) формування у дитини уявлення про працю як особливого покликання людини;

в) формування у дитини ставлення до праці, як активної перетворюючої діяльності, що здатна звеличити людину, піднести її над буденністю до рівня творця;

4. Культуровідповідність – це:

а) вимога оволодіння підростаючою людиною до свого повноліття обов'язковим мінімумом культурних цінностей свого народу, краю, суспільної групи;

б) вимога вважати кожну людську особистість продуктом, носієм і творцем культури; свого народу

в) виховання людини в дусі народних ідеалів, відповідно до її потреб і близькими їй психологічними засобами

5. На сучасному етапі розвитку педагогічної думки естетичне виховання в Україні здійснюється:

а) на всіх рівнях сучасної системи освіти, передбачених законодавством

б) виключно на початковому етапі формування особистості (дошкільний та молодший шкільний вік)

в) переважно в рамках професіональної підготовки у вищих навчальних закладах.

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ
«ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ В УКРАЇНІ»

ДРАГОМАНОВ
Михайло Петрович
(1841-1895)

Михайло Драгоманов є одним з найпотужніших діячів і мислителів в українській науці, педагогіці і культурній традиції XIX століття. Його педагогічні роздуми і літературна критика, представлені нижче уривками з його праць, багато в чому випередили час, і понині залишаються актуальними для всього фундаменту української культури

Драгоманов М. Народні школи на Україні серед життя і письменства в Росії. - Женева – Балі – Ліон, 1877. – С.25-28; Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці. У двох томах. — К.: Наукова думка, 1970. – С. 398-400 (Том 1), 177-182 (Том 2)

* * *

…Але перед нами діти [...] Учитель, коли він дійсно здолений бути вчителем, він полюбить дітей, школу, почне думати, як би ліпше вивчити дітей читати, рахувати, думати, говорити, бути добрими і правдивими серед себе. І ось вже школа для нього не привід тільки, а ціль життя і праці. Всяке діло тоді іде тільки добре, коли чоловік йому посвячується увесь: бунт,— так бунт, школа, так школа. Правда, всякий вчитель і не бунтівник, коли в нього розум широкий, скоро розбере, що добра ніколи не може бути серед голодного і холодного народу, поруч з тими людьми і порядками, котрі на тому стоять, щоб обідрати та задурити народ, — а все таки він бачитиме і те, що тут послідок стає причиною, а причина послідком, що така, або інша школа вироста, або сохне од таких, або інших порядків, а порядки ті змінюються і школою — і держатиметься такий учитель за свою школу руками і ногами і всією головою. Коли такий учитель знає про західний європейський соціалізм, хоче щоб і наш робітник читав соціалістичні книги і газети, збиравсь на сходи, посилав виборців на конгреси (з'їзди) всесвітньої спілки робітників, — тим паче старатиметься він, щоб діти його вчились читати та думати, тим менше йому буде часу говорити з великими про бунт,— бо про нього тільки і можна говорити з великими, а не з дітьми. Такий вчитель заведе «нові порядки»

попереду в школі, виготовить там з дітей нову, не задурену породу людей і дасть з себе зразок нового чоловіка. Це буде діло трудне і сміливе, мало чим легше од діла прямого, і умілого революціонера і трудніше, ніж дати мужикам одну - дві книжки і піти за те на Сибір, коли про те довідається начальство. І коли б наші «спасителі порядку» сказали просто і ясно, що вони саме і бояться такого бунту доброю, не задуреною школою більш усього,— на них би і нарікати ніхто не міг би. Так нехай же просто і ясно і скажуть, що саме їм страшна школа, котра вчить думати, а не забивати памороки!

Ні» — вони цього не сміють сказати просто, а хіттю, чи не хіттю, доводять діло до того, що щирий чоловік — учитель не може вдержатись в Росії. Він або скалічить душу свою, зледачіє, або кине школу, або кинеться до першої небезпечної дії, щоб тільки зірвати злість — і згине не за своє діло! Сільський учитель — кинутий в нас без помочі, без ради освічених людей, без бібліотеки, всякий над ним збиткує, гордує і всякий чіпляється до нього, шпіонить над ним: поліція, пани, попи і інспектори. Не приведи боже, зачепить хто учителя, та ще сільського, набреше на нього! Начальство за його не заступиться, навіть і тоді, як само буде знати і говорити під рукою, що учитель невинуватий.

Отак то живе наш сільський учитель, мов заєць серед хортів. Не диво, що коли його любить народ, коли він не лакей, — то йому не вижити серед шпіонства попівського, панського, поліцейського; а вже нехай він дасть раду мужикам в самому законному ділі проти старшини, посредника, попа, пана, жида-арендаря, — йому це не минеться. Не диво, коли він думатиме, думатиме, — та й махне рукою на школу, послухавши тих, що кажуть, що школа — то пусте діло. І добре ще, коли він перемінить школу на діло корисне народові — і не скінчить просто шинком! Щоб вдержати в себе любов до школи і віру до неї учителеві… треба мати надзвичайну силу характеру.

* * *

Поезія робить таке ж саме діло, як і наука, тільки трохи інакше. Наприклад: схоче учений чоловік пізнати, як, у якій країні поводиться робітним людям. То він мусить узяти не одного робітника, а тисячі — чим більше, тим ліпше,— і довідатись, скільки вони часу працюють, скільки заробляють, скільки хворіють, на які хвороби, в яких хатах живуть, скільки податків платять і т. п., та й вивести середній рахунок, під котрий більше або менше підходить усякий робітник. А поет, подивившись теж на велику купу робітників, словами змалює нам і хату, і їду, і пригоди життя робітницького, та ще додасть думки й почуття середнього робітника в тих пригодах. Додамо, що добрий маляр — теж поет по-своєму, може змалювати самий вид робітника, так що, глянувши на нього, кожний зрозуміє життя його й душу його. З цього видно, що поезія так само й пожиточна, як і наука про гро-

мадське життя.

А наука ще більше світова річ. Наприклад, як сказати: чия наука лікарська або наука про будування? Чиї залізні дороги? Чужі вони нам чи свої? Чужа нам буде наука тільки тоді, коли ми її не знаємо, а другі народи знають. Отже, в такому випадку, що мусить порадити розумний народолюбець своєму народові: чи хапатись до чужої науки, чи триматися своєї, коли цієї своєї науки або нема, або вона зовсім не правдива, от як, напр., наше простонародне знахарство (котре, зрештою, як розібрати, теж зайшло до нас у старовину від чужих людей) против нової лікарської науки, що побирають доктори у вищих школах по всіх країнах?? (Нагадаємо, що ні в руській Галичині, ні на Буковині навіть нема лікарської школи).

В цій справі розумний вихід один тільки й є: треба, щоби нашому народові давали науку в його країні на його мові, бо в чужій здобувати йому науку важко. Тоді й чужа наука стане народові своя … не треба збільшувати в наших неписьменних людей туман у головах, замість того щоби просвіщати його. А поки просвітителі нашого простого люду не дадуть йому чужої науки на його мові, люд добре буде робити, коли хапатиметься до науки хоч в книгах, писаних на чужій мові, так, як це роблять, звичайно, коли їм того треба, й самі пани-просвітителі, що пишуть мужикам нісенітниці про свою науку. Вивчившись на чужих мовах, може, хоч хто-небудь з наших людей надумається поділитися своєю наукою і зо своїми братами і на їх мові. А зоставаючись при теперішній своїй науці, наші люди просто зостануться при теперішній темноті.

Треба так само робити й у писаннях для простіших людей, бо й простий чоловік теж людина, котру треба шанувати. Не треба ні дурити її неправдою, ні потаювати від неї правду. Коли товариство «Просвіта» не буде держатись такої думки, видаючи свої книжки для нашого народу, то тим більше буде треба нового товариства, котре б твердо стояло при цій думці.

* * *

Ми думаємо, що одна з перших справ української молоді мусить бути: написати популярну простолюдську енциклопедію (круг науки) по системі позитивізму: арифметику і геометрію, механіку і астрономію, фізику і хімію, геологію і біологію, антропологію і соціологію, наскільки тепер її можна викласти. Сю енциклопедію треба писати тоном спокійним, об'єктивним, без демонстрації, але твердо і ясно провести скрізь методу свобідного розуму… щоб таку енциклопедію написати, потрібно буде немало праці, і праці спеціальної, щоб вибрати не рутинні, а самі характерні та ще й приспособлені до місцевих обставин факти, покриваючи теоретичний кістяк наукових законів».

По тим же принципам мусять бути упорядковані цілі круги літератури

педагогічної для гімназій і ряд академічних праць. Замість того, щоб видати по-українському яку-небудь тригонометрію або логіку Мілля і т. ін., що зостанеться ізольованим і безплідним, важніше для української ідеї, щоб і українці, беручи вищу науку у гімназіях і університетах, знали, що таке Україна, і великоруси знали, що таке Україна у Росії і у Слов'янщині, т. є., значить, яка її мирова роль.

Додайте до цього працю артистичну, скульпторів, живописців, музик, співців українців, котрих немало є по Росії, котрі, по характеру краю і своєї роботи, не можуть не держатись столиць і там або не можуть слідити за українськими тенденціями, коли вони скриваються по провінціальним кружкам, коли вони не в'яжуться з широкими народними і культурними інтересами Росії, або, як співці, не можуть не збувати з себе українство, коли українських музиків або немає, або вони мало що роблять. Хай тільки українські артисти не ганяються за поверхневим демонстраційним або костюмним націоналізмом, як то роблять поляки, що б'ють уперве на те, як би побільше намалювати Понятовських та Сигізмундів та кунтушів, як би виставити своїх цяцею, а чужих какою. А нехай завдаються загальними чоловічими питаннями психологічними, шукаючи для них фактів в українському життю і історії. Три-чотири скульптурні групи, картини, опери на теми з пісень народних, на сюжети, як Маруся Богуславка, Хмельницький, Немирич, Дорошенко, Палій, Данило Братковський, Сава Чалий, Гонта і т. д.,— і зразу буде звернута увага усього світу на українське мистецтво.

ВАЩЕНКО

Григорій Григорович
(1878-1967)

Григорій Ващенко - один із маловідомих в сучасній Україні вітчизняних вчених, котрий у своїх педагогічних і психологічних працях розкрив значення і зміст системи виховання для народу. Виходячи із сучасних йому реалій життя української молоді, одною з важливих складових у вихованні молоді вважав саме естетичне виховання. Свої знання в педагогіці і психології полтавський вчитель розкрив у праці «Основи естетичного виховання», фрагменти з якої пропонуються увазі читача

Проф. Г. Ващенко. Основи естетичного виховання. – Накладом УТС А. Жуківського в Лондоні. – Мюнхен, 1957. с.: 5-16

КРИТЕРІЇ КРАСИ

Естетичне виховання – це одно з найскладніших питань педагогіки. Складність його в першу чергу залежить від того, що не всі однаково розуміють саме поняття краси, яке лежить в основі естетики. Особливо великі розбіжності в розумінні краси помічаються в останні часи. Образами Пікассо частина сучасників захоплюється, а в частини вони викликають сміх і огиду. Разом з тим факти сучасности, зокрема те, що діється в СССР, доводять, що розуміння краси не може бути накинене ззовні, шляхом більшого чи меншого насильства. Комуністична партія в СССР визнала за єдино правильний напрямок в мистецтві т. зв. соціялістичний реалізм, згідно з яким, всі форми мистецтва мають відбивати дійсність, але так, щоб це було піднесенням, ґльорифікацією большевицького соціалізму. Довго цей напрямок мистецтва тримався в СССР, але, згідно з останніми відомостями, совєтські письменники і між ними комуністи запротестували проти накиненого партією «соціалістичного реалізму». Отже, коли навіть в СССР, при умовах тотальної диктатури, мистці протестують проти накиненого згори розуміння краси і зв'язаного з цим напрямку в мистецтві, то тим більше це неможливо в країнах, де у політичному житті існує свобода.

А проте, оскільки в суспільстві існує різне розуміння краси, що доходить іноді до повної протилежности, педагогіка не може обійти мовчанням цього питання і мусить дати відповідь на те, де ж критерії краси, які дали б підстави в кожному конкретному випадкові сказати, що той чи інший мистецький твір, те чи інше явище в природі, чи поведінці людини є гарним або потворим, бо

без цього не можливе саме естетичне виховання молоді. Розв'язання цього складного питання мусимо шукати в історії, перш за все в історії філософії, а також в психології.

Як відомо, найбільше в галузі мистецтва зробили старовинні греки. Твори грецького мистецтва, особливо в галузі скульптури й літератури, до останнього часу залишаються зразками для мистецтва сучасного, іноді навіть зразками неперевершеними. Ідея краси була навіть покладена в основу атенського виховання. Саме ж поняття краси докладно розкрито у творах грецьких філософів, в першу чергу в діялогах Платона. Погляди його, як великого авторитету в розумінні краси, ми й візьмемо за основу своєї праці.

Філософія Платона має до кінця витриманий ідеалістичний характер. Він поділяє буття на світ чистих ідей («он») і світ окремих конкретних речей («ме он»). Справжнє буття має лише перший з цих світів. Другий має, так би мовити, позірне буття. Окремі речі являють собою відбиток чистих ідей існують лише остільки, оскільки вони співпричетні ідеям. Звідси й справжнє знання є пізнання ідей, в яких зосереджена сутність речей. Але шлях від позірного пізнання до пізнання справжнього є дуже тяжкий і складний. На перших ступенях пізнання людина уподібнюється в'язневі, що сидить в. печері обличчям до скелі. Туди попадає соняшне світло, але людина бачить на скелі в'язниці лише тіні. Коли ж людина звертається до сонця, вона ніби робиться сліпою і нічого не бачить. Але поступово вона звикає до світла і починає пізнавати дійсний світ, себто світ чистих ідей. Самий процес такого пізнання Платон порівнює з піднесенням на гору. Людина пізнає все вищі й вищі ідеї і нарешті доходить до пізнання найвищої ідеї, – ідеї Добра, себто Бога. Такі погляди Платона в галузі гносеології. Близькі до них і погляди його в галузі естетики. Платон відрізняє дві форми краси: красу земну, або Венеру, і красу небесну, або Уранію. Вищою є краса небесна, або духова. Перша є відбитком або відзеркалюванням другої. Нас тому й захоплює краса фізична, що вона відбиває в собі риси краси духової.

Близькі до поглядів Платона в галузі естетики погляди його учня Аристотеля. Він визначає красу як гармонію або єдність в різноманітності. Це визначення має формальний характер, але при ґрунтовній його аналізі воно дає можливість зрозуміти й саму природу краси.

Погляди грецьких філософів і в першу чергу Платона дають нам підстави розв'язати основне питання естетики. Перше з них – це питання про відношення між красою і добром, або між естетикою і мораллю. Конкретно: чи можна називати-щось аморальне естетичним? Це питання не вигадане. Серед творів літератури, малярства, скульптури є такі, що їх з повним правом можна назвати не тільки аморальними, а й розкладницькими. Отже, чи можна їх назвати естетичними? Дехто з сучасних мистецтвознавців взагалі і літературознавців зокрема, не тільки визнає їх за естетичні, а намагається довести, що естетика не має нічого спільного з мораллю, навіть що моральність

заважає естетичному сприйманню. Такі висловлювання цілком суперечать поглядам на красу Платана й Аристотеля. Мета життя, за Платоном, є ідея Добра, яка об'єднує в собі Правду і Красу. Отже, де нема добра або моральности, там нема й краси. Суперечать вказані вище висловлювання і поглядам на красу Аристотеля. Краса, за Аристотелем, є гармонія. Тому не може бути краси в такому творі, який суперечить засадам моралі, перебуває з ними їв дисгармонії.

Так саме на засадах грецької філософії розв'язується й .питання про відношення між Красото і Правдою, або Істиною. Не можна назвати мистецьким твір, в якому перекручується дійсність, особливо, коли вона перекручується свідомо. Так, наприклад, не можна назвати мистецькими твори совєтських письменників, які, за наказом комуністичної партії й совєтської влади, злиденне й рабське життя українських селян під большевиками подають, як повне радощів, задоволення й ентузіязму. Але вимога правди від мистецького твору зовсім не означає, що він має бути копією дійсности, так би мовити, фотографічним відбитком її. Дійсність, відбиваючись в свідомості мистця, перетворюється, а не спотворюється його фантазією так, щоб вона виступала яскраво у своїх істотних рисах. Цим, між іншим, мистецький портрет відрізняється від фотознімки. Тим часом, коли остання часта відбиває випадкові риси обличчя, що характеризують лише дану хвилину, мистецький портрет відбиває істотні, характерні риси людини, що їх мистець може схопити лише шляхом більш-менш довготривалих спостережень. Тому то є всі підстави твердити, що існує мистецька правда, якої мають дотримуватись мистці, коли вони хочуть, щоб їх твори стояли на високому мистецькому рівні.

Погляди грецьких філософів в галузі естетики дають нам також підстави в розв'язанні надзвичайно окладного питання про напрямки мистецької творчости і про те, на яких творах слід виховати молодь. Не можна заперечити того, що життя є вічний рух, що воно безперестанно розвивається. Це повною мірою стосується й до мистецтва. Зміст й форми єгипетського мистецтва істотно відрізняються від змісту і форми мистецтва грецького або римського. Так само сучасне європейське мистецтво, не зважаючи на те, що воно має своє коріння в мистецтві старовинної Греції, значно відрізняється від нього. Крім того, в мистецтва кожної доби є різні напрямки, навіть школи, що іноді різко розходяться між собою. Особливо це треба сказати про сучасне мистецтво. Тепер існують різні його напрямки: реалізм, сюрреалізм, імпресіонізм, експресіонізм і т. і. Ставлення публіки до цих напрямків часто буває радикально протилежним.

