
КИЇВСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Л. О. С М О Р Ж

Естетика



НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

КИЇВ

КОНДОР

2005

ББК 87.8 я 73
С 51

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як
навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(Лист МОНУ №14/18.2-2076 від 21.09.04)*

Рецензенти:

Пахомов Ю.М. – академік АН України;

Бровко М.М. – доктор філософських наук, професор

С 51 Сморж Л.О.
Естетика: Навчальний посібник.— К.: Кондор, 2005.—
334 с.

ISBN 966-8251-81-4

У посібнику висвітлюються історія світової естетичної думки та особливості її стану на українському і російському ґрунті, формуються зміст предмета, цілі, завдання та функції естетики як науки. Характеризуються вихідні категорії естетики, специфіка структури естетичної діяльності, особливості естетичної свідомості тощо...

Посібник призначений для студентів вищих навчальних закладів, аспірантів, викладачів.

ББК 87.8 я 73

ISBN 966-8251-81-4

© Сморж Л.О., 2005,

© Кондор, 2005

Зміст

Передмова	5
ЧАСТИНА I. ЕСТЕТИКА І ЕСТЕТИЧНЕ	7
Розділ I. ЕСТЕТИКА ЯК НАУКА, ЇЇ ПРЕДМЕТ І ЗНАЧЕННЯ	7
§1. ТЕРМІН „ЕСТЕТИКА”. ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ ЯК НАУКИ..	7
§2. ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИКИ.	12
§3. ЕСТЕТИКА ЯК ФІЛОСОФСЬКА НАУКА ТА ЇЇ ЗВ’ЯЗОК З ІНШИМИ НАУКАМИ.....	15
§4.ЗАВДАННЯ ЕСТЕТИКИ.....	19
Розділ II. ЕСТЕТИЧНЕ: ЙОГО ОБУМОВЛЕНІСТЬ І СУТНІСТЬ	23
§1. ОНТОЛОГІЗАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ВЛАСТИВІСТЬ ПРИРОДНИХ РЕЧЕЙ.....	23
§2. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ВІДНОШЕННЯ.....	29
§3. БІОЛОГІЗАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО. ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ АНТРОПОСОЦІОГЕНЕЗУ	34
§4. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ОБУМОВЛЕНЕ ТРУДОМ.....	45
§5. СОЦІАЛЬНО-ПСИХІЧНА СУТНІСТЬ ЕСТЕТИЧНО- ХУДОЖНЬОГО.....	50
Розділ III. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ПОТРЕБА В ДУХОВНІЙ ЦІЛІСНОСТІ, ГАРМОНІЗАЦІЇ І СВОБОДІ	62
§1. УТИЛІТАРНЕ І БЕЗКОРИСЛИВЕ. КОРИСТЬ І КРАСА.....	62
§2. ЕСТЕТИЧНА ПОТРЕБА.....	67
§3. ЕСТЕТИЧНЕ ПОЧУТТЯ І ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕЖИВАННЯ.....	72
§4. ЕСТЕТИЧНЕ І ХУДОЖНЕ.....	77
Розділ IV. ОСНОВНІ ЕСТЕТИЧНІ ЦІННОСТІ	83
§1. ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ.....	84
§2. ПРЕКРАСНЕ І ПОТВОРНЕ.....	86
§3. ТРАГІЧНЕ І КОМІЧНЕ.....	92
ТРАГІЧНЕ.....	92
КОМІЧНЕ.....	96
§4. СМАК: ЕСТЕТИЧНИЙ І ХУДОЖНІЙ.....	100
ЧАСТИНА II. МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН	104
Розділ V. МИСТЕЦТВО ЯК ВИД СУСПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	104
§1. ПРОБЛЕМА ПОЧАТКУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	104
§2. МИСТЕЦТВО У СИСТЕМІ СУСПІЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА.....	110
§3. ПРОБЛЕМА СПЕЦИФІЧНОГО ПРЕДМЕТА МИСТЕЦТВА.....	119
Розділ VI. МИСТЕЦТВО І РЕАЛЬНІСТЬ	130
§1. ПОНЯТТЯ „РЕАЛЬНІСТЬ” ОБ’ЄКТИВНА І СУБ’ЄКТИВНА РЕАЛЬНІСТЬ.....	130

§2. ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ.....	135
§3. МИСТЕЦТВО І ПРИРОДНО-РЕЧОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ.....	138
§4. МИСТЕЦТВО І СУСПІЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ.....	144
Розділ VII. ХУДОЖНИК.....	154
§1. ХУДОЖНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ПОКЛИКАННЯ.....	154
§2. ХУДОЖНІЙ ГЕНІЙ І ТАЛАНТ.....	159
§3. ХУДОЖНИК ЯК СУБ'ЄКТ ТВОРЧОСТІ. ОДЕРЖИМІСТЬ.....	165
§4. ХУДОЖНИК ЯК УЧАСНИК ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ І ПРОБЛЕМА ЙОГО СВОБОДИ.....	173
Розділ VIII. ХУДОЖНЄ ОСВОЄННЯ І ХУДОЖНЄ УЗАГАЛЬНЕННЯ.....	184
§1. МИСТЕЦТВО ЯК ОСОБЛИВИЙ СПОСІБ ОСВОЄННЯ СВІТУ. МИСТЕЦТВО І НАУКА.....	184
§2. ІСТИНА І ХУДОЖНЯ ПРАВДА.....	193
§3. МИСТЕЦТВО ФАКТУ. ОСТОРОНЕННЯ (ОЧУЖДЕННЯ).....	199
§4. ВІДБІР, ОБМЕЖЕННЯ, РОЗШИРЕННЯ.....	206
§5. ТИПІЗАЦІЯ ЯК СПОСІБ ХУДОЖНЬОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ.....	210
§6. ХУДОЖНЯ ІДЕАЛІЗАЦІЯ.....	212
Розділ IX. ДІЙСНЕ І ХУДОЖНЄ.....	228
§1. ХУДОЖНЯ УМОВНІСТЬ.....	228
§2. ДЕФОРМАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ.....	233
§3. ХУДОЖНІЙ ВИМИСЕЛ І УЯВА (ФАНТАЗІЯ).....	240
§4. ЧАРІВНЕ І ДЕМОНІЧНЕ.....	245
§5. УПІЗНАВАННЯ І СХОЖІСТЬ.....	249
§6. ДОСТОВІРНІСТЬ: ПРЕДМЕТНО-РЕЧОВА І ХУДОЖНЯ.....	254
§7. ТВІР МИСТЕЦТВА ЯК КІНЦЕВИЙ ПРОДУКТ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	258
Розділ X. СУСПІЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА І ЙОГО СУБСТАНЦІЙНІ ЦІЛІ.....	266
§1. РОЗВАЖАЛЬНО-ГЕДОНІСТИЧНА ФУНКЦІЯ МИСТЕЦТВА.....	267
§2. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ГАРМОНІЗАЦІЇ ДУХОВНОГО СВІТУ ЛЮДИНИ.....	272
§3. МИСТЕЦТВО ЯК ОЛЮДНЕННЯ ЛЮДИНИ.....	276
§4. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ І АКТИВІЗАЦІЇ.....	282
§5. МИСТЕЦТВО ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЗАХИСТ ЛЮДИНИ.....	288
§6. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ І ЗАДОВОЛЕННЯ ПОТРЕБИ В ЩАСТІ.....	295
Розділ XI. ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В ЕПОХУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ І ПРОБЛЕМА ЇЇ МАЙБУТНЬОГО.....	295
§1. КУЛЬТУРА ЯК СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ ЯВИЩЕ. КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ.....	307
§2. ПРОГРЕС І РЕГРЕС.....	310
§3. ЛЮДИНА І ЇЇ ДУХОВНЕ ЖИТТЯ В ЕПОХУ НАУКИ І ТЕХНІКИ.....	313
§4. ДИЛЕМА – ПРОМЕТЕЙ ЧИ ОРФЕЙ?.....	319

ПЕРЕДМОВА

За останні роки в Україні вийшла ціла низка навчальних посібників для вузів із суспільних дисциплін, однак потреба в них і сьогодні не задоволена, особливо в тих, які б відходили від прийнятих стереотипів і стандартів та відповідали високим вимогам. Це стосується й естетики, яка серед філософських дисциплін досі страждає консерватизмом і поки що не здатна належним чином вирішити свої стрижневі питання. Тим часом сучасний зміст суспільного життя, процеси, що відбуваються в естетично-художній культурі, потреба формування духовно багаті людини вимагають не просто переповідати загальноприйняте і апробоване, але й піднімати естетичну науку (а, відповідно, і викладання) на більш високий рівень, вводити нові теми і висвітлювати насамперед ті їх аспекти, які набули найбільшої актуальності і мають першочергове значення для теорії та практики естетично-художньої культури, можуть послугувати як фахівцям, так і споживачам цієї продукції.

Даний навчальний посібник відповідає цим вимогам. У ньому висвітлюються найбільш важливі для естетики теми і проблеми: як інваріантні, традиційні, так і ті, що ще не знайшли належного вивчення або випали з поля зору дослідників. Автор, вважаючи естетику загалом філософською наукою, основну свою увагу зосередив насамперед на тому, що вона належить до філософії і виконує світоглядну й методологічну функції по відношенню до всіх тих наук, які тією чи іншою мірою причетні до естетично-художньої культури. Такий підхід дав можливість зосередити увагу на найбільш характерних для естетики як філософської науки питаннях. Це стосується проблеми предмета естетики і її співвідношення з іншими науками, обґрунтування і сутності естетичного, співвідношення естетичного і художнього, краси і користі, науки і мистецтва, раціонально-нормативного і емоційно-особистого, предметно-речового і соціально-смыслового, об'єктивної і художньої реальності, художника і суспільства, генія і таланту, дійсного і художнього, істини і художньої правди, вимислу і достовірності, демонічного і буденного, а також проблеми суспільного призначення мистецтва і його субстанційних цілей, художньої культури в епоху науково-технічного прогресу і її майбутнього. Все це викладено в одинадцяти розділах, кожний із них включає блок питань, які висвітлюють певний аспект теми, а всі разом — поставлену в розділі проблему. Всі одинадцять розділів навчального посібника являють собою логічну цілісність і смислово послідовність, чітку структуру і композиційну завершеність. Кожен із розділів є своєрідною сходинкою до розкриття феномена естетично-художнього, в кожному із його параграфів ставиться і вирішується, в основному, по-новому та чи інша проблема.

Навчальний посібник являє собою одну із спроб, узагальнивши досвід попередників, побудувати оригінальну працю, в якій кожний із майбутніх читачів може знайти відповідь на питання, що його цікавлять.

ВІД АВТОРА

У

більшості людей слово „естетика” викликає думку про щось красиве, світле, приємне. Звичайно, йдеться й про це, але не тільки.

У посібнику враховується та обставина, що естетика – філософська наука зі світоглядною і методологічною функцією, яка має формулювати теоретичні узагальнювальні положення на основі досягнутого і давати аргументовані відповіді на запити естетично-художньої практики.

За радянських часів для естетики більш характерним був підхід „знизу”, тобто з позиції теорії мистецтва і мистецтвознавства, цим і визначався зміст і характер викладу. Ті ж, хто намагався вирішувати проблематику естетики „зверху”, насамперед прихильники гносеологічної і соціологічної концепцій, черпали свої аргументи і доводи із метафізичних передумов і умоглядних конструкцій. Обидва підходи до проблематики естетики фактично зайшли у глухий кут, що спричинило певні кризові явища в цій, здавалось би, такій ясній і зрозумілій науці. Частково це пояснюється тим, що деякі спеціалісти виховані на марксистсько-ленінській естетиці, з одного боку, знаходяться в полоні старих догм і стереотипів, а з іншого – занадто поспішно відійшли від напрацьованого за той період у теорії позитивного.

Називаючи свій посібник „естетика”, автор не прагне охопити всю проблематику цієї науки і дати на всі питання вичерпну відповідь. Наша мета зовсім інша: викласти не всю систему як таку, а конкретну програму для гуманітарних вищих навчальних закладів; не все коло питань, а тільки ті, які автор вважає за головні, центральні і ті, що певним чином становлять естетико-філософську концепцію. Тому залишаються осторонь ті теми і питання, що належать до історії естетичних вчень, до теорії мистецтва і мистецтвознавства, культурології та історії культури тощо. Отже, викладу підлягає естетико-філософська концепція із загальним антропологічним ухилом, що базується переважно на положеннях аксіології.

Посібник призначений для студентів, аспірантів і всіх, хто цікавиться естетикою і естетично-художньою культурою.

На закінчення, хочу подякувати ректорату Київського Міжнародного університету і кафедрі суспільних наук за моральну підтримку при написанні даного посібника.

ЧАСТИНА I ЕСТЕТИКА І ЕСТЕТИЧНЕ

Розділ I. ЕСТЕТИКА ЯК НАУКА, ЇЇ ПРЕДМЕТ І ЗНАЧЕННЯ

§ 1. ТЕРМІН „ЕСТЕТИКА”. ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ ЯК НАУКИ

Е

стетика відносно молода наука, якщо її порівнювати, наприклад, із філософією, яка рясніла школами й іменами ще за кілька століть до нашої ери в Індії, Китаї, Єгипті, Греції і Римі.

Як наука естетика відома з XVIII ст., а власне термін „естетика” (від грецького „*estheticos*” – відчуття, чуттєве сприйняття), ввів німецький філософ і теоретик мистецтва Олександр-Готліб Баумгартен (1714-1762) для позначення виділеного ним розділу філософії. Новостворений розділ віднини урівнювався в правах з логікою і етикою, які на той час набрали особливої ваги в зв’язку з характерною для епохи Нового часу раціоналізацією духовного життя суспільства. Естетика зводилася у Баумгартена фактично до краси, яку він визначив як „досконалість чуттєвого сприйняття” і прирівняв до категорій етики і логіки – добра і істини, а також до мистецтва, яке, на його думку, є найвищим вираженням краси.

І все ж насправді естетика бере початок не з Баумгартена; він, по суті, спираючись на значний історико-теоретичний досвід, зафіксував і закріпив його за естетикою як складовою філософського знання. Очевидно, першою історичною формою того, що згодом стало естетичним знанням, можна вважати *міфологію*, в якій мали місце елементи естетичних оцінок дійсності, що найтіснішим способом були пов’язані з іншими складовими: науковою, релігійною, моральною, і, звичайно ж, з художньою. Можна навіть говорити, що життєздатність і впливовість міфологічної свідомості здебільшого обумовлювались естетичним як обов’язковою складовою міфу – конден-

сованої форми духовного досвіду, з якого починаються всі наявні форми духовної діяльності, як-от: філософія, наука, релігія, мораль, мистецтво. Зокрема, давньогрецька міфологія містила в собі сюжети, в яких проявлявся не тільки інтерес до естетичного і художнього, але й фіксувалося їх розуміння і значимість. Наприклад, міф про Аполлона і муз, які уособлювали: Мельпомена – трагедію, Евтерпа – ліричну поезію, Ерато – любовну лірику, Терпсіхора – танці, Калліопа – епічну поезію, Талія – комедію, Полігімнія – гімни, де робиться спроба з'ясувати, звідки з'явилась краса і який її зв'язок із мистецтвом, розуміння естетичного і художнього як двох боків мистецтва і його поліфункціональності.

У філософських концепціях класичної античності естетичне знання вже набирає певної дії і самостійності. Піфагор, Сократ, Платон, та інші античні мислителі намагалися розкрити суть і природу естетичного, зокрема прекрасного, і висловили з цього приводу низку цікавих і глибоких думок. Особлива ж заслуга в цьому питанні належить Аристотелю, „Поетику” якого можна вважати трактатом з естетики, а „Риторику” – дослідженням мистецтвознавчого типу.

Студії з теорії музики, живопису та інших мистецтв, які зародилися в аристотелівській школі, де поряд із вивченням специфіки сприйняття художніх творів, цікавилися загальними закономірностями мистецтва і особливостями окремих його видів, свідчать, що вже тоді намітилося розділення естетики і мистецтвознавства.

Середньовічна естетика сформувалася в нових історичних умовах, коли на зміну рабовласницькому суспільству прийшов феодалізм, а панівною формою свідомості і духовного впливу, зокрема в Європі, стала християнська релігія, яка успадкувала, насамперед, вчення античних філософів: Платона про одвічні ідеї і вчення його учня Аристотеля про „форму”, найвищим виявом якої є Бог. Відповідно, ця спадщина засвоювалася і середньовічною естетикою, її найбільш відомими представниками були Августин, Еуригена, Бонавентура (платонізм) та Фома Аквінський (аристотелізм). Поряд з естетикою богослов'я існувала міська і народна естетично-художня культура, яка черпала свої ідеї із земного буття людей і у подальшому трансформувалась в естетику Відродження.

Зовсім інше уявлення про естетичне сформувалося в епоху Відродження, естетична свідомість якої загалом має перехідний характер і містить у собі тенденції як античної і середньовічної, так і наступного етапу естетичної думки. Значний вплив на формування свідомості в епоху Відродження справив панівний антропоцентристський світогляд і той факт, що мистецтво стало провідною формою суспільної свідомості. Мистецтво вперше стає автономною сферою, – як щодо природи (космосу), так і стосовно релігії, яка в епоху середньовіччя цілком підкорила його собі. Знову, як і в античності, основна увага приділяється людині та її земному буттю, художній формі, яка являла собою оптичну цілісність і упорядкованість, що відповідають дійсності; пропорції людського тіла проголошуються канонам художнього зображення. Альберті, Леонардо да Вінчі, Дюрер та інші художники, а також теоретики мистецтва спрямовували розвиток естетики мистецтвознавчим шляхом.