Неґативне ставлення читачів або глядачів до творів так званого модерного мистецтва дехто пояснює тим, що вони ще не доросли, до нього. Коли прийняти без всякого заперечення таке твердження, то основним критерієм мистецької творчости був би тоді термін появи мистецького твору. Те, Що

з'явилося раніш, треба було б трактувати як відстале, менш вартісне, те, що з'явилося пізніше, слід би було розглядати як більш вартісне. Але цьому заперечують факти історії людства. Розвиток його не йшов простою безперервного лінією знизу вгору. Іноді він зупинявся, а іноді окремі народи у своєму розвиткові йшли назад, а бували такі випадки, що культура народів згасала, і тільки археологічні дослідження вивели її зі стану забуття. Тому критерієм рівня мистецьких творів мусить бути не час їх появи, а рівень властивої їм вартости, який можна встановити, між іншим, виходячи з позицій, накреслених грецькими філософами. Стоячи на цих позиціях, ми перш, за все маємо підкреслити, що в розвитку мистецтва, принаймні мистецтва європейського, є одна основна лінія. Цо лінія мистецтва, що стоїть на засадах єдности Добра, Правди і Краси. Такими були поеми Гомера, статуї Філія, храм Атени-Паллади, трагедії Есхіла, Софокла і Еврипіда. Такими були твори Горація і Вергілія, ґотичні собори середньовіччя, «Божественна комедія» Данте, картини Рафаеля і Леонардо да Вінчі, статуї і картини Мікель Анджелло, твори Шекспіра, Ґете і Шіллера. Такою, була творчість геніяльного українця Тараса Шевченка. При всій різниці у змісті, формах та стилі названих вище творів, — всі вони мають одну спільну рису. Вони повні мистецької правди, у них краса поєднується з високою мораллю.

Але поряд з цією основною лінією в розвиткові мистецтва існують лінії бічні, що ухиляються від лінії основної. Ухил цей може бути більшим або меншим; іноді він стає повною протилежністю основному напрямку мистецтва і замість того, щоб служити Правді, Добру і Красі, служить неправді і злу. Такою є, між іншим, т. зв. брукова література що спрямована на розпалювання у читачів тваринних інстинктів, такими можна назвати деякі пригодницькі романи й оповідання, що виводять як героїв усяких ґанґстерів і цим розкладають читачів, особливо молодь. Такими є деякі кінофільми аморального змісту, що їх шкідливий вплив на молодь уже неодноразово відзначала преса.

А проте і в справжньому мистецтві, що розвивається в напрямку основної мистецької лінії, є різні рівні. Це перш за все рівень техніки. Не можна, напр., з цього погляду ставити на один рівень твори Котляревського і Шевченка, хоч вони належать до основної лінії розвитку мистецької творчости. Але ми не будемо зупинятися на питаннях про мистецьку техніку, а більше уваги приділимо ідейному змістові творів мистецтва. І тут, як і в техніці, може бути різниця навіть між тими творами, що вкладаються в основну лінію розвитку мистецтва.

Як зазначено вище, Платон відрізняв красу земну і красу небесну, духову. Останню він ставив вище першої і доводив, що людина в своєму розвиткові переходить від краси тілесної до краси духової. Мусимо тут підкреслити, що Платон не заперечував краси тілесної, цебто краси тіла людини, природи і т. ін. Він тільки ставив її нижче краси духової. Отже, погляди Платона можуть бути для нас підставою в оцінці ідейного змісту мистецьких творів. Згідно

з Платоном на першому, нижчому ідейному ступені мистецької творчости стоять реалістичні твори, що відбивають людину чи природу, не вкладаючи в цей відбиток якоїсь високої ідеї. В галузі літератури такими є, наприклад, побутові повісті або оповідання типу повісти Левицького «Старосвітські батюшки і матушки». Не можна Заперечувати їх вартости, бо вони правдиво відбивають наше минуле, але ці твори не підносять духу читача, не поривають його до якихось високих вчинків.

З ідейного боку вище стоїть повість того ж Левицького – «Миколи Джеря». Бо він пройнятий духом обурення проти кріпацтва і в свій час зіграв значну ролю в боротьбі за права українських селян. А найвище з ідейного погляду стоять твори, що підносять людину в царство вічного, абсолютного. Такими, наприклад, є величні храми часів середньовіччя і між ними храм святої Софії в Києві, образи Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Мікель Анджело, музичні твори Бетговена, Бортнянського. Творцем: їх не можуть бути звичайні люди, що перебувають в полоні буденщини й матеріяльних інтересів. Оскільки ж наша сучасність є добою матеріалізації й технізації, таких мистців вона має дуже мало. І тому ми, українці, можемо пишатися, що серед нас формується такий мистець. Це маляр Віктор Цимбал, що живе тепер в Арґентіні. Спочатку він був відомий як великий майстер-графік, малював ілюстрації до книжок, плякати та інше. Тепер він малює картини, пройняті духом високого містицизму. Такою, наприклад, є його картина «Сотворення світу», картина «Божої Матері» та інше. Дивлячись на ці картини, навіть на відбиггки їх в журналі, глядач відчуває велич буття, що не вкладається в рямці цього матеріяльного світу, а спрямовується Вічною Абсолютною Силою.

Дуже характеристичною є також картина Цимбала, що зображує голод на Україні. Картини на цю тему звичайно відбивають в реалістичній формі жахливу дійсність організованого большевиками голоду: виснажені до останньої міри матері й діти, трупи померлих на вулиці і т. ін. Роля цих картин дуже велика: вони ілюструють в яскравій й переконливій формі жах большевизму і бажання, щоб цьому пануванню найскорше прийшов кінець. Зміст і форма картини Цимбала інші. Вона написана в символічному стилі. Ніби в повітрі підноситься до неба жінка з дитиною на руках, що має вигляд кістяка. На обличчі жінки відбита неймовірна мука, рот її від жаху й відчаю розкритий, з нього ніби вилітає крик про допомогу... Як зазначає кореспондент «Визвольного Шляху», що вмістив статтю про Цимбала, картини його справляють на глядачів надзвичайно сильне враження. Вони ніби заворожені дивним видовищем, в тихій урочистості огляда-ють картини і мовчки переходять через залю виставки.

Але не всім подобаються твори, що ми їх зараховуємо до справжнього мистецтва. Це почасти залежить від рівня інтелектуального розвитку, зокрема від рівня освіти. Так, наприклад, звичайний малописьменний український селянин, хоч би він і був високоморальною людиною, не буде з охотою чита-

ти «Оргії» Лесі Українки, бо для того, щоб зрозуміти і як слід сприйняти цей твір, потрібна освіта, зокрема знання старовинної грецької й римської історії. Так саме не можуть зрозуміти й з цікавістю сприйняти багатьох мистецьких творів діти, бо вони ще не доросли до того. Але є немало освічених людей, що відвертаються від творів справжнього мистецтва і линуть до мистецтва брукового, аморального, розкладницького. Так у царській Росії в початку 20-го століття великою популярністю користались розкладницькі романи Арцибашева «Санін» і «У последней черти». Під впливом цих романів шкільна молодь творила гуртки т. зв. огарків, що, зібравшись, організовували огидні оргії. Серед частини українців користались і користаються популярністю такі твори Винниченка, як «Чесність з собою», що дуже нагадують романи Арцибашева.

Пояснити це можна лише психічного звихненістю аматорів такого мистецтва, що його з повним правом можна назвати псевдомистецтвом. Ця звихненість полягає в першу чергу в перевазі чисто тваринних інстинктів і приглушенні морального почуття, особливо в галузі статевого інстинкту. Тому такі люди з захопленням читають брукові романи або розглядають порнографічні малюнки, радо відвідують кінофільми розкладницького змісту. Тому таким людям здається високомистецьким розкладницький антиукраїнський роман Хвильового-Фітільова «Вальдшнепи».

ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ НАЙМОЛОДШОГО ВІКУ

Подана нами вище характеристика двох напрямків у мистецтві має бути взята до уваги при естетичному вихованні української молоді. Завдання його досить складні. Воно має провадитись за такими основними лініями: 1) вироблення у молоді здорового естетичного смаку, 2) обізнання з видатнішими мистецькими творами українськими й чужинецькими, 3) мистецька творчість самих вихованців відповідно до їхніх природніх нахилів і здібностей, 4) естетичне виховання в галузі поведінки особистої та суспільної.

Перше з цих завдань, а саме вироблення здорового естетичного смаку у молоді, є основним, бо від нього залежить виконання й інших завдань: нездоровий естетичний смак буде сприяти розвиткові нездорової мистецької творчости і всяким викривленням у поведінці особистій та суспільній. Тому всі названі вище галузі естетичного виховання ми будемо розглядати у їхньому органічному зв'язку.

Зрозуміло, що при естетичному вихованні, як і при всіх інших формах виховання, слід брати до уваги вікові властивості вихованців та індивідуальні їх особливості.

З давніх давен головним змістом естетичного виховання було мистецьке слово у різних його формах. Зрозуміло, що воно може досягти своєї мети перш за все при умові повної відповідальності вікові виховання.

Естетичне виховання, як і всі інші галузі виховання, починається з раннього дитинства, ще в той період, коли дитина ще не навчилася говорити. Основним засобом естетичного виховання дитини в цей період є материнська колискова пісня. Дитина не розуміє слів пісні але її мелодія глибоко западає в душу дитини і зворушує її тим більше, що пісню співає наймиліша для дитини істота, рідна мати. Колискова пісня започатковує також виховання любови до рідних українських мелодій. Тому нашим видавництвам слід звернути особливу увагу на видання збірників колискових пісень з нотами, а на годинах співів у школах слід розучувати з учнями, а особливо з ученицями колискові пісні, пояснюючи при цьому їхній зміст і походження. Коли дитина починає володіти мовою, себто з другого, особливо з третього року життя, важливим засобом естетичного і всякого іншого виховання стає казка. Малі діти з великою насолодою слухають казок. Іноді дуже складні процеси відбуваються в душах дітей, коли вони слухають страшну казку. Тоді у них виникає внутрішня боротьба. Казка викликає у них почуття страху, на очах у дітей з'являються іноді навіть сльози, але разом з тим зміст казки, фантастичні події викликають велику зацікавленість. І остання часто переважає почуття страху. Коли розповідач чи розповідачка, помітивши переживання дітей, перестає оповідати, діти настирливо вимагають продовжувати казку.

Казка має великий і разом з тим всебічний вплив на душу дитини. Особливо це треба сказати про народні казки. Вони знайомлять дітей з народньою творчістю побутом, віруваннями, а крім того, розвивають фантазію дітей, що має велике значення у всякій творчості, зокрема в творчості мистецькій. Зважаючи на це слід ретельно добирати казки для розповідання їх дітям. Зокрема треба розповідати переважно казки, в яких добро переважає над злом, правда над неправдою. Навпаки, слід уникати казок, в яких переважає зло, хитрість, неправда. З психологічно-виховного погляду складним є питання про казки зі страшним змістом. На нашу думку, їх слід уникати, бо вони іноді можуть шкідливо впливати на нервовий стан дитини, порушувати сон, викликати страх темряви і взагалі лякливість. Натомість слід частіше розповідати казки веселі, що збуджують почуття радости, виховують у дітей бадьорість і життєрадісність.

Виховуючи у дітей здоровий естетичний смак, треба звертати увагу на оточення, в якому живе дитина. Непривітне приміщення, нечистота негативно впливають на душу малої дитини і часто залишають свій слід на все життя. Тому треба дбати про те, щоб діти, навіть при бідності батьків, жили в приміщенні охайному, прибраному. Дуже добре, коли образи на стінах, малюнки в кімнаті, де живе дитина, були прикрашені українськими рушниками, а коли дозволяють достатки, щоб на стінах висіли й килими. Це з ранніх літ виховує у дітей любов до виробів українського кустарного мистецтва і сприяє розвиткові естетичного смаку в українському національному дусі.

Нарешті, ще з наймолодших років слід виховувати у дітей любов до при-

роди та розуміння її. Для цього слід частіше виносити або виводити дітей на свіже повітря, щоб вони сприймали природу у всіх її різноманітних формах. Іноді навіть, не насилуючи дитини, слід звертати її увагу на такі явища природи, як захід сонця, хмари на небі, на птахів, що перелітають з дерева на дерево та ін.

Гра. У вихованні взагалі і естетичному зокрема велику ролю має гра. Складність цього явища і роля його в житті людини спричинилися до виникнення численних теорій гри. На цю тему вже написано багато праць західними психологами. Із них найбільше відомі праці Гросса, К. Бюлера, Спенсера. Вундт присвятив питанню гри окремий розділ в своїй «Етиці». Про гру писали навіть М. Горький,(«О молодежи и детях») і Плеханов («Письма без адреса»). Найбільше відомі праці про гру Гросса. В них, зокрема в працях «Die Spiele der Tiere» і «Die Spiele der Menschen» він розвиває думку, що в основі гри лежить інстинкт, і що граючись людина і тварина готуються до діяльности в дозрілому віці. Так, наприклад, маленькі лиси, граючись, підстерігають добич, нападають на неї і т. і. Такий характер має гра і в дітей. У дорослих вона є доповненням звичайної діяльности, засобом розваги й відпочинку.

Відомий німецький психолог Бюлер основу гри вбачає в тому задоволенні, що його дає гра. Це, так би мовити, є функціональне задоволення. Джерелом його є самий процес гри, а не якийсь конкретний результат або вислід її.

Спенсер вбачає джерело гри в накопиченні сил, що не витрачається в звичайній діяльності і знаходить для себе вихід в процесі гри.

Всі ці теорії кожна по-своєму частково відбивають особливості процесу гри, але не охоплюють його в цілому. На нашу думку, вірне розв'язання проблеми гри можливе на засадах вчення Ариетотеля про ентелехію. Як відомо, Аристотель вчив, що в самих речах існує гін до певної мети (телос), який є діючою причиною їхнього розвитку. Ця теорія суперечить поглядам матеріялістів, особливо комуністів. Останні вбачають в ній вияв містики і намагаються довести її ненауковість. Але найновіші дослідження доводять, що в природі існує певний плян, що рослини й тварини розвиваються в певному напрямку, відповідно до заложених в них гонів, і що цей напрямок трудно, а іноді й неможливо змінити шляхом експерименту.

З погляду вчення про ентелехію стає зрозумілий самий розвиток процесу гри. Зміст її і форма мусять мінятися в міру розвитку людини чи тварини. У малої дитини в перший рік після народження гра є природнім, чисто інстинктовним засобом розвитку мускулятури через рухи, перш за все рухи рук і ніг, наприклад, мала дитина часто схоплює руками ноги і тягне їх до рота. Це повторюється багато разів і, можна думати, дає дитині почуття насолоди. Приблизно в два з половиною місяці починається т. зв. гуління. Дитина багато разів повторює звуки, в яких переважає «гу-гу-гу». Це є гра і разом з тим початок мови. Гуління є джерелом великої насолоди для дитини, ніби вона відчуває в ньому розвиток своїх здібностей.

Після 6-го місяця дитина починає стояти і, спираючись на бильця свого ліжка, пересовуватися з місця на місце. Це теж набуває форму гри і стає джерелом задоволення дитини. Поряд з тим розпочинається нова гра-забава. Дитина звертає увагу на речі, що оточують її в ліжку, і починає їх кидати на підлогу. Звуки речей, що падають, викликають у неї радість, і вона підряд багато разів кидає їх.

Після року гра дитини має ще якийсь час характер повторення тих самих рухів, але вони тепер більш різноманітні. Так, наприклад, деякі діти люблять багато разів зачиняти й відчиняти двері. Характеристично, що такі рухи дають задоволення дітям до того часу, поки вони не стануть звичними. Це свідчить про те, що дитину в таких випадках радує відчуття зростання її сил і можливостей.

Але поступово, приблизно на третьому році життя, гра набуває характеру наслідування дорослих. Тут уже починає діяти оточення, в якому живе дитина. А про те й «ентелехія», себто природний гін, властивий дитині, незалежно від її свідомости, все ж таки має й тепер повну силу. В цьому легко переконатись, спостерігаючи гри хлопців і дівчат. Майже всі дівчата люблять гратися ляльками. При цьому вони виконують ролю мам. Вони носять ляльок, як дітей на руках, возять їх у візочках, пестять, одягають, годують, повчають їх, щоб вони були чемні, а іноді й карають їх.

Наслідуючи дорослих, дитина починає оперувати навколишніми речами. Гра таким чином вступає в новий, речевий період. Спочатку ці операції мають дуже простий характер. Але поступово в дію вступає фантазія. У свідомості дитини спочатку виникає образ тієї речі, що вона хоче зробити, і відповідно до нього дитина комбінує навколишні речі або перероблює їх. Починаються т. зв. конструктивні гри. Вони бувають дуже різноманітні в залежності від оточення і взагалі умов, в яких перебуває дитина. Так діти, що живуть на селі, роблять греблі, візочки, саджають дерева, а міські діти роблять «літаки», «автомобілі», «пароплави» і т. ін.

Завдяки слабо розвиненій здібності зосередження у дітей до 4-5 років, вони часто не доводять своїх задумів до кінця. Самі речі, якими вони бавляться, часто міняють свою ролю. Наприклад, ломака, що була рушницею, може стати списом або шаблею. Після 5-й років увага дітей набуває більше сталости: роля речей, якими діти граються, залишається незмінною порівняно довгий час, і гра звичайно доводиться до кінця. На четвертому році життя, коли дитина має товаришів, гра набуває колективного характеру. Спочатку дитина, граючись у колективі, фактично не вступає у внутрішнє єднання з іншими дітьми. Вона відчуває задоволення від перебування в товаристві, але гра її фактично має індивідуальний характер. Граючись, вона розмовляє, але її не слухають інші діти, що теж зайняті своєю грою. Але поступово гра стає справді колективною й організованою. Діти щось спільно будують, тушать пожежу, воюють. При цьому вони розподіляють між собою ролі.

СУХОМЛИНСЬКИЙ

Василь Олександрович
(1918-1970)

Твори видатного українського педагога В.О. Сухомлинського видані 53-а мовами світу, загальним тиражем майже 15 млн примірників. Книга «Серце віддаю дітям» перекладена на 30 мов світу і витримала 54 видання. В період з 1945 по 1970 рр. надруковано 463 статті; у 1971–1986 рр. — 105 статей. Вивченню і впровадженню у широку педагогічну практику творчої спадщини видатного педагога присвячуються Всеукраїнські педагогічні читання. За останні роки сухомлиністика набула стабільності, масштабності й різноплановості. Представлені нижче фрагменти знайомлять з «естетикої духовності» Сухомлинського, яка була не суто академічною проблемою, а стратегічним напрямом його виховних зусиль, педагогічною заповіддю для наступних освітянських поколінь.

Сухомлинский В.А. Как воспитать настоящего человека:
(Этика коммунистического воспитания). Педагогическое наследие / Сост. О.В. Сухомлинская. — М.: Педагогика 1990. - С.279-284

* * *

Любовь — это высокая человеческая культура. По тому, как человек любит, можно сделать безошибочный вывод, какой он человек. Потому что в любви наиболее ярко раскрывается личная ответственность за будущее общество, за его нравственные устои. Каждый человек в нашей стране должен быть активным общественным деятелем. Для того чтобы выполнить эту высокую миссию, не обязательно занимать какой-то пост. Достаточно быть хорошим отцом, хорошей матерью, хорошим мужем, хорошей женой — и вы стоите у колыбели счастья и блага своего народа. А для этого надо уметь любить — мудро, честно, требовательно, мужественно.

52. КРАСОТА — ВАЖНОЕ СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ ДОБРОТЫ, ТРУДОЛЮБИЯ, СЕРДЕЧНОСТИ И ЛЮБВИ

В мире есть не только нужное, полезное, но и красивое. С того времени, как человек стал человеком, с того мгновения, когда он засмотрелся на лепестки цветка и вечернюю зарю, он стал всматриваться в самого себя. Человек постиг красоту.

Красота — это глубоко человеческое. Красота существует независимо от нашего сознания и воли, но она открывается человеком или постигается,

живет в его душе, не было бы нашего сознания, не было бы и красоты. Мы приходим в мир для того, чтобы постигнуть красоту, утвердить, создать ее.

Красота — это радость нашей жизни. Человек стал Человеком потому, что увидел глубину лазурного неба, мерцание звезд, розовый разлив вечерней зари, прозрачную дымку степных просторов, багровый закат перед ветреным днем, трепетание марева над горизонтом, синие тени в сугробах мартовского снега, журавлиную стаю в голубом небе, отражение солнца в мириадах капель утренней росы, серые нити дождя в пасмурный день, фиолетовое облако на сиреневом кусте, нежный стебелек и голубой колокольчик подснежника — увидел и, изумленный, пошел по земле, создавая новую красоту. Остановись и ты в изумлении перед красотой — ив твоем сердце расцветет благородство. Перед человеком открылась радость жизни потому, что он услышал шепот листьев и песню кузнечика, журчанье весеннего ручейка и переливы серебряных колокольчиков жаворонка в горячем летнем небе, шуршанье снежинок и стон метели, ласковое плесканье волны и торжественную тишину ночи — услышал и затаив дыхание слушает сотни и тысячи лет чудесную музыку жизни. Умей и ты слушать эту музыку. Дорожи красотой, береги ее.

Эти слова мы повторяем в те счастливые минуты, когда перед детьми открывается новый оттенок красоты окружающего мира, пробуждая у них радость, волнение, изумление. О серебряных колокольчиках песни жаворонка говорим мы в горячий летний день, когда, отдыхая в Тени дубравы после похода или после работы, дети всматриваются в дрожащий комочек жизни... Слова о прекрасном доходят до ребенка лишь тогда, когда он сердцем чувствует красоту. Созерцание и слушание, переживание услышанного — это первое окошко в мир красоты.

Я вожу своих питомцев тысячу раз к истокам красоты — за годы обучения в начальных классах. Это уроки видения прекрасного. Дети учатся видеть, любоваться, вслушиваться в музыку окружающего мира, понимать его.

Красота — один из ручейков, питающих доброту, сердечность, любовь. Изумление кустом шиповника, на котором пылают красные ягоды и оранжевые листья, маленьким кленом и стройной яблонькой с несколькими желтыми листочками, кустом помидоров, обожженным первым ночным дыханием заморозка, — всё это пробуждает в детских сердцах ласковое, доброжелательное, заботливое отношение к живому и красивому. Ребенок сочувствует растениям, готовящимся к зиме. Они становятся для него живыми существами, которым будет холодно под пронизывающими ветрами. Ребенку хочется защитить растение от холода. Когда мы прикрываем на зиму розы и виноград, дети ласково, бережно пригибают каждую веточку к земле, чтобы не сломать и не повредить. Зимой дети с тревогой говорят

о молодых деревьях: «Не холодно ли им?» И когда мы собираем снег, чтобы накопить побольше влаги для деревьев, то этот труд для детей — сердечная забота о красоте, а не просто выполнение обязанностей.

Я вижу большой воспитательный смысл в том, чтобы ребенок видел, понимал, чувствовал, переживал, постигал как великую тайну пробуждение жизни в природе. Первые весенние цветы и раскрывающиеся почки, первые нежные стрелочки травы, первая бабочка, первое кумканье лягушки, первая ласточка, первый гром, первая весенняя купель воробья — всё это я раскрываю перед детьми как красоту вечной жизни. И чем глубже они одухотворяются этой красотой, тем сильнее стремятся творить прекрасное. Настоящий праздник для детей — цветение сада. Рано утром дети приходят в сад, любуются белыми, розовыми, фиолетовыми, оранжевыми волнами, как бы плывущими по саду, слушают пчелиную арфу. Нельзя долго спать в эти дни, надо просыпаться на заре, учу я детей, проспишь красоту! И дети поднимаются до восхода солнца, чтобы не пропустить тех минут, когда первые лучи озаряют цветы, обильно покрытые каплями росы. Это изумительная игра красок и оттенков, и, если ребенок затаив дыхание любуется этой красотой, он не будет черствым, равнодушным, бессердечным человеком. Духовное богатство, постигнутое благодаря созерцанию красоты, мы развиваем и обогащаем в труде, направленном на создание радости для людей.

Тот, кто творит красоту, творит счастье для людей. Пусть рядом с пшеничным полем цветет хризантема, рядом со стеблем подсолнечника — роза, рядом с кустом картофеля — куст сирени. Украшая землю, вы творите собственную красоту.

Красота облагораживает только тогда, когда человек работает, создавая хлеб для жизни и красоту для того, чтобы не было жизни только ради самого хлеба. Наш воспитательный идеал — чтобы человек трудился не только ради хлеба, но и для радости, чтобы добрые чувства, возникающие при созерцании красивого, вдохновляли на труд во имя счастья людей.

Творение красоты имеет особенно большое значение в младшем возрасте. Труд маленьких детей — это прежде всего создание материальных ценностей, воплощающих красоту. Одухотворение, воодушевление для этого труда требует мудрого, яркого, убедительного слова воспитателя. Слово - первая искра, зажигающая факел, освещающий мир красивого. В моей этической хрестоматии есть сказки, предназначенные специально для того, чтобы помочь ребенку понять сущность красоты и смысл труда, необходимого для творения прекрасного. Я рассказываю маленьким детям — дошкольникам и первоклассникам сказки «Флейта и Ветер» и «Сергей и Матвей».

Красивое возвышает, одухотворяет, облагораживает человека — эта идея познается детьми через многие сказки и рассказы, которые они глубоко переживают. Я считаю важным воспитывать так, чтобы с малых лет

в детском сознании красота женщины — девушки, матери — была окружена поэтическим ореолом. Человек не может стать духовно богатым, тонко чувствующим слово, призыв воспитателя, если он не преклоняется перед красотой и величием женщины — ее предназначением, миссией, подвигом. От сказки о Флейте и Ветре до поэтической легенды о Матери, проклинающей сына-предателя, — по этому пути проникновения в мир красоты веду я своих питомцев. Я стремлюсь к тому, чтобы каждый мальчик с чувством восторга открыл важную для себя истину: нет в мире ничего прекраснее матери, воспитавшей сына-героя, сына — верного патриота Отечества. В годы отрочества мои питомцы переживают чувство изумления, восхищения, слушая поэтический рассказ о Матери у могилы сына.

Образ счастливой матери., бережно прижавшей к груди спящего малютку, — это символ той красоты, которую мы считаем самой могучей силой воспитания. Каждый день, входя в школу, ребенок видит картину, на которой изображены Мать и Дитя. Я считаю это изображение символом идей, во имя которых мы трудимся, отдаем свою душу детям, близко к сердцу принимаем настоящее и думаем о будущем. Это самая яркая красота нашего бытия. Как планеты вращаются вокруг Солнца, так все наши заботы о ребенке устремлены к этой красоте, притягиваются к ней могуче и силой и озаряются ее ярким светом. Я твердо убежден, что этот свет учит детей, подростков, юношей видеть красоту женщины, порождает чувство одухотворенности этой красотой, заставляет измерять свои поступки самой высокой меркой — меркой подлинной человеческой красоты.

Красота женщины — вершина человеческой красоты. Восторженное отношение к женской красоте воплотили в бессмертных художественных образах великие поэты — Гомер, Данте, Шекспир, Гёте, Пушкин, Шевченко, Мицкевич. Целомудренно воспетая ими красота живых женщин, в которых они сами были влюблены, стала мерилом нравственности, чистоты чувств любви для многих поколений. Мы стремимся к тому, чтобы, постигая эту красоту, наши юноши поняли: красота женщины не порождена половым инстинктом и не представляет собой чего-то нераздельного с половыми потребностями. Мы заботимся, чтобы каждый вдумался в слова В. Г. Белинского: «Вот прекрасная молодая женщина: в чертах лица ее вы не находите никакого определенного выражения — это не олицетворение чувства, души, доброты, любви, самоотвержения, возвышенности мысли и стремлений. Оно только прекрасно, мило, одушевлено жизнью — и больше ничего, вы не влюблены в эту женщину и чужды желанию быть любимым ею; вы спокойно любуетесь прелестью ее движений, грацией ее манер, и в то же время в ее присутствии сердце ваше бьется как-то живее, и кроткая гармония счастья мгновенно разливается в душе вашей» (Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 7. М., 1959. С. 372). Человек проходит длительную школу облагораживания чувств,

прежде чем он возвысится до столь высокого, бескорыстного видения красоты. Это школа начинается с созерцания красивого в природе, с умения видеть и слышать красивое; она включает в себя мудрые уроки понимания человеческой верности, преданности, привязанности, долга, ответственности. Не может понастоящему быть бескорыстно влюбленным в красоту тот, кто не перестрадал, кто не постиг красоты материнской души, безмолвно склонившейся над могилой сына. Нравственное видение прекрасного — важное условие того, что я назвал бы влюбленностью в живую красоту девушки, женщины. Нравственно и эстетически воспитанный человек влюблен не только во внешнюю красоту, не только в антропологическое совершенство, но и во внутреннюю одухотворенность. Умение быть очарованным богатым миром мыслей и чувств — очень важная черта нравственной и эстетической воспитанности.

Средоточие духовной жизни, зеркало мысли, выразитель чувств — человеческие глаза. Чем выше интеллектуальное, эстетическое, нравственное развитие и общий уровень духовной культуры человека, тем ярче отражается внутренний духовный мир во внешних чертах. Это свечение души все глубже понимается и чувствуется современным человеком. Внутренняя красота выражается во внешнем облике.

Единство внутренней и внешней красоты — это эстетическое выражение нравственного достоинства. Человек стремится быть красивым, хочет выглядеть красивым — это закономерно. Но осуществимость этого стремления зависит от нравственного облика — от того, в какой мере красота человека сливается с его творческой, деятельной сущностью. Ярче всего человеческая красота проявляется тогда, когда человек занят любимой деятельностью, — внешний облик как бы озаряется внутренним вдохновением. Не случайно красоту дискобола Мирон воплотил в момент, когда напряжение внутренних духовных сил сочетается с напряжением сил физических, в этом сочетании — апофеоз красоты. В девушке, помыслы которой — о творчестве, красота ярче и глубже, чем в такой же девушке, изнывающей от безделья. Безделье — враг красоты. Эту мысль мы внушаем своим питомцам. Красив человек труда — комбайнер, тракторист, летчик за штурвалом своей машины, садовод у любимого дерева. Внутренняя духовная красота озаряет лицо ученого, мыслителя, поэта, художника, рабочего в тот момент, когда разум воодушевлен, озарен светом творчества.

Если хочешь быть красивым, трудись до самозабвения, трудись так, чтобы ты почувствовал себя творцом, мастером, господином в любимом деле. Трудись так, чтобы глаза твои выражали одухотворенность великим человеческим счастьем — счастьем творчества. Внешняя красота имеет свои внутренние, нравственные истоки. Любимое творчество накладывает отпечаток на черты лица, делает их тоньше, выразительнее.

Красоту создают тревога, забота — то, что обычно называют муками творчества. Как неизгладимые морщины откладывает на лице горе, так и творческие заботы являются самым тонким, самым искусным скульптором, делающим лицо красивым. Понятие творчество надо считать многогранным. Внутренняя творческая жизнь, накладывающая тончайший отпечаток на внешнюю красоту, — это не только создание новых ценностей. Это также и умение видеть красоту окружающего мира. Тот, кто тонко видит и чувствует красоту, и сам становится красивым. И наоборот, внутренняя пустота придает внешним чертам лица выражение тупого равнодушия, невыразительности.

Если внутреннее духовное богатство создает красоту, то бездеятельность и тем более безнравственная деятельность эту красоту губит. Когда соприкасаешься с многими молодыми людьми в большом коллективе, то среди ярких, запоминающихся лиц видишь лица, которые ничем не обращают на себя внимание, — они мелькают, но не запоминаются. Духовная пустота делает внешность человека безликой.

Безнравственная деятельность уродует. Привычка лгать и пустословить постепенно создает блуждающий взгляд: человек избегает прямо смотреть в глаза людям; в его глазах трудно увидеть мысль, он прячет ее. Подхалимство, угодничество придают выражение подобострастия глазам, всему лицу; зависть, эгоизм, подозрительность огрубляют черты лица, придают ему угрюмость, нелюдимость.

Идеал человеческой красоты — это вместе с тем и идеал нравственности. Гармония всестороннего развития — в единстве физического, нравственного, эстетического совершенства. Нельзя сделать прекрасной нашу жизнь, не сделав прекрасным человека во всех отношениях. Вершина человеческой красоты в том, что каждый из миллионов членов нашего общества, говоря образно, засверкает своей внутренней красотой.

ЕТИКЕТ У НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ

Уявлення людини про красу та прекрасне сягає сивої давнини та не зупиняється на чомусь конкретному, сталому. Осмислюючи й описуючи світ навколо себе, вона постійно прагне до чудового та досконалого, не зупиняючись ні на мить. Пояснення такого явища, з одного боку, пов'язане з притаманною естетичною схильністю самої людини, яка в подальшому постала ключовим компонентом мистецтва, а з другого – постійному пошуку найбільш дієвих та функціональних предметів, засобів, речей які складають основу життєдіяльності суспільства.

Створений людиною предмет або засіб має відповідну практичну мету, функцію, значення тощо, але, окрім цього, він має й естетичну наповненість, яка може виражатися у мірі наближеності до прекрасного, довершеності, ідеальності або навпаки потворності, не довершеності, не ідеальності. Наприклад, глиняна антична амфора за своєю метою і функціями призначена для зберігання різного роду продуктів харчування та рідин, а візерунки, орнаменти та малюнки на ній несуть інформаційні, естетичні функції, які пов'язані з насолодою від їхнього споглядання. Тобто амфора стає предметом не тільки гончарного ремесла, але й частиною мистецтва, у ній виражається як практичний, прагматичний, так і естетичний, не утилітарний зміст. На основі цього можна зробити висновок, що результати процесу матеріального і духовного виробництва містять в собі прагматичні та естетичні атрибути.

Життя людини і суспільства, за такою ж логікою, сповнене прагматичним та естетичним змістом і значенням. Взаємодії, які виникають у суспільстві між індивідами, надзвичайно різноманітні за своєю метою та змістом, але їх об'єднує бажання досягнути гармонії корисного та прекрасного.

Будуючи стосунки, взаємодії, соціальні взаємодії, індивід прагне отримати для себе певну користь, благо та відповідно задоволення (тілесне, емоційне, моральне, естетичне тощо). Щодо прагматичної поведінки сучасної капіталістичної людини яскраво писав відомий німецький соціолог Макс Вебер, а саме: "Нажива, накопичення дедалі більших грошей при

повній відмові від усілякої насолоди, що її може принести багатство, від усіх евдемоністичних чи гедоністичних моментів — ось “summum bonum” (“вище благо” перекл. з латини). Нажива тут до такої міри мислиться як самоціль, що стає чимось трансцендентним і навіть просто ірраціональним по відношенню до “щастя” або “користі” окремої людини. Накопичення стає тут уже не засобом для задоволення людських життєвих потреб, а, навпаки, усе людське життя спрямовується до нього як до найвищої мети” [1, с. 50].