У Новий час естетичне зміщується у бік суб'єктивного вираження, започаткованого в епоху Відродження. Це характерно для англійських естетиків XVIII ст. Хетчесона, Хома, Бьорка, також Шефстбері, який багато в чому спирався на Платона; для французьких просвітителів XVIII ст. Кондильяка, Дюбо, Дідро та інших, які бачили джерела естетичного в чуттєвості. Водночас, зароджується і раціоналістична традиція, що підкреслює інтелектуально-пізнавальний, розумовий аспект естетичного і спирається на картезіанську філософію і трактовку естетичного французьким класицизмом в особі Буало та інших, а також на напрям Лейбніца – Вольфа, до якого належав і О. Баумгартен.

Традиції емпіризму і раціоналізму XVII-XVIII століть знайшли своє завершення в критичній естетиці І. Канта (1724 – 1804). Він у своїй праці „Критика здатності судження” (1790) сформував принцип автономності мистецтва і естетичного, показав незводимість їх до чуттєво-приємного, утилітарно-доцільного і раціонально-дискурсивного. Свої ідеї про автономність естетичного і його безкорисливість він пов'язував з моральною свободою. Його вчення згодом розвинув Ф. Шіллер (1759 – 1805) у “Листах про естетичне виховання” (1758), де естетичне трактується як сфера “гри”, “видимості”, як те, що об'єднує форму і матерію, чуттєвий і духовний аспекти життя людини, що

вважалось відходом від дуалізму Канта. Подальше подолання кантівського дуалізму стосовно естетичного відбувалося в естетиці Ф. Шеллінга (1775 – 1854) і Гегеля (1770 – 1831), в яких естетичне формулювалося як філософія мистецтва. Гегель, зокрема, розглядав мистецтво як перший ступінь абсолютного духу, а змістом мистецтва вважав ідею прекрасного, де відсутня логіка, а є чуттєвий образ. Види мистецтва диференціюються за принципом різного співвідношення між ідеєю і її зовнішнім виглядом і, по суті, є ступенями розвитку ідеалу.

У першій половині XIX ст. із розпадом німецького класичного ідеалізму, насамперед Гегелівського вчення, панівною течією в філософії стає позитивізм, який намагається перетворити естетику в одну із прикладних галузей психології, соціології, антропології, фізіології та інших наук, що стали інтенсивно розвиватися на той час. Г. Спенсер, К. Гросс, Г. Аллен спробували застосувати до естетичного еволюційну теорію Ч. Дарвіна, а в кінці XIX ст. психологічний напрям у позитивістській естетиці в особі його найвпливовішого представника Т. Ліпсе, котрий заявляв про перетворення естетики в “прикладну психологію”. У позитивістській традиції, що йде від О. Конта, розвивався і соціологічний підхід (І. Тен, Ж. Гійо та інші). Тоді ж різні напрями в філософії – інтуїтивізм, феноменалізм, волонтаризм, ніцшеанство також заявили свої претензії на проблематику естетики, критикуючи в один голос із позитивістами так звану спекулятивну і універсалістську естетику минулого, точніше кажучи, її намагання створити всеохоплювальну систему філософського знання. Водночас, наприкінці XIX ст. відбувається і деяке повернення до Канта (неокантіанство) і Гегеля (неогегельянство), як загалом, так і в питаннях естетики.

У XX ст. з’явилася нова і оригінальна тенденція – прагнення до нейтрального описування естетичного об’єкта і утримання від будь-яких суджень щодо його реальності, елімінація самої проблеми взаємин суб’єкта і об’єкта, що проявилось, насамперед, у феноменології Е. Гусерля та його школи, Н. Гортмана, В. Ингардена та інших. Інтуїтивістську теорію естетичного і мистецтва розвивали А. Бергсон, Б. Кроче, його учень Сантаяна. Набув чималої популярності в естетичній теорії XX ст. і фрейдизм, психоаналітичне трактування естетичних

проблем і питань художньої творчості. Зокрема, школа Юнга висунула положення про „архетипи” і „колективне несвідоме” як компоненти і матеріал художньої творчості. Велика увага естетичному і художній творчості приділялася в екзистенціалізмі. Її провідний представник М. Хайдеггер у центр своєї уваги ставить мистецтво як розкриття прихованого „смислу” історичного буття, яке коріниться в „мові”. Розуміння мистецтва як „шифру” людського існування розвиває й інший німецький екзистенціаліст К. Ясперс. Можна згадати реставраторську течію в естетиці ХХ ст. – неотомізм, який реанімує естетичну систему Фоми Аквінського, а також естетику персоналізму, яку найбільш повно уособлює М. Бердяєв.

У Російській імперії естетична думка розвивалася у ХVІІІ ст. під впливом французького класицизму і Просвітництва, на початку ХІХ ст. – німецької класичної філософії (особливо Шелінга і Гегеля) і романтичної естетики. Це виявилось, насамперед, у російських демократів, зокрема, у В. Белінського, який використовував естетику Гегеля для вироблення теорії реалізму в мистецтві, і в М. Чернишевського, котрий на основі антропологічного матеріалізму Л. Фейєрбаха побудував свою естетичну концепцію. Так, він зазначав, що прекрасне – це „життя, яким воно повинно бути за нашим поняттям” а предметом мистецтва є не тільки „прекрасне”, але й усе „цікаве” в житті. Певний внесок в естетику Росії в другій половині ХІХ ст. зробили Веселовський і Потебня (харківська „психологічна школа”). Привертають увагу окремі статті і висловлювання письменників Ф. Достоевського і Л. Толстого. З українських мислителів дореволюційного періоду слід назвати Г. Сковороду, Т. Шевченка, М. Драгоманова, І. Франка.

У радянський період естетика базувалась на положеннях К. Маркса (1818 – 1883) та Франца Марінга (Німеччина), Г. Плеханова (Росія) та інших. Радянські естетики розробляли марксистські положення про матеріалістичне розуміння історії, формування естетичного і мистецтва в процесі знярядійної трудової діяльності; здатності людини, на відміну від тварини, творити за „законами краси”; про мистецтво як особливий вид духовного виробництва, його залежність від соціально-економічних умов, класовості тощо. Як безальтернативна радянська естетика догматизувала деякі положення

фундаторів марксизму або ж спрощувала його тлумачення, що знайшло своє вираження в вульгарному соціологізмі 20-х років (Ф. Переверзєв, Ф. Фріче та ін.), у гносеологізмі 50-х і 60-х років (Б. Кубланов, М. Ліфшиць, В. Муріан та ін.), у дискусіях про природу і сутність естетичного, предмет і специфіку мистецтва, про реалізм і модернізм, що мали місце у 50-х та 60-х роках і тривали в наступні десятиліття.

Насамкінець зауважимо, що при всій різноманітності шкіл і напрямів в естетиці, розмаїтті поглядів і висловлювань філософів-естетиків, при всіх відхиленнях і звивинах її історичного розвитку, є щось зв'язуюче, що дозволяє говорити про естетику як науку на різних щаблях її розвитку, про смислове ядро її традицій. Загалом, естетика як наука продовжує розвиватися і збагачуватися вченнями, школами, іменами, а час — безстороній суддя — все і всіх поставить на свої місця.

§2. ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИКИ

Щ

о ж є предметом естетики? На це запитання намагалися і намагаються дати відповідь не одне покоління естетиків, але переконливої відповіді на

нього немає. Баумгартен — основоположник естетики як науки намагався визначити її предмет через поняття „досконале”: це наука про досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку. Тобто естетика — особлива сфера знань, передусім знань про прекрасне, і ділиться вона на ту частину, яка тяжіє до філософії, і ту, яку нині ми називаємо мистецтвознавством. У подальшому Гегель ліквідував цю „роздвоєність” предмета естетики і звузив його до „царства прекрасного”, до мистецтва, насамперед вишуканого (красного). Г. Чернишевський, також, визначаючи предмет естетики через прекрасне, розширив його рамки до охоплення всього розмаїття естетичного ставлення людини до дійсності.

Естетика тривалий час розвивалася переважно як філософія прекрасного, але таке визначення не охоплює всього спек-

тра естетичних оцінок і за поза її предметом залишаються такі важливі модифікації естетичного, як піднесене, потворне, трагічне, низьке, комічне, гумор, сатира, іронія, бурлеск, тому пошук визначення предмета естетики не припинявся.

На сьогодні щодо предмета естетики існує широкий „розкид” визначень: від твердження, що вона „філософська дисципліна, яка має своїм предметом область виразних форм будь-якої сфери дійсності (у тому числі художньої), даних, як самостійна і чуттєва цінність, що безпосередньо сприймається”^[1]..., до судження, що „естетика — наука про національно, класово, історично обумовлену сутність загальнолюдських цінностей, їх створення, сприйняття, оцінки і освоєння”^[2]. Дехто вважає найбільш „плідним” „визначення предмета естетики через поняття „гармонія” і розуміння цієї науки як науки про реалізацію принципів гармонійного розвитку людини, людини і суспільства, людини і природи”^[3].