Узагальнюючи думку Макса Вебера, треба сказати, що у своїй діяльності людина здебільшого прагне максимально себе реалізувати і досягнути поставленої мети, в свою чергу вона потребує суспільства, у якому досить простору і ресурсів для задоволення потреб людини і їх досягнення.

Отже, людина, існуючи у суспільстві, прагне здебільшого до утилітарних цінностей, хоча і не забуває про потребу і в естетичному задоволенні від тих самих практичних і прагматичних цінностей. Відповідно на такій ціннісній основі вона і будує власну взаємодію з іншими людьми. Яскравим прикладом виразу квінтесенції корисного, етичного та естетичного у формі поведінки людини у суспільстві виступає етикет.

Етикет – це складова частина форми зовнішньої культури міжіндивідуальних взаємодій у суспільстві, це своєрідний специфічний ритуал, який виражається в розроблених правилах, нормах поведінки, які виражають прагматичні й естетичні смаки та організують життя суспільства. “Словник з етики” визначає це поняття так: “Етикет (фр. etiquette – ярлик, етикетка) – сукупність правил поведінки, що стосуються зовнішнього прояву ставлення до людей (поведінка з оточенням, форми звертання і вітань, поведінка у громадських місцях, манери й одяг)” [2, с. 412].

З огляду на це визначення та деякою мірою розширюючи його, зазначимо, що етикет можна розглядати як соціальне явище, тобто говорити про етикет як про історично сформовану систему правил соціальної поведінки, які акумулюють у собі практичний, етичний та естетичний досвід суспільства. На підтримку цього твердження можна навести ряд прикладів.

Підняття головного убору. Цей етикетний знак, який поширений здебільшого серед європейських народів, виник у Стародавньому Римі, де раби мусили знімати головний убір, щоб було видно поголену голову раба. Тут чітко видно саме практичну цінність такого акту. В епоху середньовіччя лицарі знімали свій шолом на знак добрих намірів і довіри, відповідно це вказувало на етичне та естетичне значення цього вчинку.

Знімання чи не знімання головного убору тривалий час вважалося однією з найприкметніших ознак, за якими народи Європи протиставлялися народам Сходу. Так, в одній із відомих легенд говориться про те, як турецькі посли не зняли головні убори перед Іваном Грозним. Тому російський цар наказав прибити головні убори цвяхами до голів турецьких послів.

В Англії з XVIII ст. традиція знімати головний убір набула великого поширення і перейшла з практичної та етичної площини до естетичної. І взагалі при королівському дворі етикетні манери набули самостійного естетичного значення, де основне їхнє значення полягало у досягненні вишуканості та пишності.

В Україні головний убір знімають, коли заходять до хати і коли споживають їжу, так як це з етичного плану символізує пошану та довіру, з практичного погляду зручність та комфортність, а з естетичного – міру миловидності та охайності.

Потиск рук. У середні віки рукостискання було знаком шанування і відданості, при цьому нижча за рангом особа ставала на коліно. Потиск рук з легким їх потрясінням у XVI ст. означав єднання і скріплення договору.

Як знак вітання потиск рук з'явився лише на початку XIX ст. в Європі замість попередніх прийнятих поклонів, реверансів чи розмахів руками. Це елемент європейської культури спілкування та взаємодій, який поширився на цілий світ. Такий елегантний знак, наприклад, у Південній і Східній Азії раніше був невідомий. У Японії ще й нині потиск рук на знак вітання використовується переважно у спілкуванні з європейцями й американцями, а жінки уникають його взагалі, бо це сприймається негативно. Самураї, етичний кодекс яких лежить в основі японського виховання, обмінювались рукостисканням лише перед смертельною битвою, оголошуючи цим один одному неминучу загибель.

Так само і в Європі потиск рук застосовується не всюди однаково. Англійці, до речі, використовують його нечасто, а у німців, навпаки, рукостискання настільки поширене, що, як пишуть місцеві журналісти, саме за ним у світі впізнають туристів з Німеччини.

За сучасних умов рукостискання відображає вже напрацьовані партнерські зв'язки або вказує на потенційні можливості до співробітництва, і оскільки далеко не з усіма знайомими у нас такі відносини, потиск рук є не обов'язковим жестом. Зазвичай, рукостискання використовується при першій зустрічі, на початку переговорів, на прощання з друзями чи партнерами.

Етикет як умовний ритуал являє собою загальноприйняту систему певних правил, норм, форм, що регламентують особливості взаємовідносин між представниками різних верств населення і соціальних груп відповідно до їх соціального статусу.

Естетичний аспект етикетної форми поведінки людини включається до сфери естетичних досліджень через те, що не тільки створення або оцінка живопису, але й будь-яка інша діяльність містить у собі елементи ідеї прекрасного, витонченого та досконалого. Красивий костюм, традиція, обряд, вітання тощо постають носіями естетичного. Існує тісний зв'язок між тим,

що людина робить, і тим, як це вона робить. Наприклад, можна суто формально привітатися фразою "Добрий день", або теж саме зробити красиво, сказавши: "Вітаю Вас, шановні добродії!".

У професії педагога набуває особливого значення поєднання власного професіоналізму з етичними та естетичними переконаннями та цінностями. Окрім того, що педагог повинен бути професіоналом та кваліфікованим фахівцем із свого предмета, його робота ще полягає і в тому, щоб обрати відповідні методи та шляхи подачі інформації. Інформацію необхідно оформити відповідно до етичних і естетичних уподобань самого педагога. Педагогічні інструменти та шляхи мусять відповідати високим моральним принципам та були естетично красивими і пишними. Знання, яким хоче навчити педагог, повинні бути художньо представлені, "загорнуті в красиву та блискучу обгортку", яку учень хоче швидше розгорнути та пізнати загорнуте. Тому на цьому етапі важливим моментом постає естетично організувати процес педагогічної діяльності.

Естетика педагогічної діяльності, перш за все, виявляється в естетично організованому предметному середовищі дошкільних і позашкільних закладів середньої і вищої школи, у красі та культурі зовнішнього та внутрішнього вигляду педагога. Естетична оформленість змісту предмета педагога проявляється у всіх професійних аспектах діяльності педагога, а саме: у гносеологічній, проектувальній, конструктивній, організаторській і комунікативній.

Естетика виховного процесу виявляється на трьох рівнях, з яких перший рівень – естетика особистого прикладу педагога (його зовнішній вигляд, етикет, манери спілкування, поведінка), другий – естетика власне виховного процесу (форми та методи подачі свого предмета, презентації, ілюстрації, розповіді тощо) і третій – естетика результату виховного процесу (відчуття піднесеності, захопленості, катарсису або навпаки смутку, неспокою, пригніченості). Ця естетична тріада втілює гармонію і цілісність, єдність різноманіття прекрасного і піднесеного в педагогіці. Естетичний виховний процес проявляє себе в гуманній педагогіці, яка наповнена добротою, трепетом та усвідомленням своєї місії.

Авторитарна, не естетична педагогіка спотворює світлий і позитивний образ навчання. Запитавши самого себе, що для мене є навчання у школі, можуть слідувати відповіді такого типу "кращі і приємні роки життя" або "втрачені, марно зіпсовані роки життя". Саме такі відповіді і показують, наскільки етично й естетично було організовано процес навчання у школі.

Навчальне заняття – це явище не тільки дидактичне, а й естетичне. Це педагогічний витвір, у якому в органічній сукупності можуть функціонувати художньо-естетичні засоби, такі як словесно-художні, драматичні, архітектурні, музичні та образотворчі. Якісний рівень прояву

Фрейліни (Дієго Веласкес, 1656)

цих засобів у процесі навчального заняття значною мірою обумовлює його ефективність та результативність.

Педагогічне красномовство потребує найбільшого естетичного забарвлення, бо педагогічна діяльність в основному заснована на усному мовленні педагога, де здебільшого практикується монолог. Естетичне тут проявляється більш за все в майстерному виборі слова, інтонації, жесту, міміки, пози тощо.

Отже, на основі вищесказаного можна стверджувати, що поведінка людини сповнена не тільки прагматичним змістом, але й і естетичним. Прагнучи до чогось корисного, вона одночасно бажає і приємного та прекрасного для себе. Формуючи свою успішну форму поведінки з іншими, людина обирає для себе загальноприйняті, усталені принципи та норми суспільства, які набули статусу етикету, де містяться як раціональні, так і естетичні елементи, які сформувалися та затвердилися на основі історичного досвіду суспільства. Порушуючи правила етикету, особа осуджується як морально, так і естетично. Для педагога вкрай важливо будувати власну професійну та соціальну діяльність на основі раціональності, моральності та естетичності, так як він є прикладом для наслідування й авторитетом для своїх вихованців та учнів. Професійно вчинити для педагога – це не просто дати ґрунтовний та роз'яснений матеріал для засвоєння, а й елемент соціальної гри, де він, як у театрі, грає роль педагога, а його майстерність полягає у тому, наскільки він це зробив витончено та прекрасно.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму. – К., 1994. – 261 с.
2. Словарь по этике / под ред. И. Кона. – М. : Политиздат, 1981. – 430 с.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. *Розкрийте смисл поняття “етикет”.*
2. *Визначте спільне та відмінне у поняттях “естетичне” та “етичне”.*
3. *У чому полягає зв’язок та різниця між етикою та етикетом?*
4. *Якими були причини появи етикету в минулому?*
5. *Поясніть практичне, естетичне та історичне значення етикету.*
6. *Охарактеризуйте естетичні правила у діяльності педагога.*

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1.Яким змістом сповнене життя людини і суспільства?
А. Філософським і культурним
Б. Прагматичним і естетичним
В. Етичним і естетичним
Г. Релігійним і етичним

2.Як перекладається з фр. мови слово етикет?
А. Краса
Б. Правило
В.Ярлик
Г.Норма

3.Що не можна віднести до етикетного правила?
А. Вітаня
Б. Прощання
В. Прохання
Г. Вболівання

4.Чи потрібно вчителю дотримуватися етикету на уроці?
А. Так
Б. Ні
В. По можливості
Г. За бажанням

5.Що у поведінці педагога відноситься до етикету?
А. Манери
Б. Жести
В. Міміка
Г. Розмова

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ
ДО РОЗДІЛУ «ЕТИКЕТ У НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ»

ПОВЧАННЯ СИЛУАНА

Інтенсивні пошуки нової виховної парадигми мали місце у II-IV ст.. н.е. в північноєгипетському місті Олександрія. В зібранні коптських рукописних кодексів перших християн, знайдених в 1945 році поблизу селища Наг-Хаммаді, збереглися «Повчання Силуана» (кодекс VII). Виконаний в жанрі етико-педагогічних повчань, текст з покоління в покоління транслював образ думок, стиль поведінки, формуючи систему відносин до світу і до Бога. В батьківських «Повчаннях Силуана» розгортається образ «духовного учня», який прямує від незнання до знання, адже істинне знання виховує, а виховання необхідно для боротьби з пристрастями, бо позбавитись них може саме вихована людина. В образі думок та дій учня поступово розкриваються провідні правила поведінки, що перетворюють «абияке існування» на справжнє життя, сповнене мудрості та благодаті.

Антология педагогической мысли христианского Средневековья: в 2-х томах. Том I. - М.: Аспект-пресс, 1994. - С.40-51

Расстанься со всяким детским возрастом и приобрети себе крепость ума и души. Усиль войну против всякого безумия страстей, эроса, дурной злобы, любви к славе, любви к раздорам, мучительной зависти, негодования, гнева, жажды, стяжательства. Охраняйте свою крепость оружием и копьями! Вооружись всеми воинами, т.е. словами, начальниками, т.е. советами и своим умом как руководящим принципом.

Мой сын, прогоняй всякого разбойника от своих ворот. Охраняй все свои ворота факелами, т.е. словами, и ты обретешь всем этим спокойную жизнь. А тот, кто не будет их защищать, станет как пустынный город, который захватили. Все дикие звери попрали его. Ибо недобрые мысли - это дурные звери. И твой город наполнится разбойниками, и ты не сможешь обрести себе мира, но обретешь только всех диких зверей. Презренный, который является тираном, - господин над ними; направляя это, он пребывает в великой грязи. Весь город погибнет, т.е. твоя душа.

Удали все это, несчастная душа! Положись на своего предводителя и своего учителя. Ум - это предводитель, а Логос - учитель: они выведут тебя из

погибели и опасности.

Мой сын, послушайся моего совета. Не показывай своим врагам свою спину, пускаясь в бегство, но лучше преследуй их, как сильный. Не становись скотом, причем люди погоняют тебя, но стань человеком, который гонит дурных зверей, чтобы не одолели они тебя и не попрали тебя, как труп, и не погиб бы ты через их злодеяние. О несчастный человек! Что ты будешь делать, если попадешь в их руки? Берегись, чтобы не оказался ты в руках своих врагов. Вверься этой упряжке двух друзей: Логосу и уму - никто не победит тебя. Пусть Бог обитает в твоей крепости и Дух его защищает твои ворота! Ум божества пусть защищает стены. Святой Логос пусть станет факелом твоего ума, сжигающим дерево, т.е. весь грех.

Если же ты сделаешь это, о мой сын, ты победишь всех своих врагов и они не смогут воевать против тебя, не смогут восстать, не смогут ступить на твой путь. Ибо если ты обретешь это, ты будешь презирать их как отрицателей истины. Они будут говорить с тобой, обольщая тебя и завлекая, боясь не тебя, но боясь тех, кто обитает в тебе, т.е. стражей божества и учения.

Мой сын, возьми себе за основу воспитание и учение. Не беги от воспитания и учения, но, если тебя учат, воспринимай с радостью, и если тебя наставляют, в любом деле становись делающим хорошее, тогда ты сплетешь венок воспитания своему руководящему принципу. Надень на себя непорочное учение, как одежду. Стань благородным, ведя хорошую жизнь. Приобрети себе строгость благонравия. Суди сам себя, как мудрый судья. Не отступай от моего учения и не приобретай неученості, чтобы не ввести в заблуждение свой народ. Не беги от божественного и учения, которые в тебе. Ибо тот, кто учит тебя, любит тебя очень. Ибо он даст тебе достойную строгость. Отбрось от себя скотскую природу, которая внутри тебя, и не держи дурного помышления в себе. Ведь подобало бы, чтобы ты знал, каким образом я тебя учу. Если хорошо править не многими, как ты это видишь, то насколько лучше править каждым, господствуя над любым собранием и любым народом, и во всех отношениях ты возвышен божественным Логосом, после того как ты стал господином над любой силой, убивающей душу. Мой сын, разве желает кто-нибудь быть рабом? Зачем ты так сильно волнуешься?

Мой сын, не бойся никого, кроме одного Бога, который возвышен. Отбрось от себя козни дьявола. Возьми свет для своих глаз и отбрось от себя тьму. Живи во Христе, и ты обретешь себе сокровища на небе. Не становись вместилищем многих вещей, которые не содержат в себе пользы, и не будь проводником своего незнания, которое слепо.

Мой сын, слушай мое доброе поучение, которое полезно, и прерви сон, который давит на тебя. Беги от забвения, которое наполняет тебя тьмой. Если бы у тебя не было силы делать всякое дело, я не говорил бы тебе это. Христос же пришел, чтобы дать тебе этот дар. Почему ты следуешь за тьмой, когда свет находится в твоем распоряжении? Почему ты пьешь плохую воду, когда

у тебя есть хорошая вода? София призывает тебя, а ты стремишься к глупости. Не по своему желанию ты делаешь это, но скотская природа, которая в тебе, именно она делает это. Премудрость призывает тебя в своей благости, говоря тебе: «Придите ко мне все вы, о глупые, и вы получите в дар понимание, доброе и драгоценное. Я даю тебе архиерейскую одежду, сотканную из всякой мудрости».

Что есть дурная смерть, как не незнание? Что есть дурная тьма, как не забвение познания? Возложи свою заботу на одного Бога. Не становись любящим золото и серебро, которые не содержат в себе пользы, но облачи себя в мудрость, как в одежду, и возложи на себя знание, как венок, сядь на трон понимания, так как они твои, и ты получишь их снова сверху. Ибо глупый человек одевается в глупость, как в одежду, и как в траурную одежду облачается в позор, и венчает себя незнанием, и садится на трон непонимания. Ибо, будучи неразумным, он сам заблуждается. Ведь им руководит незнание, и он идет дорогами желания, всяких страстей. Он плавал в желаниях жизни и пошел ко дну. А он-то думает, что извлекает пользу, делая все то, что не содержит в себе пользы. Несчастный человек, который идет через все это, умрет, потому что у него нет ума руководителя. Но он подобен кораблю, который ветер швыряет из стороны в сторону, и подобен вырвавшейся лошади, у которой нет возницы. Ведь он нуждался в вознице, т.е. в разуме. Ведь несчастный впал в заблуждение, так как он не пожелал совета. Эти три дурные вещи бросали его из стороны в сторону. Он приобрел себе смерть, как отца, и незнание, как мать, и дурные советы приобрел, как друзей и братьев. Я сказал все это, чтобы ты, глупец, оплакал себя.

Отныне, мой сын, обратись к своей божественности. Этих дурных друзей, обманщиков, прогони от себя. Возьми себе Христа милосердного, как доброго учителя. Отбрось от себя смерть, которая стала тебе отцом. Ибо смерть не существует и не будет существовать в конце. Но когда ты отбросил от себя Бога, святого отца, истинную жизнь, источник жизни, то из-за этого ты получил смерть, как отца себе, а незнание приобрел себе, как мать. Они лишили тебя истинного знания.

Мой сын, вернись к своему первому отцу, Богу, и мудрости своей матери, той, из которой ты произошел от начала, чтобы ты сражался против всех своих врагов - сил противника. Слушай, мой сын, мои советы. Не будь высокомерным к любому доброму совету, но возьми себе сторону божества разума. Соблюдай святые заповеди Иисуса Христа, и ты будешь царем над всяким местом земли и ты станешь почитаем ангелами и архангелами. Ты же обретешь их себе, как друзей и слуг. Ты же обретешь себе место на небесах. Божественное, которое пребывает в тебе, не печаль его и не беспокой, но когда ты будешь лелеять его, молить его, чтобы ты оставался чистым и чтобы ты стал воздержанным в своей душе и своем теле, ты станешь троном мудрости и домочадцем у Бога. Он даст тебе великий свет через нее.

Но прежде всего познай свое рождение. Познай себя, что ты есть, из какой ты сущности, или из какого рода, или из какого колена. Знай, что ты произошел из трех родов: из земли, из сформированного и из созданного. Тело произошло из земли, из земной сущности, а сформированное произошло ради души из божественной мысли. Созданное же - это ум, который произошел по образу Бога. Божественный ум имеет сущность от божественного. А душа это то, что он сформировал в их собственных сердцах. Ибо я думаю, что она является женой того, кто произошел по образу. А тело, которое произошло из земли, его сущность - материя. Если ты смешаешься, ты обретешь себе три части, поскольку ты упал из добродетели в неполноценность.

Живи, следуя уму. Не думай о плотском. Приобретай себе силу, так как ум - это сила. Если ты отпал от нее, ты стал двуполым. Сущность же ума, т.е. мышление, если ты отбросил ее от себя, ты отрезал мужское и обратился к женскому. Ты стал душевным, так как ты принял сущность сформированного. Если ты отбросил еще малость этого, так что ты не приобрел себе какой-либо человеческой части, но взял себе мысль и подобие скота, ты стал плотским, так как ты принял скотскую природу. Ибо трудно найти душевного, насколько труднее найти Господа.

Я же сказал, что Бог духовный. Человек принял образ от сущности Бога. Божественная душа имеет общение частью с ним; с другой стороны, душа имеет общение частью с плотью. Глупая душа обычно шатается из стороны в сторону, [...] и это она считает истиной.

Лучше тебе, о человек, обратится к человеку, чем к скотской природе, я имею в виду плотскую. Ты примешь подобие той стороны, куда ты обратишься. Еще я скажу тебе нечто. Снова для чего ты будешь усердствовать? Ты пожелала стать скотом, когда ты оказалась именно в этой природе. Лучше же общайся с истинной природой жизни. Скотство будет направлять тебя в род земли, а умная природа будет направлять тебя к умным образам. Обратись к умной природе и отбрось от себя рожденную землей природу. О упрямица душа, отрезвей и сбрось опьянение свое, которое является действием незнания. Если ты будешь упорствовать и жить в теле, ты будешь жить в грубости. Когда ты вошла в телесное рождение, ты была рождена. Ты оказалась внутри брачного чертога и осветилась умом.

Мой сын, не плавай в любой воде и не позволяй, чтобы тебя осквернили чуждыми знаниями. Разве ты не знаешь, что замысли противника немалые и колдовские средства, которые у него есть, различны. Даже умного человека [...] они лишили мудрости змея. Ведь подобает тебе быть в согласии с мудростью этих двух: с мудростью змея и невинностью голубя, чтобы не вошел он к тебе в образе льстеца, как истинный друг, говоря: «Я советую тебе то, что хорошо». А ты не узнал его коварства, когда принял его к себе как истинного друга. Ведь он бросает дурные мысли в твое сердце как добрые - и лицемерие в образе незыблемой мудрости, и жадность в образе спасительной бережли-

вости, и тщеславие в образе того, что прекрасно, и хвастовство, и высокомерие в образе великой строгости, и безбожие как великое благочестие. Ибо тот, кто говорит: «У меня много богов», - безбожник, и ложное знание бросает он в твое сердце в образе тайных речей. Кто сможет понять его мысли и его различные уловки? Его, являющегося великим умом для тех, кто желает принять его себе как царя.

Мой сын, как ты сможешь постичь его мысли или его намерение, убивающее душу? Ибо его уловки и замыслы его злобы многочисленны. И думай о его воротах, т.е. о том, как он войдет в твою душу и в какой одежде он войдет к тебе. Возьми себе Христа, который может освободить тебя, который взял на себя козни того, чтобы через это сокрушить его в его обмане. Ибо он - царь, который есть у тебя, непобедимый вовеки: против него никто не сможет сражаться или сказать слово ему. Он твой царь и твой отец. Ибо нет никого, равного ему. Божественный учитель находится в тебе постоянно. Он заступник, он же спешит тебе на помощь из-за добра, которое в тебе.

Не держи дурного слова в своем суждении, ибо всякий дурной человек вредит своему сердцу. Ведь только глупый человек идет к своей погибели, а мудрый человек знает свой путь. Глупый же человек не остерегается говорить сокровенное, мудрый человек не бросает любое слово, но становится созерцателем того, что слышит. Не бросай каждое слово в присутствии тех, кого ты не знаешь. Имей множество друзей, но не советников. Сначала испытай своего советника. Ибо всякий человек, который льстит, - не почитай его. Их речь сладка, как мед, а их сердце полно чемерицы. Ибо когда они подумают, что стали надежным другом, тогда они лживо обратятся к тебе и сбросят тебя в грязь. Не доверяйся никому как другу. Ведь весь этот мир произошел обманно, и каждый человек волнуется напрасно. Все вещи мира бесполезны, но они существуют всуе. Нет никого, даже брата: каждый ищет выгоду для себя.

Мой сын, не бери себе всякого человека как друга. А если ты приобрел его, не доверяйся ему. Доверяйся только Богу как отцу и как другу. Ибо всякий человек ходит во лжи. Вся земля наполнена страданиями и печалью: в них нет пользы. Если ты хочешь прожить свою жизнь спокойно, не общайся ни с кем. Даже если ты общаешься с ними, будь, как если бы ты не общался. Будь угоден Богу, и ты не будешь нуждаться ни в ком.

Живи с Христом, и он спасет тебя. Ибо он истинный свет и солнце жизни. Ведь как солнце является, чтобы давать свет глазам плоти, так и Христос просвещает всякий ум и сердце. Ибо больной телесно - это злая смерть, насколько больше тот подвержен смерти, у кого слепой ум. Ведь как всякий слепой не может видеть его, так и тот, у кого нет здорового ума, лишен удовольствия приобрести себе свет Христа, т.е. разум.

Ибо все явное является образом тайного. Ведь как огонь, горящий в некоем месте, не ограничивается этим местом, так и солнце на небе: все его лучи достигают мест, которые на земле. Так и Христос имеет только одну

сущность, а просвещает каждое место. Точно также он говорит о нашем уме, как о светильнике, который горит и освещает место: находясь в одной части души, он освещает все ее части.

Теперь я скажу о том, что более возвышенно, чем это. Ум, по сущности, находится в некоем месте, т.е. в теле, а по отношению к мысли ум не имеет места. Ибо как он может пребывать в определенном месте, когда он созерцает всякое место? Однако мы можем сказать еще более возвышенное, чем это. Ведь не думай в своем сердце, что Бог обитает в некоем месте. Если ты помещаешь Господа всего в некое место, тогда тебе надлежит говорить, что это место более возвышенно, чем тот, который обитает в этом месте. Ибо то, что содержит, более велико, чем то, что в нем содержится. Ибо нет места, которое называли бы бестелесным. Ведь несправедливо, чтобы мы говорили, что Бог есть тело. Ибо следствием было бы то, что мы даем этому телу рост и убывание. И тот, кто претерпевает это, не может оставаться непреходящим.

Нетрудно узнать творца всякого творения, но невозможно постичь образ его. Ибо не только людям трудно постичь Бога, но трудно и любой божественной природе: ангелам и архангелам. Необходимо познавать Бога, как он есть. Невозможно тебе никак познать Бога, кроме как через Христа, того, который имеет образ Отца. Ибо этот образ являет истинное подобие по отношению к тому, кто являет [...]. Царя обычно не знают без образа.

Думай о Боге то, что он пребывает в каждом месте и вместе с тем - он ни в каком месте. По силе - он во всяком месте, а по божественности - он не в каком-то определенном месте. Ибо только таким образом можно немного узнать Бога. По его силе он наполняет каждое место, а по величию его божественности ничто не вмещает его. Все находится в Боге, Бог же не вмещается ни в чем.

Что же такое познать Бога? Все, что пребывает в истине, есть Бог. Однако невозможно смотреть на Христа, как невозможно смотреть на солнце. Бог видит всякого, но никто не смотрит на него. Христос же без всякой зависти берет и дает. Он - свет Отца, дающий свет без зависти. Таким образом, он освещает каждое место. И все есть Христос - тот, который унаследовал все от Существующего. Ибо Христос есть - все, иначе - нетленность. Ибо если ты подумаешь о грехе, он не реальность. Ведь Христос - это постижение нетленности и свет, который светит, не будучи запятнанным. Ибо солнце светит во всяком нечистом месте и не оскверняется. Так и Христос, даже если он пребывает в недостатке, однако он без недостатка, даже если он был рожден, он не рожденный. Так и Христос, даже если он постижим, то по своей сущности он непостижим. Христос есть все. Тот, у кого нет всего, не может познать Христа.

Мой сын, не дерзай говорить слова о нем не ограничивай для себя Бога всего умственными образами. Ибо тот, кто судит, не может быть судим тем, кто судит. Хорошо спрашивать и узнавать, кто есть Бог. Логос и ум - это муж-

ские имена. Тот, кто желает знать об этом, пусть ищет спокойно и благоговейно. Ибо существует немалая опасность говорить об этих предметах, поскольку ты знаешь, что ты будешь судим за все то, что ты скажешь. Пойми это, что тот, кто во тьме, не сможет увидеть ничего, не взяв света для своих глаз. Испытай себя, имеешь ли ты действительно свет, чтобы, поскольку ты спрашиваешь об этом, ты понял, как избежать ее т.е. тьму. Ибо многие ищут во тьме, и, желая узнать, идут на ощупь, поскольку нет для них света.

Мой сын, не позволяй своему уму смотреть вниз, но лучше пусть он взглянет наверх при помощи света. Ибо свет постоянно будет идти сверху. Даже если ум на земле, пусть он стремиться следовать за теми, кто наверху. Просвети свой ум светом неба, чтобы ты смог отправиться к свету неба. Не уставай стучать в дверь разума и не прекращай ходить по пути Христа. Ходи по нему для того, чтобы ты смог получить отдых от своих мучений. Если ты ходишь по какому-то другому пути, то путь, который ты будешь совершать, не имеет пользы. Даже у тех, кто ходит по широкой дороге, в конце будет то, что ни спустятся к погибели грязи. Ибо преисподняя простирается перед душой и место погибели широко. Возьми себе Христа - тесный путь. Ибо он страдает и несет наказание за свой грех.

О упорствующая душа, в каком пребываешь ты незнании! Ибо кто твой проводник во тьме? Как много образов принял Христос ради тебя! Будучи Богом, он находился среди людей, как человек. Он спустился в преисподнюю и освободил детей смерти. Они были в родовых муках, как сказало Писание Бога. И он запечатал сердце в ней (т.е. преисподней). И он сломал напрочь ее мощные своды. И когда все силы увидели его, они побежали, так что он смог вывести тебя, несчастный, из бездны и умереть за тебя, как жертва за твой грех. Он спас тебя от мощной руки преисподней. А ты с трудом отдаешь свой выбор ему, шагая ему навстречу для того, чтобы он принял тебя с радостью. А свободный выбор, т.е. смирение сердца, - это дар Христа. Кающееся сердце - достойная принятия жертва. Если ты себя смиришь, ты будешь весьма возвышен, а если ты себя возвысишь, ты будешь унижен.

Мой сын, береги себя от зла и духа зла, не позволяй ему, чтобы он сбросил тебя в бездну. Ибо он безумный и жестокий. Он ужасен и бросает всякого в яму грязи. Великое и доброе дело не любить нечестие и даже не вспоминать о нем жалком совсем: ибо вспоминать о нем - это смерть. А любому человеку подпасть смерти - лишено пользы. Ибо душа, которая подпала смерти, оказывается лишенной разума. Ибо лучше не жить совсем, чем обрести жизнь скота. Остерегайся, как бы не сгорел ты в огне нечестия. Есть ведь много погруженных в огонь, которые являются его слугами. Они, которых ты не знаешь, - твои враги.

Мой сын, сбрось с себя одежду нечестия и оденься в одежду, которая чиста и светла, чтобы быть в ней прекрасным. Имея же на себе эти одежду, тщательно береги ее. Освободись от всяких оков, чтобы обрести себе свободу.

Если ты отбросишь от себя желание, коварства которого многочисленны, то освободишься от грехов удовольствия.

Слушай, душа, мои советы и не становись ни норой лисиц и змей, ни пещерой драконов и ехидн, ни местом обитания львов или прибежищем василиска. Если это случится, о душа, что ты будешь делать? Ибо это - силы противника. Все мертвое войдет в тебя через них: ибо их пища - всякая мертвечина и всякая нечистота. Ведь пока они находятся внутри тебя, что живое войдет в тебя? Живые ангелы будут ненавидеть тебя! Ты была храмом, а сделала себя могилой. Перестань быть могилой и стань храмом, чтобы праведность и Божество могли пребывать в тебе! Свет, который в тебе, зажги и не гаси его! Ибо никто не зажигает светильника для диких зверей и их детенышей. Покойников, которые умерли, воскреси. Ибо они жили и умерли из-за тебя. Дай им жизнь и они снова будут жить. Ибо древо жизни - Христос. Он - мудрость. Ибо он - мудрость. Он также Логос. Он - жизнь, сила и дверь. Он - свет, вестник и добрый пастырь. Вверь себя тому, кто стал всем ради тебя. Стучись в себя самого, как в дверь, и ходи внутри себя, как по прямой дороге. Ибо если ты ходишь по дороге, ты не можешь заблудиться. И если ты будешь стучаться с ней (т.е. с мудростью), ты постучишься в спрятанные сокровища. Ибо если он - мудрость, он делает глупого мудрым. Она - святое царство и сияющая одежда. Ибо она - множество золота, которое дает тебе великую честь. Ради тебя мудрость Бога стала образом глупости, чтобы тебя, глупого, вознести и сделать мудрым. И жизнь умерла ради тебя, когда он был бессильным, чтобы через свою смерть он смог дать тебе, который умер, жизнь. Вверь себя Логосу - и удали от себя скотство. Ибо животное являет то, что не имеет разума. Ведь многие думают, что у них есть разум, но если ты посмотришь на них внимательно, их речь оказывается скотством.

Дай себе радость от истинной виноградной лозы Христа. Довольствуйся истинным вином, от которого нет ни пьянства, ни заблуждения: ибо в нем конец пьянству, поскольку оно имеет силу давать радость душе и уму в Духе Бога. Но сначала воспитай свои помышления, перед тем как пить от него. Не пронзай себя мечом греха. Не сжигай себя, о несчастный, в огне удовольствия. Не вверяй себя варварам, как пленник, ни диким зверям, которые хотят попрать тебя. Ибо они, как львы, которые громко рычат. Не будь мертвецом, чтобы не попрали они тебя. Будь человеком! Твоя сила в помышлении, и этим ты победишь их.

А человек, который ничего не делает, не достоин называться разумным человеком. Разумный человек - это тот, кто боится Бога. А тот, кто боится Бога, не делает никакого безрассудства. Тот же, кто оберегает себя от того, чтобы совершать безрассудство, - оберегает свой руководящий принцип. Хотя он человек, обитающий на земле, он уподобляет себя Богу. А тот, кто уподобляет себя Богу, не сделает ничего, не достойного Бога, по изречению Павла, который стал подобен Христу. Ибо кто почитает Бога, не желая де-

лать того, что приятно Богу? Ибо почитание Бога, - это то, что от сердца, а почитания Бога от сердца - это свойство любой души, которая близка к Богу. Душа же, которая является родственницей Бога, сохранена чистой. А душа, которая облачилась в Христа, чиста, и она не может согрешить. Место же, в котором Христос, - там грех бездействует. Пусть один Христос войдет в твой мир, и пусть он искоренит все силы, которые сошли на тебя. Пусть он войдет в храм, который внутри тебя, чтобы изгнать всех торговцев. Пусть он воссядет в храме, который внутри тебя, и ты станешь для него жрецом и левитом, входящим в очищение. Блаженна ты, душа, если ты обретешь это в своем храме. Блаженна же ты еще больше, если будешь ему служить. А того, кто будет осквернять храм Бога, Бог погубит. Ибо ты, о человек, беззащитен, если удалишь его из своего храма. Ведь когда враги не увидят Христа в тебе, тогда они войдут в тебя вооруженные, чтобы сокрушить тебя.

О мой сын, я заповедовал тебе много раз относительно этих вещей, чтобы ты постоянно оберегал свою душу. Не ты отбросишь его от себя, но от (т.е. Христос) отбросит тебя. Ибо ты, если ты побежишь от него, окажешься в великом грехе. И опять, если ты устремишься от него, ты станешь добычей своих врагов. Ибо все слабые бегут от своего господина, а слабый в добродетели и мудрости бежит от Христа. Ведь всякий человек, если он один, попадает в лапы диких зверей.