Є думка, що естетика — це „наука про природу, закономірності естетичного освоєння дійсності»^[4]. В одному із підручників радянських часів ідеться, про те, що „естетика — це наука, що вивчає закони художнього пізнання і перетворення дійсності”^[5]. Позаяк естетика вивчає лише об’єктивні властивості прекрасного і не володіє суто своєю сферою, а, відповідно, не має і своїх закономірностей, то дехто вважає, що вона не має і свого предмета, не може бути самостійною наукою. Єдиною сферою застосування естетики вважається тільки історія розвитку естетичних смаків та історія естетичних вчень, а те, що естетика і нині опікується проблематикою мистецтва, деякі автори називають „пережитком філософського синкретизму”, який безповоротно відійшов у минуле^[6]. У результаті подібних тверджень естетика позбавляється головного — свого предмета, своєї світоглядної і методологічної функції, отже, стає непридатною для теорії і практики естетично-художнього освоєння дійсності, діяльності щодо створення предметів для задоволення специфічних духовних потреб, без чого неможлива гармонізація і функціональна цілісність людини.

З огляду на сучасні наукові досягнення і уявлення можна говорити, що естетика є наукою, предмет якої набагато ширший за прекрасне і не обмежується мистецтвом: вона охоплює і вивчає весь спектр естетично-художніх цінностей, які люди-

на знаходить у навколишній дійсності і створює сама, освоюючи дійсність специфічними засобами, насамперед задовольняючи мистецтвом потребу в духовній цілісності, гармонії і свободі. М. Каган вважає, що в такому трактуванні естетика уявляється не тільки як „філософія прекрасного”, але і як „філософія мистецтва”, навіть ширше — „як філософія художньої культури”^[7].

Підсумовуючи, можна зупинитися на такому визначенні: *естетика — наука про естетичне в природі, суспільстві і в життєдіяльності людей, закономірності естетично-художнього освоєння дійсності і створення продуктів, здатних задовольняти специфічну потребу людини в функціональній цілісності, гармонізації її внутрішнього світу і її взаємин із середовищем. в творчому житті і в духовній свободі.*

Естетика вивчає генезис і закономірності естетичного-художнього освоєння дійсності, формулює загальні принципи творчості „за законами краси”, насамперед в мистецтві, вивчає механізми впливу її результатів на життєдіяльність людини. Найбільш загальними категоріями, що охоплюють усі, або майже всі сфери естетично-художнього, є такі, як естетичний ідеал, прекрасне, піднесене, потворне, низьке, трагічне, комічне, естетичний смак, естетична потреба, естетичне судження, естетичне почуття, естетичне сприйняття, естетичне переживання. Друга група її категорій стосується художньої творчості і застосовується тільки в сфері мистецтва: художній образ, художня типізація, художня ідеалізація, художня майстерність, художній талант, художня мова, художній твір, художній смак тощо. Головними категоріями естетики, безсумнівно, є категорії „естетичне” і „художнє”.

Виділивши із цілого окремі складові у вигляді категорій „естетичний ідеал”, „прекрасне”, „огидне”, „трагічне”, „комічне”, „високе”, „низьке” тощо, естетика формулює їх як *цінності*, тому вона, як і етика, *нормативна наука*. Надаючи ціннісно-сміслові орієнтири, вона стає найвищими „поверхом” осмислення і узагальнення естетично-художнього. Естетика володіє *системним* підходом як методом дослідження, вона здатна інтегрувати всю сукупність інформації про свій предмет, здатна не тільки одержати адекватне уявлення про стан і проблеми естетично-художньої культури та її складових, але й

виступати щодо них як найбільш загальна світоглядна і методологічна наука.

Отже, естетика має свій предмет, який відрізняється від предмета будь-якої іншої науки, зокрема, філософії, етики, психології, соціології, теорії мистецтва тощо. Будучи складовою духовної культури людства, естетика освоює і вивчає тільки її властивий „пласт” і аспект у природі, суспільстві і життєдіяльності людини. Прийнято говорити про естетичне ставлення до природи, про естетику виробництва, побуту, міжособистісних стосунків тощо. У найбільш концентрованому вигляді естетика проявляється в людській особистості, якій вона надає ціннісно-сміслові орієнтири і методологічні засоби, сприяє формуванню смаків і вподобань, спонукає до створення продуктів, що задовольняють специфічну духовну потребу в безкорисливому задоволенні, без якого вона не може відчутти себе цілісною і гармонійною, досконалою і щасливою.

§3. ЕСТЕТИКА ЯК ФІЛОСОФСЬКА НАУКА ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З ІНШИМИ НАУКАМИ

Н а разі дедалі нагальнішою стає необхідність системного підходу до естетично-художнього з позицій методології естетики як філософської дисципліни, що дозволяє приводити як аналіз, так і синтез, бачити відносну самостійність явища і його функціонування в системі цілого, розглядати як в статичі, так і в динаміці, об'єднувати інтерес до генезису й історії зі структурно-функціональним аспектом дослідження. Не випадково все частіше лунають голоси про необхідність створення загальної, єдиної теорії, що дозволяє охопити єдиним принципом всю проблематику естетичного-художнього, бо попередня методологія старої історико-культурної школи і школи радянських часів не в змозі вирішити назрілі проблеми естетики і художньої культури. Таку єдину загальну теорію, яка б виступала методологією щодо конкретних наук, котрі вивчають проблематику естетично-художнього, не можна уявити поза філософією. Важко погодитися з

твердженням тих, хто в естетиці бачить тільки спеціальну, часткову науку, що розкриває особливу структуру і структурну закономірність художніх творів і мистецтва загалом.

Естетика, безсумнівно, філософська наука, і впродовж своєї історії йшла в руслі філософії (а та, в свою чергу, в руслі загальної культури людства), то раціоналізує, то наближає до мистецтвознавства і позитивізму, то перебільшуючи роль філософських абстракцій і логізму, то пориваючи з філософією і логікою, то ототожнюючи естетично-художнє освоєння з науковим пізнанням, то заперечуючи будь-які зв'язки мистецтва з наукою, то канонізуючи ті чи інші свої положення, то впадаючи в естетичний релятивізм, породжуючи недовіру до себе.

Як філософська наука естетика опирається на переважну більшість філософських категорій. Оскільки ж об'єктом її вивчення, насамперед, є те, що має аксіологічний статус, то вона все-таки має свою форму філософствування, в якій науково-теоретична манера судження не є абстрактно-логічним викладом тих чи інших положень і постулатів: у ньому має „проглядатися” багатовекторність зв'язків естетики з іншими формами духовного життя суспільства, передусім, у його ціннісному аспекті.

Ні естетика, ні інші науки, що мають справу з естетично-художнім, не можуть дослідити свій матеріал і добитися бажаних результатів без чіткої філософської постановки питання, про співвідношення людини і світу, буття і свідомості, суспільства і природи, людини і суспільства, мистецтва і дійсності, художника і суспільства, потреб і діяльності, раціонально-нормативного і емоційно-особистого, не ставить питання про сенс людського життя, долю і характер, щастя і страждання, смерть і безсмертя тощо.

Естетика, базуючись на більш загальних методологічних категоріях філософії і опираючись на свої власні, здатна не тільки пояснити походження, сутність і функції естетико-художнього, але й дати ключ по спеціальним соціальним наукам: теорії мистецтва, мистецтвознавству, художній критиці, психології, соціології, культурології, історії культури, фольклористиці, мовознавству, які, будучи зв'язані більш з продуктами естетично-художньої діяльності, матеріальними пам'ятками і фольклористикою, часто виявляються в замкнутому колі своєї

проблематики і не в змозі вийти в суміжні галузі духовної культури суспільства.

Естетика як наука в її сучасному стані є немовби пов'язуючою ланкою між філософією з її онтологічним, гносеологічним, аксіологічним і праксеологічними аспектами, і науками, що мають безпосередній чи опосередкований зв'язок з естетично-художньою діяльністю: теорією мистецтва, літературознавством, музикознавством, театрознавством, кінознавством, художньою критикою, історією мистецтва, а також із психологією, культурологією, соціологією, педагогікою, семіотикою, кібернетикою тощо, які мають свій набір категорій і свої методології.

Маючи спільний об'єкт – естетично-художнє, естетика і конкретні науки, хоча і перехрещуються, але не поглинають одна одну, мають різні завдання, досліджують кожна свою „ділянку”, аспект, сторону, взаємодіють і взаємозбагачуються. Виявляючи глибинні зв'язки і закономірності естетичного та художньої діяльності, надаючи конкретним наукам світоглядні і методологічні орієнтири, естетика не заганає їх у вузькі рамки своєї теорії і категорій: збагатившись їхнім теоретичним матеріалом, вона одержує від них новий імпульс для свого розвитку і збагачення, не підміняючи їх і не зловживаючи емпіричним матеріалом і фактами. І навпаки, конкретні науки, зокрема теорія мистецтва, не мають права брати на себе функції естетики як філософської науки.

Ясна річ, що сам по собі переклад на мову філософських категорій результатів конкретного аналізу, зокрема мистецтвознавського, новітніх відкриттів у галузі археології і етнографії, ще не є справжнім естетико-філософським дослідженням, покликаним бути теоретичною системою. Однак і широке охоплення досліджуваних явищ поза спеціальним естетико-художнім аналізом під виглядом наближення до безпосередніх запитів практики насправді нерідко перетворюються у виклад матеріалу, що взятий із галузі мистецтвознавства або теорії мистецтва і художньої критики.