Познай, кто есть Христос и обрети его себе как друга, ибо он - верный друг. Еще он - Бог и учитель. Будучи Богом, он стал человеком ради тебя. Он тот, кто сломал железные засовы преисподней и медные ворота. Он тот, кто сверг всех высокомерных тиранов, тот кто сбросил с себя оковы, которыми был скован. Он вывел наверх нищих из бездны и страдающих из преисподней. Он тот, кто смирил высокомерные силы, тот, кто устыдил высокомерие посредством смирения, тот, кто сбросил вниз сильного и хвастуна посредством слабости, тот, кто в своем презрении презрел то, что считают славой, чтобы смирение ради Бога особенно возвысить. Он тот, кто принял вид человека, и божественный Логос - это Бог. Он тот, кто всегда терпеливо относился к человеку, и он пожелал породить смирение в высокомерном. Он тот, кто возвысил человека, и тот стал подобен Богу, не для того, чтобы свести Бога вниз к человеку, но чтобы человек стал подобен Богу. О великая благость Бога! О Христос - царь, который явил людям великое божество! Царь всякой добродетели и царь жизни! Царь веков и владыка небес! Услышь мои слова и прости меня!

Снова он явил великое усердие к божеству. Где мудрец или могущий понимать, или человек, чьи искания многочисленны, поскольку он знает мудрость? Пусть он говорит о мудрости. Пусть он обнаружит великую гордыню. Ибо всякий человек стал глупым и сказал от своего знания. Ибо он (т.е. Христос) отверг советы коварных и превзошел мудрецов в их уме. Ибо кто сможет раскрыть совет Вседержителя, или говорить о божестве, или пра-

вильно его выразить? Если мы не смогли даже понять советов наших друзей, кто сможет постичь Божество или божества на небесах? Если мы с трудом находим то, что на земле, кто будет искать то, что на небе? Великая сила и великая слава явилась миру, и жизнь неба желает все обновить, чтобы выбросить все слабое и всякую черную одежду, чтобы каждый смог явиться в небесных одеждах, сияя, чтобы явить повеление Отца и чтобы он увенчал тех, кто желает ревностно бороться, причем Христос является устроителем состязания, тем, кто увенчал каждого, уча каждого бороться. Он тот, кто боролся и первый получил венок, стал владыкой и явился, давая свет каждому. Все же было обновлено через святого Духа и ум.

Господь Вседержитель, как много славы я воздам тебе! Никто же не смог прославить Бога, как подобает. Ты тот, кто прославил свое Слово, чтобы спасти каждого, о милостивый Боже! Тот, кто вышел из твоих уст и поднялся из твоего сердца, - Первородный, Мудрость, Первообраз, Первый свет. Ибо он - свет от силы Бога. И он - истечение чистой славы вседержителя, и он ясное отражение действия Бога и образ его благости. Ибо он свет вечного света, он зрение, которое, которое смотрит на невидимого Отца, постоянно служа и творя по воле Отца. Он тот, кто один был рожден по благоволению Отца. Ибо он - непостижимое Слово, и мудрость, и жизнь. Он дает жизнь и питает все живое и силы. Как душа дает жизнь всем членам, так и он господствует надо всем в силе и дает им жизнь. Ибо он - начало и конец всего. Он наблюдает за всем и заключает их в себе. Он же заботится о каждом и радуется, и печалится также. С одной стороны, он печалится за тех, кто унаследовал место наказания, а с другой - он заботится о всяком, кого он с трудом ведет к учению. Он же радуется о всяком, находящемся в чистоте. Берегись также, чтобы ты не попал в руки разбойников, и не давай сна своим глазам, не давай дремать своим векам, чтобы ты мог спастись, как лань из западни и как птица из силка. Сражайся в великом состязании, пока состязание продолжается, поскольку все силы пристально смотрят на тебя: не только же святые силы, но и все силы противника. Горе тебе, если они победят тебя среди всех тех, кто пристально смотрит на тебя. Если ты будешь сражаться в состязании и победишь силы, которые сражались против тебя, ты доставишь великую радость всякому святому и учинишь великую скорбь своим врагам. Твой устроитель состязания весь помогает тебе, желая, чтобы ты победил.

Слушай мой сын, и не будь медленным ушами. Восстань, поскольку ты оставил своего ветхого человека, как орел. Бойся Бога в всех своих делах и прославляй Бога через доброе дело, зная, что всякий человек, который не угоден Богу, сын погибели. Он войдет в преисподнюю ада.

О долготерпение Бога, которое поддерживает каждого, то, которое желает, чтобы всякий, ставший грешником, был спасен. Но никто не помешает ему делать то, что он желает. Ибо кто сильнее его, чтобы воспрепятствовать ему? Так как он тот, кто касается земли, заставляя ее дрожать и заставляя

горы дымиться. Он тот, кто собрал как в меха великое море и измерил всю воду на своих весах. О одна рука Господа создала все это. Ибо эта рука Отца - Христос, и она создает все. Через нее все произошло, поскольку она стала матерью всего. Ибо он всегда сын Отца. Думай это о Боге Вседержителе, который всегда существует. Он не был бы всегда царем, если бы не принес в жертву божественного Сына. Ибо все обитает в Боге, что возникло через Слово, т.е. Сына, как образ Отца. Ибо Бог близок, и он не далеко. Всякие предел божественного - домочадцы у Бога. Если божественное согласно с тобой в чем-нибудь частично, знай, что все божественное согласно с тобой. Однако это божественное не согласно ни с чем дурным. Ибо именно оно учит всякого человека тому, что хорошо. Это то, что Бог дал роду людей, чтобы по этой причине всякий человек мог стать избранным перед лицом всех ангелов и архангелов. Ибо Бог не нуждается в том, чтобы кого-нибудь испытывать. Он знает все до того, как это произошло, и он знает тайное сердца. Все же они (тайные помыслы) явны и ничтожны перед ним. Пусть никто не говорит, что Бог незнающий! Ибо нечестиво помещать творца всякого творения в незнание. Ибо даже то, что находится во тьме, перед ним как в свете. Итак, ведь нет ничего скрытого, кроме одного Бога. А он является каждому и вместе с тем скрыт весьма. Но он открывается, так как Бог знает все. Даже если они не хотят сказать это, они будут уличены своим сердцем. Он же скрыт из-за того, что никто не понимает принадлежащего Богу. Ведь непонятно и непостижимо знать промысел Бога. Напротив, трудно постичь его и трудно обрести Христа. Ибо он тот, кто обитает во всяком месте и в то же время - ни в каком месте. Ведь никто, кто хочет, не сможет познать Бога, как он существует, ни Христа, ни Духа, ни хора ангелов, ни архангелов и тронов духов, ни возвышенные господства, ни великий ум.

Если ты не познаешь себя, ты не сможешь познать их. Открой себе дверь, чтобы ты смог познать то, что происходит. Стучись в себя самого, чтобы Слово открыло тебе. Ибо оно - царь веры и острый меч, ставший всем для каждого из-за того, что он желает сострадать каждому.

Мой сын, готовь себя уйти от правителя мира тьмы и от такого воздуха, который полон сил. А если у тебя есть Христос, ты победишь весь этот мир. То, что ты откроешь для себя, ты откроешь. То, куда ты будешь стучать для себя, ты будешь стучать, принося себе пользу. Приноси себе пользу, мой сын, не ходи по тем путям, где нет пользы.

Мой сын, очищай себя сначала от внешней жизни, чтобы ты смог очистить свое внутреннее. И не будь, как торговцы, Словом Бога. Испытай сначала каждое слово, прежде чем ты его произнесешь. Не стремись приобретать почести, которые не имеют силы, и высокомерие, которое ведет тебя к погибели. Возьми себе мудрость Христа, долготерпеливую и кроткую, и оберегай ее. О мой сын, знающий, что путь Бога всегда полезен.

ИХТЮС (Иисус Христос Бог Сын Спаситель). Чудо неизъяснимое.

СУВОРОВ
Микола Семенович
(1878-1967)

Непорушні основи поведінки кожного студента – повага до традицій, ритуалів учбового закладу, пошана до викладачів, товаришів по навчанню – все це результат довготривалої еволюції університетської культури. Маловідома праця професора кафедри церковного права Московського університету Н.С.Суворова «Середньовічні університети» (1908) дозволяє відчути механізми організації перших університетів Західної Европи, познайомитись з їх внутрішніми розпорядками та існуючими уявленнями про належне. Фрагменти цього цікавого опису набувають суттєвих естетичних привабливих відмінностей порівняно з нинішньою культурою навчально-дослідницьких університетів.

Суворов Н.С. Средневековые университеты. Изд. 2-е. - М., 2012. - С.1-11

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ

Средним векам неизвестно было то значение, которое в настоящее время придается университету. Ныне, если не всегда в действительности, то всегда в теории – университет означает всецелость или совокупность всех наук, всех отраслей человеческого знания (universitas literarum), в противоположность разным специальным , хотя бы и высшим, учебным заведениям, в которых учащийся специализируется в какой- либо одной области знания, преимущественно прикладного, практического. На самом деле, конечно, университет далеко не всегда обнимает всю сумму знаний, и, например, русские университеты вообще, за исключением Юрьевского, не имеют в своей среде богословского факультета, т.е. не обнимают собой целой обширной области знания, а иногда и другие факультеты отсутствуют в том или другом университете; возможно даже, что университет существует с одним факультетом. Но в теории университет, повторяем, все-таки представляется вместилищем всех наук. Не таково было понятие об университете в Средние века.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ УНИВЕРСИТЕТ – КОРПОРАЦИЯ ЛЮДЕЙ С НАУЧНЫМИ ИНТЕРЕСАМИ

Держась терминологии римского права, средневековые юристы называли университетом (universitas) всякий организованный союз людей, всякую корпорацию – corpus, как говорили тогда, употребляя термин римского же

права. В том же значении употреблялся и еще один термин римского права – коллегия, хотя коллегией, как объяснено будет ниже, стал обыкновенно называться отдельный , частичный, союз внутри университетской корпорации. Впрочем, мы увидим, что даже и название университета считалось уместным не только в применении к всецелой школьной организации, но и к составной ее части, так что, например, в Болонье, Падуе, Монпелье существовало несколько университетов, что, однако, не мешало им считать себя составными частями одной всецелой univeraitas. С точки зрения организованного союза или общественной организации не было никаких препятствий, и город называл университетом граждан (universitas civium) и любой ремесленный цех, подводя под то же понятие университета, тем более, что исторически первые начала университетов относятся к той же эпохе, на которую падают возникновение самостоятельных городских общин в Италии и формирование западноевропейских цехов. Следовательно, корпорация, образовавшаяся в видах научных интересов, была лишь видовым понятием, подходившим под общее понятие университета как организованного союза людей. От этой корпорации, существование которой вызвано школьными интересами, Средние века отличали самую школу, в смысле школьного или учебного дела (studium). В особенности, когда заходила речь об учреждении университета, и тот, кто просил издать, и та власть, которая издавала учредительную грамоту, употребляли выражение: «studium generale», а не «universitas». Название школы «генеральной» опять-таки надо понимать не в том смысле, что в ней должна преподаваться вся совокупность наук, – так как во многих генеральных школах недоставало разных нау чных отраслей, – а в том, что, в противоположность разным партикулярным или местным, для местного района предназначенным, школам, генеральная школа предназначалась для учителей и учащихся всех наций, и приобретенные в ней ученые степени должны были пользоваться общим признанием во всех высших школах западного христианства: получивший ученую степень в одной генеральной школе приобретал способность учить везде (facultas docendi ubique terrarum), то есть во всякой другой генеральной школе. Изредка встречается, наконец, название «академия» в применении к университету, а приблизительно с XIV века стал придаваться ему эпитет «alma mater» (то есть нежная мать), заимствованный из канонического права и из литургического языка.

СХОДСТВО С РЕМЕСЛЕННЫМ ЦЕХОМ

Исследователи по истории средневековых университетов основательно настаивают на сходстве строя университетов как корпораций, составлявшихся в видах научных интересов, со строем ремесленных цехов. Ученое производство или ремесло облеклось в такие же регулированные формы, как и любое ремесленное производство: общее собрание членов под председатель-

ством известного главы, известная дисциплина и известная последовательность градаций в среде членов. Градации школяров, бакалавров и магистров или докторов соответствовали цеховым градациям учеников, подмастерьев и мастеров (Lehrling, Geselle, Meister). Желающий обучиться мастерству должен был поступить в обучение к определенному мастеру (магистру). После приблизительно двухлетнего изучения начальных основ ремесла мастер представлял своего ученика другим мастерам для испытания, выдержав которое ученик становился подмастерьем (бакалавром). Бакалавр продолжал учиться, но в то же время начинал, под руководством своего мастера, и другим преподавать элементы приобретенного им знания, браться за самостоятельную работу, чтобы приобрести навык выполнения более трудных задач. Затем, после двухлетней же приблизительно деятельности в качестве подмастерья – бакалавра, который уча учился, новое испытание в присутствии мастеров делало его способным получить дозволение учить или стать мастером науки. Немудрено, что, например, во Флоренции ревизия университетских статутов поручалась той же комиссии, на которую возложены были контроль и ревизия статутов разных ремесленных ассоциаций. С подробностями относительно промоций, то есть возведения в ученые степени, и со значением каждой степени в отдельности для хода университетской учебной жизни мы познакомимся ниже. Здесь упомянуто о них только для того, чтобы оправдать уместность сравнения университетов с цехами.

СХОДСТВО С КУПЕЧЕСКОЙ ГИЛЬДИЕЙ

Что же касается причин, вызвавших образование школьных корпораций, то в отношении к некоторым, в особенности университетам, сходство этих корпораций с купеческими гильдиями оказывается еще более близким, чем сходство с цехами. Сходство это с особенной ясностью наблюдается в истории Болонского университета. Город оказывал защиту только своим собственным гражданам; чужестранцы, пришлые люди, должны были сами позаботиться о себе, постараться создать для себя гарантии спокойного существования. Первое известие об отношении школяров к городу Болонье и об их жизни в городе сохранилось в старинном стихотворении, воспроизводящем те приветствия, с которыми болонские власти, горожане и школяры обратились к императору Фридриху I Барбароссе, когда он в 1155 году стоял лагерем под Болоньей. Император полюбопытствовал узнать от школяров, каково им живется в Болонье. Один из магистров от имени всех школяров ответил, что, в общем, им живется недурно, – худо только то, что горожане за долги одного школяра арестуют любого другого школяра, и что они, школяры, просили бы императора принять их под свое покровительство. Отсюда справедливо заключают, что уже в первой половине XII века привлекаемые в Болонью возраставшею славой тамошних преподавателей юриспруденции пришельцы из

всех стран могли объединяться в землячества, и что это именно обстоятельство и могло дать повод болонским гражданам арестовать любого чужеземца за долги его земляка. И вот, по просьбе школяров, посоветовавшись с князьями, император издает закон, воспрещающий арестовывать одного за долги другого и ограждающий школяров от возможного пристрастия со стороны городских судей созданием для них особой привилегированной подсудности. В упомянутом стихотворении дело представляется так, что император тотчас же, непосредственно после ознакомления с заявлением школяров, издал закон в их пользу. Такой закон, действительно, был издан Барбароссой, но не раньше как в 1158 году в Рейхстаге на Ронкальских полях. Он носит название «Authemtica Habita» и включен в 13-й титул IV книги юстиниановского кодекса (слово «Authentica» означало на языке средневековых юристов новеллу, т.е. новый, изданный после юстиниановской кодификации, императорский закон, а слово «Habita» есть начальное слово в этом законе, как и вообще императорские, а равно и папские, законы принято было называть и цитировать по первым словам, с которых они начинаются).

НАЧАЛО ПРИВИЛЕГИЙ УНИВЕРСИТЕТАМ

Привилегия Фридриха сделалась основой для массы позднейших грамот, дававшихся университетам императорами и другими государями. Привилегии сделались гораздо более обширными и разнообразными; но не только в Болонье и в других университетских городах Италии, а даже в возникших гораздо позднее университетах Германии господствовала идея, что наука принадлежит целому миру, что штудирующие собираются в данное место со всех концов мира и образуют здесь собою общину чужеземцев, в противоположность местной городской общине. В Болонье эта противоположность была выражена более резко, чем где либо; школяры-туземцы, то есть болонские граждане, долгое время стояли вне болонской университетской корпорации, да и в позднейшее время, когда противоположность между школярами-чужеземцами (scholarea forenses) и школярами-туземцами (echolares cives) ослабла, следы ее сохранились в том, что имена тех и других заносились в особые матрикулы. Вообще же квартирный вопрос, всегда остававшийся наиболее острым именно для пришлых в университетском городе людей, имел, как мы увидим, первостепенную важность в истории всех университетов.