Лише єдина філософська методологія, до якої належить і естетика, дозволяє побачити цілісний процес історичного розвитку духовної культури і, заперечуючи теорію „єдиного потоку”, знайти обґрунтування і відміну її окремих сфер, їх влас-

ний зміст, завдання та способи їх реалізації, історію і суспільно-історичну обумовленість, зрозуміти специфіку і етапи, зокрема мистецтва, дати правильну трактовку таким поняттям, як „естетичне” і „художнє”, „естетичне почуття” і „естетична потреба”, „естетична цінність” і „естетичний смак”, „умовність”, „реалізм”, „творчість”, „покликання”, зрозуміти субстанційні цілі естетично-художнього, його минуле, сучасне і перспективу, тобто все те, на що наразі більше всього звертається увага і навколо чого точаться такі гострі суперечки.

Естетика як філософська наука *системна* за своєю природою. Системність – це не лише результат, а й передумова справді наукового філософського пошуку, ключ до вирішення фундаментальних проблем у будь-якій сфері духовно-практичної діяльності. Тіж самі автори, що не враховують цієї особливості філософської методології, виявляються в полоні онтологізму, гносеологізму, соціологізму, психологізму, функціоналізму тощо, тобто зрештою стають на позиції метафізики, редукціонізму, релятивізму та інших „ізмів”.

Естетика застосовує всі основні філософські підходи: онтологічний, гносеологічний, соціологічний, історичний, психологічний, функціональний і все ж найбільш „рідним” для неї є *аксіологічний* підхід, у світлі якого вона і вирішує свої основні проблеми.

Але природа і функції естетично-художнього пов’язані з такими глибокими і складними взаємозалежностями, які недоступні одному тільки підходу, якщо взяти його у відособленості від інших і не враховувати тільки як момент у цілісному дослідженні. Тільки всі разом характеристики і параметри дають можливість в естетично-художньому явищі бачити те, що відрізняє його від усіх інших явищ духовної культури. Тим часом, у деяких теоретичних працях інколи допускається серйозна методологічна помилка, коли кожний із підходів: онтологічний, гносеологічний, соціологічний, аксіологічний, історичний, психологічний, функціональний – розглядаються відособлено від інших, що порушує принцип цілісного всебічного підходу.

Отже, справа не в тому, аби кожний із аспектів визнати за єдино потрібний і науковий, а в тому, щоб, виходячи із розуміння цілого, відмежувати ті певні галузі, в яких кожний із них

має своє виправдання і сенс. Таким чином, підхід до естетично-художнього може бути різним: онтологічним, гносеологічним, соціологічним, аксіологічним, історичним, психологічним, функціональним, семіотичним, структурним, мистецтвознавським тощо, але як тільки якийсь із них починає претендувати на виключне право і витискувати інші, тоді сам процес дослідження перетворюється в щось мертве і заско-рузле, що втратило своє обґрунтування і необхідність його розгляду. Так трапилось у свій час, зокрема, з онтологізацією, гносеологізацією, психологізацією та ідеологізацією естетично-художнього, ототожненням естетики з ідеологією, психологією, теорією мистецтва і мистецтвознавством, що призвело до дискредитації естетики і втрати нею її дійсного значення в життєдіяльності суспільства і її ролі у духовному житті людської особистості.

§4. ЗАВДАННЯ ЕСТЕТИКИ

Н а сьогодні в сфері естетично-художньої культури відбуваються складні і не завжди зрозумілі процеси і явища, а з питань її сучасного стану і майбутнього точаться гострі і запеклі суперечки, висловлюються різні, часом діаметрально протилежні думки: від тверджень, що її слід докорінно змінювати, а то і поступово ліквідувати, до намагань залишати все в традиційному вигляді і формах. До того ж мають місце рецидиви гносеологізму і соціологізму минулих часів, що гальмує розвиток естетичної теорії і практики естетично-художньої діяльності.

Однією із причин, що пояснюють деякі „вузькі місця” в естетиці є те, що маса накопиченого теорією і практикою матеріалу, який вимагає невідкладної наукової обробки, примушує деяких дослідників працювати над вузькоспеціалізованою тематикою. Тому деяка частина спеціалістів пішла в більш конкретні галузі гуманітарного знання, відтак менше уваги приділяється розробці загальнонотеретичних проблем. Наслідком такого „специфікаторства” стало „розмикання” зв'язків між загальною філософською методологією і методиками конкрет-

них наук, зокрема прикладних, і тих, що мають відношення до естетично-художнього. Таким чином, утворюються „проломи”, в які вільно проникають хибні думки і положення про естетично-художнє, легковажні і безвідповідальні судження, неправильні висновки і рекомендації. І це в той час, коли теорія і практика естетично-художньої культури конче потребує глибоко-наукових концептуальних досліджень, які узагальнюють теоретичні досягнення всього спектра наук, що мають вивчати естетично-художню культуру, в наукових рекомендаціях для художньої практики. Не слід також забувати, що найбільше неясностей і суперечностей народжується на стиці окремих галузей людської діяльності, духовної культури, на стиці матеріально-предметного, прагматично-утилітарного, і духовно-творчого, емоційно-особистого.

В естетиці ще багато „білих плям” і „темних” суджень, зокрема і стосовно тих кардинальних проблем, які завжди „на слуху”. Зпоміж запитань, на які естетика має дати відповідь, і такі: Що таке естетичне і художнє? Які їх джерела і суспільно-історичне обґрунтування? Чим естетично-художнє принципово відрізняється від інших форм духовно-практичної діяльності? Яке вона займає місце в системі духовної культури суспільства? Як співвідноситься мистецтво з реальністю і що таке „художня реальність”? Що є предметом мистецтва і чим його предмет відрізняється від предмета, скажімо, науки? Які особливості художника як суб’єкта творчості? Що таке геній і талант у мистецтві і художній творчості? Які особливості естетично-художнього освоєння світу і його специфічні засоби? Які субстанційні цілі мистецтва і його основне суспільне призначення? Який стан сучасної естетично-художньої культури і її перспективи на майбутнє?

Інтереси суспільства, завдання з формування людської особистості вимагають від естетики долати догматичну метафізику минулого і верхоглядний релятивізм деяких сучасних теоретиків, звільнитись від насаджуваних штамів і стереотипів, з одного боку, а з іншого — уникати анархії в судженнях і висновках. Завдання естетики — виробити таку теорію, яка б за допомогою філософської методології допомогла вибратися із „капкана” догматизму і плутанини суджень, прагнула до логічної ясності і яскравості викладу своїх положень, розраховую-

чи на те, що її теоретичні положення рано чи пізно, через низку опосередкувань і ланок, вливаються в масову свідомість, виявляючи зворотний вплив на саму естетику.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Чому естетики як науки не було в рабовласницькому суспільстві?
2. Яку роль відіграла міфологія у виникненні естетики?
3. Чим, на вашу думку, предмет естетики відрізняється від предмета теорії мистецтва і мистецтвознавства?
4. Як ви розумієте зв'язок естетики з художньою практикою?
5. Які основні завдання естетики?



ЛІТЕРАТУРА



1. Античная художественная культура. — СПб., 1993.
2. Борев Ю. Эстетика. — М., 1988.
3. Баткин П.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. — М., 1995.
4. Бровко М.М. Предмет эстетики і мовознавства. — К., 1994.
5. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. — М., 1978.
6. Гулыга А.В. Принципы эстетики. — М., 1987.
7. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — М., 1984.
8. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб., 1997.
9. Кривцун А.Э. Эстетика. Учебное пособие. — М., 2000.
10. Лессинг Г.Е. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. — М., 1957.
11. Лосев А.Ф. История античной эстетики. — М., 1979.
12. Эстетика /За ред. Левчук Л.Т. — К., 1997.
13. Эстетика. Словарь. — М., 1989

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ I. ЕСТЕТИКА ЯК НАУКА, ЇЇ ПРЕДМЕТ І ЗНАЧЕННЯ

- [1]. Философская энциклопедия. — Т.5. — М., 1970. — С. 570.
[2]. Див.: Борев Ю. Эстетика. — М. — 1969. — С. 8.

- [3]. Эстетика / За ред. Левчук Л.Т. – К., 1997. – С. 29.
- [4]. Див.: Эстетика.Словарь. – М., 1989.
- [5]. Марксистско-ленинская эстетика. Учебное пособие для вузов. – М., 1966. – С. 8.
- [6]. Див.: Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. – М., 1965. – С. 356-359.
- [7]. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – ЛГУ., 1971. – С. 20.

Розділ II. ЕСТЕТИЧНЕ: ЙОГО ОБУМОВЛЕНІСТЬ І СУТНІСТЬ

Естетичне, безсумнівно, головна категорія естетики як науки, а питання про його обумовленість і сутність є центральними. Навколо них ведуться суперечки, висловлюються різні, часом діаметрально протилежні думки. Про це, зокрема, свідчать і дискусії в 50 – 70-х роках у колишньому Радянському Союзі, які виявили великий „розкид” думок і залишили багато нез’ясованого, а то і „темного”. Тим часом вирішення цієї проблеми має величезне значення для естетичної теорії, художньої практики та художньої культури загалом. Спробуємо розібратись у цьому питанні і висловити свою думку щодо наявних поглядів.

§1. ОНТОЛОГІЗАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ВЛАСТИВІСТЬ ПРИРОДНИХ РЕЧЕЙ

У процесі дискусій стосовно сутності і обумовленості естетичного в радянській естетиці викристалізувалися два основні погляди: „природників” і „суспільників”. Природники обстоювали думку про те, що естетичне має свою об’єктивну основу у властивостях і закономірностях природи, в структурі і зв’язках предметів і явищ матеріального світу. „Суспільники” ж наполягли на тому, що естетичне за своєю суттю належить до суспільних явищ і має соціальний характер і зміст. Естетичне, на їхню думку, є результатом „опредмечування” сутнісних сил людини, що відбувається в процесі суспільної практики, де естетичні властивості природних речей ставляться в залежність від дії соціальних чинників; залучившись до нової системи суспільних зв’язків і відношень, природне трансформується в суспільне. Тобто, суспільники не визнають естетичне в природі, воно цілком залежить від дії соціальних чинників, потреб і інтересів людини. По суті, естетичне одними „онтологізується”, а іншими – „деонтологізується”.

Онтологізація духовних явищ має давню традицію, зокрема, до неї вдавалися гілозоїсти та їх послідовники – мислителі епохи Відродження і діячі Просвіти XVII – VXIII століть. Вони вважали природу „голою об’єктивністю”, із якої усунено все антропоморфне і надприродне: найвищим і кінцевим взірцем, який володіє такими творчими можливостями, котрих людина не здатна досягти, вона може тільки *наслідувати* її і не претендувати на будь-що інше: людина (суб’єкт) пасивним „дзеркалом”, у якому природа приходиться до свідомості.

Онтологізації підлягало і естетично-художнє. Ця традиція мала своє продовження в XIX і в XX століттях. Так, зокрема, американський психолог і філософ-прагматист Д. Дьюї твердив, що для виявлення естетичного впливу достатньо привести маси в рівновагу, кольори в гармонію, лінії і плями звести разом. Тому, на його думку, твір красного мистецтва – статуя, драма, поема, роман, споруда – є такою ж частиною об’єктивного світу, як, скажімо, машина або двигун. Естетичне як іманентно властиве для всіх матеріальних утворень видимого і невидимого світу, для всього живого і неживого трактують і представники „природників”. Вони зокрема, вважають, що „механічна організованість” предметів неорганічної природи, співрозмірність, симетричність, округлість, пропорційність, кристалізація, співвідношення кольорів у сонячному спектрі, ритмічність морських припливів і відпливів, падіння крапель – усе це і є тим, що становить основу і сутність естетичного. Як „чиста об’єктивність” і неістотна властивість матеріальних утворень естетичне зменшує свій вплив із розвитком і ускладненням органічних систем, а на рівні людини постає як необов’язкове і другорядне щодо пізнавального^[1].

Онтологічні передумови естетичного, поза сумнівом, є. У природі це те, що сприймається як кольори, світло, симетрія, ритми, співрозмірність, гармонія, форми тощо. Власне людина як частина світу володіє багатьма спільними з природними явищами властивостями. У своєму народженні, і створенні своєї культури людство є вторинним порівняно з природою, і в плані життєзабезпечення природа і досі зберігає свій пріоритет. Зокрема, разом із їжею ми споживаємо різні мінерали, солі, метали тощо, нестача яких може призвести до загибелі. Людина чутлива до певних ритмів, коливань, кольорів, звуків, здат-

на від народження реагувати на певні впливи і дії ззовні, які можуть бути сприятливими чи несприятливими. Певні кліматичні умови, корисні копалини, родючість ґрунтів, ріки, ліси тощо багато в чому визначають зміст і характер життєдіяльності людей, їхній достаток і побут, світовідчуття і світорозуміння, вподобання і смаки. Можливо, без властивої для Іспанії природи не було б Веласкеса, Гойї, Пікассо, Далі, Лорки: в Росії – Пушкіна, Толстого, Саврасова, Левітана та інших. М'яка чарівність природи України вплинула на менталітет і творчість Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Гоголя, Л. Українки, І. Франка, В. Сосюри, М. Глушенка та інших.

Природа для людини як біосоціальної істоти є „материнським лоном”, її „тілом”, до якого вона назавжди прив'язана своєю „пуповиною”. Історично суспільство і породжена ним культура могли виникнути тільки на базі природи. Але найістотнішою і найближчою метою людської діяльності є якраз *зміна природи людиною*, а не одна природа як така, і розум людини розвивався згідно з тим, як людина навчалася змінювати природу відповідно до своїх потреб, інтересів і прагнень. Природа і суспільство, складаючи родову сутність людини, не протистоять один одному як „байдуже різне”: ініціатива в їхній взаємодії все-таки належить людині, яка, впливаючи на природу і створюючи власні нові умови існування, змінює її, тому навколишній чуттєвий світ не є безпосередньо одвічною даністю, не є завжди рівною собі річчю, „він є продукт промисловості і суспільного стану... результат діяльності цілого ряду поколінь...”^[2].

Молодий Ф. Енгельс у статті „Ландшафти” називав голландські пейзажі, по суті, кальвіністичними: всепоглинаюча проза, відсутність одухотворення, немовби повисле над голландськими видами сіре небо, що так підходить до них, - усе це викликало у нього ті самі враження, які залишають непогрішими рішення Дордрехтського синоду^[3].

Активність людини, її перетворювально-творча свідомо-цільована діяльність дає підставу твердити: „Ні природа в об'єктивному значенні, ні природа в суб'єктивному значенні безпосередньо не дається людській істоті адекватно”. Природу слід розглядати в її взаємодії і зв'язках із людиною, результат якої є „чуттєво посталою перед нами людською *психологією*”^[4].

Доцільно діючи, людина спрямовує свої зусилля на створення якоїсь реальності, в якій опредмечена її сутність. Отже, не власне речі матеріального світу, якими вони є, і не сама людина як позаісторичний індивід, а її творча дія в руслі потреби в функціональній цілісності і тотожності із своїм середовищем, постійне намагання опредметити свою родову сутність, самореалізуватися і утвердитися в своїй родовій якості визначає її ставлення до свого природного середовища. Водночас, природне середовище існує для людини лише тією мірою, в якій воно втягнуте у сферу її інтересів, спостережень, споглядання, перетворення, дій, споживання. Лише тоді природна річ, існуючи „в собі”, існує і „для неї”. Залежно від рівня, характеру і змісту сутнісних сил людини відбувається і її утвердження в природно-речовому середовищі, регуляція не тільки й не стільки в плані природно-фізіологічному, скільки в плані соціально-людському. К. Маркс писав: „Людина не тільки змінює форму того, що дано природою, вона здійснює разом з тим і свою свідому мету...”^[5].

Лише навчившись перетворювати природне і створювати те, чого природа не мала в готовому вигляді, людина почала розуміти „творчість” природи, порівнювати людське і природу, оцінювати і визначати, яке воно має значення або цінність для її життєдіяльності. Взятя ж „абстрактно, ізольовано, фіксована у відірваності від людини” природа „є для людини *ніщо*” (К. Маркс).

Тільки у процесі історичного становлення і розвитку, внаслідок усвідомлення рослин, тварин, землі, каменю, повітря, світла, форм тощо, у людини, крім утилітарного, виробилося „теоретичне” ставлення до природних явищ почасти як до об’єктів природознавства, почасти об’єктів естетично-художньої діяльності, вони стають її „духовною їжею”, яку вона повинна спочатку приготувати, аби можна було їх „їсти”.

Удосконаливши свої органи чуття, себе всю, людина дивиться на природу вже людськими очима, слухає людськими вухами: на її сприйняття накладається весь зміст її суспільного життя і особистого досвіду, її уявлення про ідеали, переконання, смаки, потреби. Вона немовби автоматично співвідносить усе зі своїм життям, взаємодіючи з природою за принципом зворотного зв’язку. Коли ж розірвати цей зв’язок, усе втрачає для людини будь-який смисл, перестає бути прекрасним чи потворним, величним чи низьким, трагічним чи комічним. Очі, вуха люди-

ни стали не просто органами зору і слуху, а соціологізованими органами, тому сприйнята природа виступає як олюднена, а не „гола”, „дурна” природність. Якби не сформоване в процесі історичного розвитку „музичне вухо” та „око, що відчуває красу форми”, людині було б байдуже до всіх красот навколишнього світу, до предметів і явищ дійсності. Людина шукає й знаходить в природі все те, що може послужити опредметненню соціально-сміслового й емоційно-особистого, пізнавального, виховного, морального, чарівного, всього того, що може послужити її цілісності і гармонізації. У все освоюване людина вкладає певний смисл і всьому освоюваному дає певне ім'я, все освоєне слугує утворенню її сутності, розкриттю її родової якості, суспільного змісту. Якби вона не мала „музичного вуха” та „ока, що відчуває красу форми”, людині було б байдуже до всього, що є в природі. Людина шукає і знаходить засоби, форми задоволення своїх потреб, створює предмет їх задоволення, приводячи в єдність людську і природну міру. Здатність природної речі, явища немовби випромінювати із себе людський смисл, служити людині її власним відображенням характеризує вже її не як природну річ, а як предмет культури, матеріальної чи духовної.