Привилегия Барбароссы была дарована тем, которые «предпринимают путешествия ради научных занятий ». Но так как предпринимать путешествия с научной целью могли не только учащиеся, а и учащие, и в итальянских городах сделалось даже обычным приглашать или просто переманивать составивших себе репутацию профессоров из другого города, то можно было бы ожидать, что профессора, по крайней мере пришлые, войдут в школьную корпорацию, тем более что в средневековых университетах вообще нелегко было провести границу между учащими и учащимися. На самом деле мы ви-

дим нечто иное. Профессора, даже и пришлые, поскольку они получали оседлость и права гражданства, например, в Болонье, были отрезанным ломтем от школьной корпорации, которая и называлась в Болонье университетом школяров (universitas scholarium). Школяры играли роль нанимателей, входивших в договорное соглашение с теми лицами, лекции которых они желали слушать и под руководством которых желали заниматься, относительно гонорара и помещения для аудитории. В корпоративном же строе жизни школяров профессора тем менее могли участвовать, но город стал обыкновенно брать присягу у профессоров в том, что они никакими способами не будут содействовать выселению или переселению школяров в другой город. А переселение или угроза переселения служили обыкновенно для школяров самым острым оружием, самым действенным средством к тому, чтобы отстоять свои интересы и добиться желательных уступок со стороны города. С этой точки зрения, давшие означенную присягу профессора должны были представляться такими людьми, от которых нельзя ожидать поддержки корпоративных интересов. Сами переселения, означавшие в сущности перенесение университета из одного города в другой и наблюдаемые даже на повороте от Средних веков к Новой истории в позднее основанных германских университетах, были ясным выражением идеи, что община чужеземцев, не привившаяся к одному городу, ищет для себя более подходящую почву в другом месте, где она также останется общиною чужеземцев.

УПРАВЛЕНИЕ УНИВЕРСИТЕТСКИМИ КОРПОРАЦИЯМИ

Authentica Habita еще ничего не знает об университете школяров и о ректорах университета. Самое большое, о чем можно заключить из содержания этого закона, – есть существование ко времени издания его мелких земляческих союзов, не обеспеченных в спокойном существовании и в спокойных занятиях наукой . Привилегия Барбароссы должна была дать толчок дальнейшему развитию корпоративного начала: привилегия дарована всем пришельцам, желающим заниматься наукой в чужом городе, и всем же нужно было сплотиться для охраны этой привилегии и вообще для отстаивания общих интересов от возможных посягательств со стороны горожан. Привилегиею создается особая подсудность для школяров перед учителями их, или перед местным епископом по выбору школяров (вместо общей подсудности городским судьям). Но вскоре мы видим ректоров и других должностных лиц школьной корпорации: и юрисдикция, и поддержание дисциплины, и установление статутов оказываются в руках этой университетской организации, причем и сами учителя оказываются в подчинении ректора, выбираемого школярами и из среды школяров же. Тут, очевидно, идея университета как ученого цеха, с мастерами во главе, – идея, несомненно воспроизводившаяся в парижском и в большей части других средневековых университетов,

– встретилась с идеей гильдии как ассоциации чужеземцев, пришлых людей, озабоченных изысканием средств к спокойному существованию на чужбине, и не только встретилась (это можно сказать и о других университетах, в которых так называемые нации играли важную роль), но и подчинилась этой последней идее. Правда, и в Болонье собственно учебное дело было, так сказать, царством магистров, – в школе магистры царствовали или управляли (отсюда средневековое выражение: magistri regents – магистры- регенты, или управляющие, как синоним магистров преподающих или читающих (magistri legentes): они читали лекции, руководили репетициями, диспутациями и вообще практическими упражнениями; они производили испытания и испытанных представляли компетентной власти как способных и достойных получения ученых степеней. Но они подчинены университетским статутам, выработанным корпорацией школяров и регулирующим между прочим такие предметы, как расписание лекций и упражнений и даже надзор за аккуратностью в исполнении преподавательских обязанностей, подчинены затем судебной и дисциплинарной власти ректора-школяра, выбранного корпорацией школяров. В Париже, по образцу которого развились порядки большей части других университетов, мы, конечно, не видим такого преобладания учащихся над учащими: здесь все управление университетскими делами находилось в руках магистров, и никогда школяры не обладали правом ни избирать, ни быть избираемыми на университетские должности да- же и в пределах «нации», так что идея ученого цеха здесь вполне торжествовала. Савиньи называл поэтому парижский строй аристократическим, а болонский демократическим. Позднейшие исследователи, впрочем, предостерегают от искушения доводить это различие до резкой противоположности между устройством болонским и парижским. Положим, болонский университет назывался и называл себя университетом школяров (universitas scholarium), а парижский – университетом учителей (universitas magistrorum); но и в Париже едва ли не чаще говорили об «университете магистров и школяров», или даже просто об университете школяров. Во всяком случае чувство корпоративной связи между учащими и учащимися парижского университета было не менее сильно, чем между членами болонского университета, точно так же, как это чувство было сильно между членами всякого ремесленного цеха, несмотря на разницу степеней, занимаемых ими в цеховой организации. Поэтому-то, как замечает Кауфман, школяры парижского и других однородных университетов, сложившихся по одному типу с парижским (например, в Оксфорде, Орлеане, Тулузе), не усматривали в своей организации учительского давления, и Болонья никем и никогда не воспевалась как прибежище академической свободы – в противоположность Парижу. В Болонье, правда, иногда в очень юном возрасте начинали изучать юриспруденцию; но это были обыкновенно болонцы же, местные граждане, которые, собственно говоря, к университету даже и не принадлежали.

УЧАЩИЕ И УЧАЩИЕСЯ

Университет составляли лица зрелого возраста – пришельцы-чужеземцы, дослужившиеся иногда до высоких должностных рангов, например, архидьякон и другие прелаты, а пожалуй даже и кардиналы. Этим обстоятельством, более чем «демократическим духом », объясняется, почему школяр мог оказаться во главе университета, в качестве его ректора. В Париже подобное явление было немыслимо, но зато весь склад жизни клонился к тому, чтобы сглаживать разницу между учащими и учащимися. Недаром слово «studentes » употреблялось для обозначения не одних только учащихся-школяров, а всех тех, которые штудируют, то есть посвящают свои силы научным занятиям – в качестве ли учителей, или в качестве учеников (studentes docendo et addiscendo). Как уже выше было замечено, и как еще лучше разъяснится впоследствии, когда речь будет идти о факультетах, границу между учащими и учащимися в средневековых университетах провести было нелегко. Бакалавр был, с одной стороны, преподавателем, учителем, а с другой – продолжал оставаться учеником. Мало того, магистр низшего факультета (искусств, artium), желавший приобрести ученую степень по одному из высших, становился в положение школяра на этом последнем, затем в положение подмастерья-бакалавра, и только получив высшую ученую степень на высшем факультете, разрывал свою связь с прежним факультетом. Иногда человек без средств старался скопить себе малую толику преподавательскою деятельностью, с тем чтобы потом иметь возможность слушать лекции какого-нибудь прославленного учителя. Затем и учащие, и учащиеся были обыкновенно (в Париже в особенности) духовными лицами, причем учителя могли быть не старше своих учеников. Те и другие жили обыкновенно на одинаковые средства, именно на доходы с церковных должностей, остававшихся за ними, в силу папской привилегии, на время научных занятий. Те и другие были люди безбрачные и бессемейные, одинаково присягали в повиновении ректору и статутам, пользовались общими университетскими привилегиями и подлежали общей дисциплине, даже одинаково отличались в разных историях, веселых похождениях, попойках и свалках, одинаково жили в коллегиях или общежитиях, как скоро появились эти последние; на диспутах, наконец, школяр мог побить любого бакалавра, а пожалуй, и самого магистра. Вот почему и учащие, и учащиеся одинаково чувствовали и сознавали себя членами университета, и вот почему «аристократическим » строем Парижа не подрывалось средневековое понятие об университете как ученом цехе или как об общественной организации, составившейся в видах научных интересов.

Таково понятие университета в средние века.

ДЖОН ЛОКК

(1632—1704)

У Новий час естетичні смаки, правила поведінки та уявлення про належне зазнали переоцінки з позицій протестанської етики. Прилучення до аристократичного етикету нижчих верств населення змінювало усталений світ «благородних манер», етикет поступово втрачав власну витонченість, спрощувався і наповнювався широким гуманістичним змістом. Відчути ці зміни допомагають листи видатного британського педагога і філософа XVII ст. Джона Локка, автор яких пропонує батькам власні методи виховання молодого «джентльмена».

Локк Дж. Сочинения: В 3 т. Т.3. - М.: Мысль, 1988. - С. 453-456

МЫСЛИ О ВОСПИТАНИИ

Бог наложил определенную печать на душу каждого человека, которая, подобно его внешнему облику, может быть немного исправлена, но вряд ли можно ее целиком изменить и превратить в противоположное.

Поэтому тот, кто имеет дело с детьми, должен основательно изучить их натуры и способности и при помощи частых испытаний следить за тем, в какую сторону они легко уклоняются и что им подходит, каковы их природные задатки, как можно их усовершенствовать и использовать. Он должен подумать над тем, чего им недостает, и могут ли они это приобрести с помощью прилежания и усвоить путем практики, и стоит ли об этом стараться.

Ибо во многих случаях все, что мы можем сделать и к чему мы должны стремиться,— это использовать наилучшим образом то, что дала природа, предупредить те пороки и недостатки, к которым наиболее предрасположена данная конституция. Природные дарования каждого должны быть развиваемы до возможных пределов; но попытка привить ребенку что-либо другое будет только бесплодным трудом, окажется ему не к лицу и всегда будет производить неприятное впечатление принужденности и манерности.

Манерность, конечно, не является недостатком раннего детства или продуктом невоспитанной природы. Она принадлежит к той разновидности сорных трав, которая вырастает не на диком, невозделанном пустыре, а в саду в случае небрежного или неумелого ухода садовника.

Требуется наличие умения и выучки, а также некоторое сознание необходимости хорошего воспитания, чтобы сделать человека склонным к манерности, которой он старается исправить природные недостатки и всегда ставит себе похвальную цель нравиться, хотя никогда этой цели не достигает; и чем больше он старается создать видимость привлекательности, тем менее ему

это удается. Вот почему необходимо тщательно следить за этим недостатком, ибо он является, собственно говоря, недостатком воспитания, правда, извращенного воспитания, которое, однако, выпадает часто на долю молодежи или вследствие ее собственного заблуждения, или вследствие дурного руководства ее воспитателей.

Если кто-либо станет разбирать, в чем заключается приятность в обращении, которая всегда нравится, то он убедится, что она проистекает от естественного согласия между действием и тем внутренним настроением, которое, бесспорно, соответствует данному случаю. Нам не может не нравиться гуманный, доброжелательный и деликатный характер, где бы мы с ним ни сталкивались. Свободный дух, владеющий собою и всеми своими действиями, не низменный и не ограниченный, не высокомерный и не дерзкий, не запятнанный никакими серьезными пороками,— вот что пленяет каждого. Поступки, которые естественно исходят от такой благородной души, также нам нравятся, как ее подлинные внешние проявления, и, поскольку они являются как бы естественными эманациями духа и внутренней настроенности, они могут быть лишь свободными и непринужденными. В этом, мне кажется, заключается та красота, которая светится сквозь поступки некоторых людей, украшает все, что они делают, и пленяет всех, кто с ними соприкасается: постоянной практикой они придали своему поведению его форму, и мелкие выражения вежливости и уважения, которые установлены в человеческих взаимоотношениях природой или обычаем, они сделали в себе настолько непринужденными, что те кажутся не искусственными или заученными, а естественно вытекающими из душевной мягкости и благожелательной настроенности. Напротив, манерность есть неловкое и искусственное подражание тому, что должно быть непосредственным и непринужденным, и потому лишена той красоты, которая свойственна только естественному; ибо здесь между внешним действием и внутренним душевным настроением всегда существует разлад, обнаруживающийся в одной из следующих двух форм.

1. Или человек стремится надеть внешнюю личину такого душевного настроения, которого в действительности у него нет, и старается показать его с помощью искусственных приемов, но делает это так, что насилие, производимое им над самим собою, обнаруживается непосредственно. Так, люди стараются иногда казаться грустными, веселыми, любезными, не будучи таковыми.

2. Или же человек, вовсе не пытаясь симулировать несвойственное ему настроение, стремится лишь свое действительное настроение выражать в несоответствующем поведении: таковы в общежитии всякие искусственные движения и такого же рода действия, слова, взгляды, долженствующие выразить любезность и уважение к собеседникам или удовлетворение и удовольствие от их общества, которые, однако, не являются естественным и искренним выражением ни того, ни другого, а скорее свидетельствуют о каком-то

внутреннем дефекте или заблуждении. В этих случаях часто большую роль играет подражание другим, причем человек не разобрался, что, собственно, привлекательно в них и что является только особенностью характера. Но всякое притворство, откуда бы оно ни проистекало, всегда неприятно; ибо мы, естественно, ненавидим все поддельное и осуждаем тех, кто ничем лучшим не может себя зарекомендовать.

Простота и безыскусственность натуры, предоставленной самой себе, гораздо лучше искусственной неприятной манерности и подобных заученных приемов плохой светскости. Отсутствие какого-либо светского качества или изъян в наших манерах, не отвечающих идеальным требованиям изящества, часто не замечаются и не вызывают осуждения. Но всякая неестественность нашего поведения бросает только свет на наши недостатки и всегда привлекает чужое внимание, отмечающее в нас отсутствие здравого смысла или искренности. Воспитатели должны следить за этим с тем большей тщательностью, что, как я уже отмечал выше, эта некрасивая черта бывает благоприобретенной: она создается неправильным воспитанием и свойственна людям, которые претендуют на хорошую воспитанность и не желают, чтобы их принимали за людей, не знакомых с правилами хорошего тона и приличия, принятыми в обществе. Этот недостаток создается, если я не ошибаюсь, манерой праздных увещаний тех воспитателей, которые сообщают детям правила и указывают примеры, не сочетая свои наставления с практикой, не заставляя своих воспитанников повторять данные действия в их присутствии с целью исправить то, что в них есть неуместного или принужденного, пока они не станут вполне привычными и непринужденными.

§ 67. Так называемым манерам, из-за которых детям столь часто достается и по поводу которых им приходится выслушивать столько благих увещаний со стороны мудрых нянек и гувернанток, по моему мнению, лучше обучать посредством примера, чем с помощью правил; в этом случае дети, если отстранить от них дурную компанию, будут гордиться тем, что они умеют держаться так же хорошо, как и другие, видя при том, что их за это хвалят и одобряют. Если же мальчик, вследствие некоторой небрежности в этом отношении, не умеет достаточно изящно снять шляпу или расшаркаться, то учитель танцев исправит этот недостаток и сотрет с него ту природную простоту, которую люди, во всем следующие моде, называют неотесанностью.

Танцы, мне кажется, больше чем что бы то ни было, сообщают детям пристойную уверенность и умение держаться и, таким образом, подготовляют к обществу старших; поэтому я считаю, что танцам детей следует обучить возможно раньше, как только они становятся к этому способными. Ибо, хотя это искусство заключается в одной лишь внешней грации движений, оно, больше чем что-либо другое, сообщает детям — не знаю каким образом — мужественные привычки и повадки. Но не следует, по моему мнению, мучить маленьких детей всякими другими мелочами и тонкостями светского этикета.

СТУДЕНТСЬКИЙ ЕТИКЕТ

(ПРОГРАМНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ТА ПОРАДИ)

Культура студентської поведінки, спілкування і навчання являють собою той етико-естетичний фундамент, який не можна закріпити а ні настановами, а ні статутами, він приречений формуватись століттями, поступово вдосконалюватись і відточуватись на практиці міжособистісних стосунків викладачів та студентів. Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова – «молодий брат» в єдиній родині європейських університетів, тому формування потужної традиції студентського етикету і культури спілкування в цьому учбовому закладі ще попереду. Натомість, завдяки вітчизняним дослідженням певні програмні рекомендації і поради з цього приводу можна запропонувати вже сьогодні.

Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування. - Л., 2001. - С.200-208

1. Добре уміти слухати, застосовувати методику активного слухання. «Захоплено слухати, - переконував Д.Карнегі, - це найбільший комплімент; який ми можемо зробититому, хто говорить». А людям подобаються компліменти!

Хто хоче бути добрим слухачем, повинен:

- забути про особисту упередженість, намагатися бути доброзичливим, навіть коли співрозмовникова манера спілкування дратує;

- вникати в суть мовленого, незважаючи на плутаність, нелогічність, занудливість мовлення партнера; «перекладати» собі зміст мовленого простою або професійною мовою;

- приділяти особливу увагу ключовим (найважливішим, тим, які були б вміщені в телеграмі) і структурним (спочатку; насамперед; потім; з часом; по-перше; по-друге: однак; підсумовуючи) словам;

- не ставити надто багато запитань, зокрема особистого характеру, не перетворювати розмову на допит;

- зосереджуватись на фактуальності повідомлення чи критичних зауважень;

- відокремлювати реальні факти, які повідомляє співрозмовник, від його оцінок і тлумачень, а також суджень, які видаються за факти.

- аналізувати, як реагує партнер на Ваші слова;

- не поспішати з висновками, запереченнями, спростуваннями, критикою, пам'ятаючи, що коли не будуть висловлені різні думки, то не буде з чого вибрати найкращу.

Щоб себе не надто силувати слуханням, доцільно з кожним говорити на-

самперед про те, що йому добре відомо або що його цікавить.

2. Керувати своїми почуттями. Бажання говорити у багатьох людей сильніше за їхню волю. Аби на другий день не каятися: «Навіщо я, дурний, це сказав!» - треба тримати язик «у шорах». Недостатньо керуватися правилом: «Говори лише тоді, коли маєш що сказати». Дуже важливим є, в який спосіб сказати, скільки говорити, а головне - як це сприйметься співрозмовником.

Коли людина роздратована, їй хочеться критикувати, осуджувати, навіть ображати партнера, а не розуміти його думки, твердження, погляди. «Не говори відразу, якщо ти роздратований!» - застерігали шумери ще понад чотири тисячі років тому, а біблійне ім'я Хам, яке стало прозивним, у перекладі з давньоєврейської означає «гарячий». Отож не треба піддаватися хвилі емоцій, не гарячкувати, не виходити з себе, не підвищувати тону і не збільшувати сили голосу, не відповідати грубощами на грубощі, уникати емоційних коментарів. Не показувати свого роздратування від слів, поведінки, манер партнера. Не переносити враження від попередньої розмови (співрозмовника, аудиторії) на наступну. Не демонструвати своєї переваги над партнером. Говорити спокійно, виразно, зрозуміло, переконливо, із стриманими, розумно дозованими почуттями. Позбутися настанови (установки), що останнє слово завжди має бути за Вами.

3. Знати, про що говорити. Коли мовець надто переймається якоюсь темою, то -так радять фахівці - її не варто порушувати загалом. У всякому разі недоцільно на цю тему висловлюватися категорично. Не говорити багато про себе. «Людина, яка говорить тільки про себе, тільки про себе й думає», - зауважує Д.Карнегі. А інші люди відчувають і розуміють це.

Уникати критики релігійних переконань, політичної заангажованості, статевих орієнтацій співрозмовника. De gustibus non (est) disputandum - «про смаки не сперечаються», - говорили стародавні римляни. Коли ж розмова торкнулася таких небезпечних, «слизьких» тем і змінити тему не вдається, намагатися не перетворити діалог на суперечку з гарячковим блиском в очах, нервовими рухами, зміною висоти, сили й темпу мовлення, образливими випадами тощо. Щоб цього не сталося, доречно скористатися висловами, які зменшують категоричність тверджень, напр.: Мені здається ...; Можливо, я помиляюсь Мабуть, я недостатньо компетентний у цьому питанні Я не настільки грунтовно обізнаний із відповідною інформацією, щоб погодитись з Вами або заперечити Вам та под.

Без страху можна говорити на загальні теми (класична тема - погода).

Проте тут є теж свої нюанси. Відомо, що чоловіки полюбляють говорити про політику, економіку, спорт, подорожі, риболовлю, а жінки - про роботу, дітей (онуків), моду, кохання. Щоб з'ясувати, яка з тем найближча до душі співрозмовникові (співрозмовниці), можна спочатку «прозондувати ґрунт». А в будь-якому разі треба дати говорити партнерові – і він прийде до своєї теми. Правда, тут також бажано впливати на розгортання розмови,

бо є люди, які дуже люблять розповідати про свої хвороби, сімейні проблеми, подробиці особистого життя, всілякі трагедії і т.ін. Особливо тягне їх на такі теми під час випадкових зустрічей: у потягу, в чекальних залах, на пляжі тощо, - де люди стають набагато відвертішими, ніж у спілкуванні з давніми знайомими та приятелями1.

4. Не говорити самому без спеціальної потреби про домашні справи, сімейні взаємини, професійні проблеми, хвороби, дитячі сутички, недоліки і слабкості інших людей, чужі гроші, любовні пригоди, речі, неприємні або тяжкі для сприймання, тощо. Не розголошувати довіреної інформації, службових таємниць, не читати своїх віршів, не хвалити власні твори, назагал - свої здібності, таланти, можливості, статки, коштовності, вчинки, досягнення, свої знайомства, зв'язки і т.п. Не намагатися показати себе більшим, значнішим, ніж є насправді. Коли розмова йде в річищі якоїсь Вашої чи запропонованої партнером теми, неетично «сповзати» з неї, «перестрибувати» на іншу тему тощо. Темовий перехід має бути поступовий і/або в якийсь спосіб мотивований. І за згодою обох сторін.

5. «Спасенну (рятівну) неправду» (наприклад, хворому, що він поправляється, гарно виглядає) **говорити** з максимальною мобілізацією зусиль у доборі слів, голосових (тембр, мелодика) і соматичних (погляд, міміка, жести) засобів вираження.

6. Жартуючи (хоч і говориться сльози - разам, сміх - навпіл), **треба бути неабияк обачливим і тактовним**. Люди по-різному сприймають жарти, особливо на свою адресу. Жан де Лабрюєр писав: «Навіть найневинніший жарт можна собі дозволити лише з людьми ввічливими й розумними». Цьому афоризмові вже понад 300 років, однак він не втратив своєї слушності.

7. Ощадно ставитися до чужого часу, уваги та терпіння. Не захоплюватися своїм мовленням настільки, щоб не бути в змозі своєчасно зупинитись. Не треба чекати, поки співрозмовник не скаже чогось на зразок Мушу йти, бо бачу, що ти вже втомився говорити або Жінко, ходімо спати, бо наш гість хоче йти додому Коли на обличчі, у позі, рухах співрозмовника (аудиторії) помітне хоч найменше нетерпіння, коли він поглядає на годинника, коли його очі блукають по різних предметах, коли він починає позіхати, переступати з ноги на ногу тощо, треба чимскоріш припиняти монолог і не з'ясовувати, чи співрозмовникові цікаво, а понад то, не спонукати його: Слухай-но далі!

Особливого такту в цьому плані потребує спілкування з людьми високого соціального рангу: політиками, громадськими діячами, керівниками великих колективів, вченими, митцями та ін. У них дні сплановані за хвилинами. Тому до розмови з ними доцільно заздалегідь підготуватися, зокрема орієнтовно визначити її тривалість. Перед початком спілкування бажано сказати, скільки Вам потрібно на це часу. Отримавши згоду, коротко і ясно викласти суть справи. Розмову закінчити точно за домовленістю, якщо її не продовжить Ваш високостатусний співрозмовник.

8. Ініціатива завершення розмови за статусної нерівності спілкувальників має належати особі жіночої статі, людині старшій за віком, вищій за соціальним становищем. Про це особливо слід пам'ятати підліткам, юнакам, молодим людям.

9. Не брати участі у поширенні пліток, чуток, побрехеньок, образливихарактеристик і т.п. Уникати людей із схильністю до таких жанрів мовлення, бо цим особам, крім іншого, притаманна звичка з адресата робити адресанта, тобто приписувати співрозмовникові те, що вони про когось наговорили самі.

10. Уникати негативних людей, яких не «пробивають» жодні аргументи й факти, бо вони «своє знають». Не марнувати сил на скептиків, які не хочуть слухати, тому що «ніколи нікому й ні в що не вірять». Не витрачати словесної енергії на тих, котрі завжди «все знають» і через те не дають говорити іншим, ані на тих, котрі «завжди проти» і з тієї причини заперечують усе, що б хто не сказав.

11. Не накидати іншим своїх мовних послуг, якщо про це не просять. Не повчати, не давати порад, як позбутися дефектів артикуляції (гаркавості, гугнявості, шепелявості, «ковтання» звуків, заїкуватості), не виправляти помилок у чужому мовленні – як українському, так і особливо в іншомовному, - не піднімати на кпини за манеру говоріння, жестикуляції, регіональну вимову, іншомовний акцент тощо. Переважною більшістю людей це сприймається негативно, як особиста образа. Якщо вже дуже хочеться виявити педагогічні нахили і надати людині мовну допомогу, то треба це робити дуже делікатно, тактовно, доброзичливо. Назагал же у спілкуванні треба не вчити, а вчитися. Люди не люблять повчального тону, і мало хто захоче покластися саме на Вашу мудрість.

12. Приязно ставитись до співрозмовника. Життя не настільки коротке, говорив американський філософ і письменник Ралф Волдо Емерсон, щоб не вистачало часу на привітність. Треба уникати вживання слів і виразів негативного оцінно-емоційного змісту: Ви помиляєтесь!; Ви погано поінформовані; Ви не маєте про це зеленого уявлення!; Ви поводитесь, як дикун та под. У відповідь почуєте такі ж або й «міцніші» слова.

Не робити висновків про комунікативного партнера за однією-двома розмовами. Люди не завше розкриваються відразу: в них може бути якийсь клопіт, зіпсований настрій або поганий фізичний стан, хибна налаштованість на партнера тощо. А крім того, не всі люди однаковою мірою комунікабельні й добре володіють мистецтвом спілкування.

13. Уміти поставити себе на місце комунікативного партнера, загалом інших людей. Це не тільки дієвий спосіб успішного спілкування, а й ключ до оптимальних стосунків із людьми, до піднесення особистого престижу в суспільстві. Це дуже складно, і не всі люди здатні дивитися на речі очима співрозмовника, тому часто наводять докази, які є переконливими хіба для

них самих. Такі докази не відповідають обізнаності, уявленням, бажанням співрозмовника - вони його не переконають. Аби цього досягти, треба говорити з ним «його мовою», тобто максимально брати до уваги життєвий досвід співрозмовника, його спосіб мислення, погляди, уподобання, рівеньмовної компетенції та ін.

14. Завжди пам'ятати, що кожна людина має свою гідність і потребує визнання її важливості. Люди більше люблять схвалення, похвалу, ніж критику й осуд. Тому доцільно й до негативних сторін та вчинків люпини підходити з «позитивного боку», використовуючи добро для подолання зла. Важко знайти по-справжньому добру людину, але можна знайти добро в кожній людині. Коли не можна обійтися без критики, то вона має бути доброзичлива, спрямована на «іріх», а не на «грішника», без найменшого наміру принизити гідність людини, образити, зневажити її. Хвалити - на людях, указувати на недоліки, помилки, хиби - наодинці.

15. Розмова, діалог - це вулиця з двостороннім рухом. Це обмін думками, почуттями, враженнями, оцінками, а не просто оказія показати свої інтелектуальні м'язи та словесну вправність перед партнером. Навіть найкращий мовець-ерудит, який уміє цікаво й дотепно говорити, перетворюється на осоружного красномовця-базіку, якщо не залишає співрозмовникові, за словами Е.Поуст, «нічого іншого, як чекати своєї черги, яка ніколи не настане». Сказане стосується й полілогу. У товаристві, компанії «вміння добре вести розмову означає також бути її організатором, так би мовити, упорядником, і надавати можливість висловлюватися всім за чергою, якщо всі прагнуть говорити». Уміння своєчасно зупинитися у мовленні - це вияв внутрішньої дисципліни й комунікативного такту людини. Перефразувавши відомий вислів, можна так сформулювати головне правило поведінки в розмові: говори і дай говорити іншим.

16. Давати можливість співрозмовникові і навіть заохочувати його говорити про себе, про свої проблеми. Не забувати, що самовираження належить до найсильніших потреб людини і що ця потреба властива всім, зосібна Вашому теперішньому співрозмовникові. Намагатися зрозуміти його і тоді, коли, на Ваш погляд, він помиляється, стоїть на хибних позиціях, захищає чужі Вам ідеали. Шукати спільну мову - і може виявитися, що Вас із Вашим комунікативним партнером більше об'єднує, ніж роз'єднує.

17. Не бути невільником співрозмовника, в усьому з ним погоджуючись, говорячи його словами, пливучи в його мовленнєвому фарватері. Висловлювати свої думки, погляди, почуття, бажання, наміри ввічливо, але переконливо, з доцільною (дозованою) твердістю. Долати свою сором'язливість, зайву поступливість, надмірну делікатність, особливо якщо партнер намагається цим скористатися Вам на шкоду. Не давати ловити себе на слові. Але не показувати своєї моральної вищості, не демонструвати зневаги, презирства і т.п.

18. У монолозі (промові, доповіді, виступі) початок має мобілізувати

слухачів, зосередити їхню увагу - переліком питань, які буде розглянуто, якимось цікавим цитуванням, приповідкою, оповідкою, фактом із життя тощо. Слухачів потрібно втягнути в силове поле промовця, налаштувати, підготувати до сприймання основної частини. Вступ не має бути надто довгий, бо у промовця може не вистачити часу, а в слухачів - терпіння. Завершення монологу повинно бути змістово й емоційно сильнішим за початок, а початок - за середину. Монолог, особливо його початок і прикінцеву частину, бажано продумати заздалегідь. Імпровізувати тут ризиковано. Успішним вважається виступ, якщо слухачі шкодують, що він закінчився, та відчувають, що промовець сказав не все і спроможний повідомити значно більше. Навіть найзмістовніша й риторично досконала промова втрачає свої барви, якщо своєю тривалістю втомила аудиторію. Ніколи не варто затягати монолог. Що довше людина говорить, то більше шансів нате, що вона скаже якусь недоречність або й нісенітницю. А те, що вона набридне слухачам, то це беззаперечно. Найбалакучішою людина є у віці чотирьох років. Тоді вона, знаючи пересічно 920 слів, вимовляє за день 12000 слів. Дитині це потрібно для розвитку її мовлення і мислення. А дорослим треба пам'ятати, що балакучість не належить до комунікативно привабливих прикмет особи.

19. У дебатах учасники намагаються не так переконати опонеата(ів), як **справити враження на аудиторію**. Тому виступи мають демонструвати щиру зацікавленість, переконаність, віру в те, що Ви говорите, довір'я до присутніх (радіослухачів, телеглядачів). У мовленні й поведінці загалом не повинно бути жодних натяків на свої переваги, вищість, не кажучи вже про зверхнє ставлення до опонента й аудиторії, ображання їх. Дуже бажано знати наперед, наскільки аудиторія готова сприймати Ваші твердження, аргументи й висновки.

20. Дотримуватися культури спілкувальної поведінки на людях: не коментувати вголос побачене чи почуте, зокрема в театрі, кінозалі, під час концерту, лекції тощо. Не кидати реплік на адресу інших людей, не прислухатися до чужих розмов і не втручатись у них, не читати з-за спини чужі книги, газети.

21. У компанії не причинятися до творення групки, комунікативно відірваної від решти товариства, не шептатися (краще людину відкликати), не перегукуватися через зал, не намагатися бути постійно в центрі уваги (як кажуть дотепники, на весіллі - молодою, а на похороні - небіжчиком), навіть якщо Ви господиня (господар) вечора чи іншого заходу.

25. На тротуарі, в коридорі та подібних місцях, розмовляючи, партнери стоять уздовж, а не впоперек, аби не заважати рухові інших людей.

26. На вулиці, якщо про це не просять, **не починати розмову** з тим, хто поспішає або чекає на даму. Достатньо привітатися й обмінятися однією-двома репліками. Якщо хтось іде з дамою, то звернутися до нього доречно тільки у важливій справі. Не можна залишати даму саму, щоб із кимось по-

говорити. Цього правила потрібно дотримуватись не лише на вулиці.

27. Поступатися дорогою: молодший - старшому, чоловік - жінці, соціально нижчий - вищому. Біля входу (виходу) не сперечатися, не наполягати, не пояснювати, хто і чому має проходити перший. Останнім іде той, хто запропонував проходити іншому (іншим), відчинивши двері, зробивши жест рукою тощо. Коли людині вдруге запропонували проходити, то потрібно йти, навіть якщо це суперечить якійсь із зазначених вище етикетних вимог. Не говорити: Тільки після Вас!; Ви старший!; Ви начальник! і т.п. Не відходити демонстративно від дверей, не відстрибувати від них, аби партнер мусив іти першим. Не втискатися в двері одночасно з партнером. Усе це не узгоджується з добрими манерами. А якщо вже дуже хочеться в такий спосіб з'ясувати, хто кого більше поважає, то для цієї процедури треба вибрати такий час і місце, щоб не заважати проходити іншим.

28. Бути людиною слова. Це одна з найвартісніших соціальних ознак особистості. Коли немає твердої впевненості у дотриманні слова, то доцільно про всяк випадок «застрахуватися» фразами на зразок Я постараюсь (намагатимусь) зробити все, що могтиму; На жаль, не можу дати тобі (Вам) стовідсотковій гарантій. Єдине, що обіцяю, - це докласти максимум зусиль; Якщо не завадять якісь непередбачені обставини, зроблю це обов'язково. Головне ж - справді докласти зусиль і виконати обіцяне. Можна не обіцяти, але зробити. Є така східна мудрість: сказав і зробив - людина, сказав і не зробив - віслюк, не сказав і зробив - лев!

29. У розмові з іноземцями в Україні **послуговуватись українською мовою**, якщо вони нею бодай трішки володіють. їхньою або третьою мовою спілкуватися лише тоді, коли вони цього однозначно бажають. За кордоном намагатися говорити мовою країни перебування.

30. Ясно **усвідомлювати**, що те, як людина говорить, засвідчує, яка вона є. «Ніщо не виказує походження, освіту, самодисципліну й виховання так швидко й промовисто, як слова, що ми їх уживаємо, і те, як ми їх вимовляємо», - писала «перша дама етикету» в Америці Емілія Поуст. Це не нова думка. Подібне писали ще в стародавньому Єгипті й Індії. Вміння розумно й гарно говорити, мистецтво спілкування цінувалося й цінуватиметься скрізь і завжди. Якщо людина хоче йти шляхом самовдосконалення, щоб бути кориснішою і приємнішою для інших людей, вона має постійно поглиблювати й розвивати свою мовну компетенцію та вдосконалювати свою майстерність спілкування.

Навчальне видання

ЕСТЕТИКА

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК ДЛЯ ПЕДАГОГІВ

За редакцією
доктора філософських наук, професора,
заслуженого працівника культури України
Тетяни Іванівни Андрущенко

Оригінал макет: Шарипін А.В.

На обкладинці: Т.Шевченко «Почаївська Лавра з півдня», 1846

Підписано до друку 06.06.2014. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Тайме. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 36,0. Наклад 300. Зам. № 62.
Надруковано в «МП Леся».
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи серія ДК № 892 від 08.04.2002.
«МП Леся»
03148, Київ, а/с 115.
Тел./факс: + 38 050 469 7485, 044 407 6197
E-mail: lesya3000@ukr.net