Вчитася в рядки, якими починається вірш Т. Г. Шевченка „Причинна”:

*Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилі підійма,
І блідний місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі,
То виринав, то потопав.
Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів,
Сичі в гаю перекликались
Та ясен раз у раз скрипів.*

Навряд чи хто зважиться сказати, що це є опис природи в її перзвозданній об'єктивності: у цій картині природи виражені високий поетичний пафос і глибока схвильованість поета-патріота, що народився і виріс на цій землі, відчуває свою органічну єдність з нею.

Природа, її предмети і явища переломлюються через відчуття, думки, досвід людини і набувають уже суспільно-людського смислу. Людина вже не просто відображає тварину, рослину, пейзаж, подію, симетрію, гармонію, розмірність, форму тощо, а виявляє їх значимість для своєї життєдіяльності, оцінює все це з позицій своїх ідеалів, інтересів, професії, смаків тощо. Внаслідок цього все сприйняте набуває певного забарвлення і певного смислу: фізичного, художнього, біологічного, релігійного, морального тощо. Людина вибирає із природно-речового середовища саме те, що їй або найбільше потрібне для задоволення її „соціальної формули”, або найбільш виражає її стан, ставлення, відповідає її роздумам і настрою, або потребі, інтересу і меті. Тоді, наприклад, кольори, пластика, світло, звуки, форми з неспецифічних стають специфічними, здатними виражати певний людський смисл і породжувати в мозку людини специфічний емоційний ореол.

Голландський художник кінця XIX ст. Ван Гог про свою картину „Нічна кав'ярня в Аррі” у листі до свого брата Тео писав: „У цій картині я прагнув виразити людські пристрасті червоним з зеленим кольорами. Кімната криваво-червоно і глухо-жовта із зеленим більярдним столом посередині; чотири лимонно-жовті лампи випромінюють оранжеве та зелене світло. Повсюдно зіткнення й контраст найбільш далеких один від одного червоного й зеленого; у постатях бродяг, що заснули в порожній сумній кімнаті – фіолетового і синього. Криваво-червоне и жовто-зелене світло більярдного стола контрастує, наприклад, з ніжно-зеленим кольором прилавка, на якому стоїть букет троянд.

Біла куртка хазяїна перетворюється в цьому жерлі пекла в лимонно-жовту і відсвічує блідо-зеленим....У моїй картині...я прагнув показати, що кафе – це місце, де можна загинути, збожеволіти або зробити злочин. Словом, я прагнув зіштовхнути контрасти ніжно-рожевого з криваво-червоним, ніжно-зеленого і веронеза – з жовто-зеленим та жорстким синьо-зеленим, відтворити атмосферу пекельного пекла, колір блідої сірки, передати демонічну могутність шинку-пастки. І все це під личиною японських веселощів і тартаренівської добродушності”^[6].

Природні речі як такі не здатні втілити адекватним чином справжні Міру і Гармонію, Цілісність і Досконалість. Лише людське буття, у всій його емпіричній реальності, в усій його

„вагомості”, „грубості” і „зримості” може стати підходящим матеріалом для створення предметів естетичного милування і єдиного Твору Мистецтва. Природні речі без соціально-людського і значимого є спотворенням, викривленням відповідної ідеї, відходом від справжньої краси і гармонії у бік видимості позірності, ілюзорності та, відповідно, огидності й безформності.

Якщо визнавати естетичне як атрибутивне для всього видимого і невидимого світу, надавати йому вигляду „чистої об’єктивності”, ставити в один ряд із механічними, фізичними, хімічними, біологічними явищами, тоді треба погодитися, що добро, благо, зло, гідність, честь, поряд з прекрасним, потворним, високим, низьким, трагічним і комічним є компоненти, що обов’язково входять в природні явища, тобто онтологізуються і постають перед людиною як певні „вічні сутності”. Або ж слід погодитися, що є якась містична сила, яка в однаковій мірі проектує на природу і суспільство (людину) субстанційно-духовне, а людина лише механічно з’єднує і оформляє ці апіорно дані зміст і форму. Визнавати естетичне як лише природне, що входить як обов’язковий компонент у всі явища об’єктивної дійсності, значить допустити якусь незалежну від людини доцільність, а відповідно, позбавити її соціальної обумовленості і соціальних критеріїв, а людину, зокрема художника, перетворити в безпристрасне „дзеркало”, „копіїста”. Або ж навпаки, виправдовувати будь-який суб’єктивізм і свавілля, формалізм і гедонізм. „Краса, – твердить Сантаяна, – це емоційний елемент, наша насолода, яку однак розглядаємо як якість речей”^[7].

Отже, природа як така, в своїй об’єктивності і незалежності від людини, ні добра, ані зла, ані прекрасна, ані потворна, ані трагічна, ані комічна, вона природа і тільки, надзвичайно складна система, що існує за своїми закономірностями.

§2. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ВІДНОШЕННЯ

Т

ой факт, що людина протистоїть природі і як сила природи, і як свідомо, доцільно діюча істота, що має певні потреби, інтереси, цілі, свідчить про те, що кожна форма пред-

метності і предметів породжує нове ставлення до світу, нове відношення людей до природи і одне до одного, в яких, насамперед, виявляється соціальна сутність людини, а природні речі втрачають свою абстрактну голу природність.

Поняття відношення характеризує порівняння будь-яких двох предметів (речей) за вибраною основою чи ознакою. Наприклад, порівняння за величиною породжує поняття про числові відношення; порівняння за часом появу і зникнення – поняття про часові відношення; порівняння за участю в матеріальному виробництві – поняття про виробництво і виробничі відносини.

Будь-які суспільні відносини: економічні, політичні, моральні, релігійні тощо, – не будучи самі по собі матеріальними, речовими, не менше об'єктивні, ніж матеріальні речі та їх властивості. „У вартість, – писав К.Маркс, – не входить жодного атома речовини природи. Ви можете ощупувати і оглядати кожний окремий товар, робити з ним, що вам завгодно, він як вартість залишається невлотвимим”^[8]. Але вартість є реальністю, а не містифікацією: вона – реальне відношення, відносини між людьми. Вартість є вираженням єдності людської праці і товарних відносин у суспільстві і проявляється вона може тільки в суспільних відносинах одного товару до іншого. На цій самої підставі ніхто не наважиться сказати, що добро, благо, любов, дружба, патріотизм тощо матеріальні, але не знайдеться й того, що взяв би під сумнів їх наявність, бо у них зафіксований тривалий соціальний досвід людства.

Через категорії „річ” і „відношення” визначається і категорія „властивість”. Властивістю є те, що, віднесене до предмета, не утворює нового предмета, але є тим, що відрізняє предмети один від одного. Властивостями володіють тільки речі в їх співвідношенні з іншими речами, намагання ж субстанціювати властивість, ототожнити її з певним матеріальним носієм було рішуче відкинуте навіть у фізиці (властивість теплоти – з теплородом, магнітні властивості – з магнітною рідиною і т.п.), хоч там все-таки бувають випадки тотожності властивості з самою річчю. Так, носієм властивості маси, властивої тілу, є саме тіло. Стосовно людини подібне виключається вже в силу її біосоціальності, універсальності, багатозначності і багатовимірності, тому, наприклад, властивість розумності не розподіляється рівномірно по всьому організму, а має специфічні органи –

нервову систему і мозок, соціологізований орган; щодо здорового глузду, то він не є властивістю емоційно-особистої сфери життєдіяльності людей як такої. Властивості є результатом взаємодії якостей, і чим вони складніші, тим більше їх виявляється, по-різному вони сприймаються і використовуються. Наприклад, золото для людини постає як те, що має певний колір, блиск, ковкість, неокислюваність, провідність електричного струму і може використовуватися як матеріал для ювеліра, конструктора, електрика тощо. Натомість, зокрема для дальтоніка або для сліпої людини, не існує привабливих для нормальної людини кольору і блиску, які є суто психічним феноменом, позаяк у дійсності існують тільки світлові хвилі як результат взаємодії предмета із зоровими аналізаторами. Те ж саме можна сказати про слух, він є результатом впливу звукових хвиль на аналізатори слуху. Л.С.Виготський писав, що звуки самі по собі ніякою емоційною виразністю не володіють і з аналізу самих звуків ми ніколи не зможемо вивести законів їх впливу на нас. Звуки стають виразними і впливовими, якщо вони містять в собі певний сенс, тому слухання є складним психологічним ефектом^[9].

Те, що називають „естетичними властивостями” природи: кольори, симетрія, співрозмірність, гармонія, ритми, об’єми, форми тощо, — не є іманентним природі і не має „вічного змісту”. Не є це і виключно продуктом соціального як такого, що накладається на природних речах як властиве виключно людині і виключно за її забаганкою. Естетичне — це єдність природного і суспільного, матеріально-речового і соціально-духовного, об’єктивного і суб’єктивного, тобто щось *третє*. Як вода — єдність кисню і водню, або вино — єдність виноградного соку і води. Тобто є ні першим, ні другим, а, водночас містить в собі і перше і друге. Неприрода сама по собі, ні суспільне як таке не в змозі породити естетичне і викликати естетичне почуття. Будь-які дії і вияви в цьому розумінні є історичним актом, а не просто властивістю природних речей або вмінням володіти певним природним матеріалом. „Ні природа в об’єктивному значенні, ні природа в суб’єктивному значенні безпосередньо не дана людській істоті адекватно”^[10].

Якби справді існувало, скажімо, прекрасне як раз і назавжди властиве природі, людство мало б досить часу, аби його ви-

явити і експериментально вилучити з матеріальних утворень. Проте відомо, що в глибоку давнину спроби Сократа та Іпія знайти єдино прекрасне й прекрасне як таке в навколишній дійсності не увінчалися успіхом, як і спроба знайти улюблене, єдино добре, єдино мудре тощо.

Світ природи, речовий світ у його природності, так би мовити, „йде своїм шляхом”, являючи собою світ ймовірностей, дійсність яких залежить багато в чому від людини, рівня її культури, практики, потреб, запитів, інтересів, вмінь тощо. Вироблені в суспільстві економічні, політичні, моральні, релігійні, естетичні почуття (відношення, форми, смаки) стають для людини її сутнісною силою, внутрішнім імпульсом до діяльності і виявом небайдужості до природних речей і явищ. Як родова істота, людина має у собі багато потенціалів і визначень: пізнавальний, ціннісний, практично-творчий, естетично-художній тощо, тому для неї немає дійсності „взагалі”. Вона постає перед нею як конкретна дійсність у відношеннях фізичних, хімічних, біологічних, соціальних, релігійних, естетичних тощо, що дозволяє людині дивитися на одні й ті самі явища і процеси очима вченого, виробника, політика, мораліста, художника тощо, шукати в них те, що слугує утворенню тієї чи іншої сутності її сили, задовольняє одну із своїх потреб. Включення в конкретну ситуацію внутрішнього світу людини попереднього досвіду і виховання, знання і оцінок, ідеалів і прагнень сприяє тому, що сприймання предметів і явищ природи не обмежується простою фіксацією їх фізичних, хімічних, біологічних властивостей і якостей. Суспільно-сміслові емоційно-особисті немовби розчиняє безстрастя природно-речового, наділяючи все людським змістом, який виступає в „продукті” вже у вигляді „спочившої властивості”, у формі буття. У результаті цього природна річ, предмет, явище, немовби втрачає свої субстанційні якості і властивості, а там, де служить для задоволення духовної потреби, або засобом певного „висловлювання”, об’єктивації духовного, соціально-сміслового або емоційно-особистого, стає „прозорою”. Те, на чому формується духовний світ людини і базується її діяльність, вже є чимось олюдненим і відкладається в мозку у вигляді прообразу таємничої здатності людини включати в конкретну ситуацію свій внутрішній світ, „взнавати” речі і предметні зв’язки, не обме-

жуючись простою фіксацією їх природних якостей і властивостей (кольорів, звуків ліній, форм тощо).

Людина, сприймаючи природу, немовби автоматично співвідносить усе сприйняте зі своїм життям, своїми уявленнями про ідеали, цінності, взаємодіючи з природою за принципом зворотного зв'язку. Коли ж розірвати цей зв'язок, усе втрачає для людини будь-який смисл, воно перестає мати будь-яку цінність, людина не здатна його оцінювати, а відповідно, і реагувати, тим більше переживати.

Предмет природи стає для індивіда „людським предметом” або „опредмеченою людиною”. Тобто людина бачить в природі ту доцільність і сенс, які відповідають її ідеалам, потребам, інтересам, мотивам, прагненням. Все, що людина бере з природи, „профільтровується” через її суб'єктивність, досвід відчужань, мислення та дій. Те, що є природним: фарби, симетрія, ритми, гармонія, світло, квіти тощо можуть хвилювати, зворушувати, цікавити людину тільки тоді, коли в неї є внутрішня потреба в безкорисливому духовному задоволенні, гармонії і в досконалості людина і шукає в природі відповідний цьому еквівалент. Тому ставлення людини до тих само явищ природи може бути різним, залежно від конкретної ситуації, потреби, установки суб'єкта на об'єкт, менталітету і особистих уподобань.

Відомо, що народи Середнього Сходу, зокрема, араби, полюбують симетрію, пропорційність, розмірність, а японці всіляко уникають симетризму і пропорційності. „Чутливий до всіх проявів руху життя японець, — пише Г. Востоков, — не дуже любить форму, цю межу рухомості. Симетричність усього живого, форм тварин і рослин — це явне прагнення природи до рівноваги — залишає його цілком байдужим. Він спостерігає й схоплює в природі асиметричне, порушену рівновагу, підкреслює форми в момент зміни”^[11].

Якщо австралійці-аборигени і бушмени — мешканці південної Африки — не мають звички милуватися квітами чи прикрашати ними себе, то у японців милування квітучою японською вишнею зведене в національний культ.

Естетичне ставлення японців до природи і природних явищ пояснюється як бідністю матеріальних ресурсів японського архіпелагу, так і історичним процесом становлення нації, яка зуміла зберегти себе завдяки надзвичайній повазі до джерел

життя, що стало для японців чимось вже генетичним. „Закладена в природі Японських островів постійна загроза передбачуваних стихійних лих, — пише журналіст-міжнародник В. Овчинников, який жив багато років у Японії, — сформувала у народі дуже чутливу душу. Буддизм додав сюди улюблену тему про мінливість світу”^[12]. Для японців навколишня природа — це храм, в який вони входять з молитвенним трепетом і шанобою.

Отже, спроби знайти естетичну автономність окремих сторін, властивостей у природі — звукових, колірних, метричних, лінійних, граматичних тощо — підмінюють зміст і сутність самого естетичного як суспільно-природного, суб’єктивно-об’єктивного, чуттєво-раціонального тощо. Все це дехто підмінює розглядом позірних смислів самого природного, що заважає побачити справжні джерела естетичного і таким чином не допомагає розв’язанню цієї проблеми. Не вирішує проблеми естетичного уявлення про нього як щось „середнє” між природним і людським.

§3. БІОЛОГІЗАЦІЯ ЕСТЕТИЧНОГО І ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ АНТРОПОГЕНЕЗУ

Біологізація естетичного є варіантом його онтологізації, з тією лише різницею, що естетичне трактується як властиве всьому живому і таке, що розвивається в нерозривному зв’язку з ним. Цю думку, зокрема, висловив філософ-позитивіст Герберт Спенсер (1804-1903). Він вважав, що „естетичні почуття беруть свій початок в тих імпульсах, що побуджують до гри, де проявляються спільні з тваринами інстинкти, спрямовані на успіх у „боротьбі за існування”^[13]. Г. Спенсер і його учень Грант Аллен виходили із нібито закладеної в природі людини потреби одержувати естетичну насолоду, даючи вихід невитраченій у праці енергії.

У природничій науці біологізація естетичного знайшла свою конкретизацію в еволюційній теорії англійського вченого Чарльза Дарвіна (1809-1892). Узагальнивши величезний емпіричний матеріал, Ч. Дарвін дійшов висновку, що корені людини не в божественному акті творіння, а в тваринному царстві,

історія якого являє собою безперервний ланцюг розвитку, нижчі ланки якого губляться в хаосі тих, що знаходяться на самому „низу”. Дарвін не бачив якісної відміни людини від тварини, а тільки кількісну. Зокрема, він наголошував, що тваринам також властива соціалізація своєї життєдіяльності, соціальна поведінка, організація, і за аналогією з людиною, визнавав у тварин естетичні, моральні і навіть релігійні почуття, а також наявність почуття підозрливості, недовірливості, ревнощів, гордості, благородства, гумору тощо. Досконалість гнізд деяких птахів, їхнє яскраве забарвлення, приємний спів, на думку Ч. Дарвіна, свідчить про те, що естетично-художні вподобання птахів навіть вищі, ніж у деяких малоцивілізованих народів. У розумових здібностях між людиною і вищими ссавцями також не існує суттєвої різниці. І все ж відповіді на те, як і з чого виникає естетичне, Ч. Дарвін не зміг дати. „Яким чином, — визнає він, — почуття краси в його найпростішому прояві, тобто в формі відчуття особливого задоволення, що викликається кольором, формами, звуками, вперше виникло в розумі людини або найпростіших тварин, — питання в найвищому ступені темне”^[14].

Однак, еволюційна теорія Дарвіна справила значний вплив на трактовку сутності і обумовленості духовних явищ, зокрема естетичного, при цьому біологізаторський підхід до людини та її історії поєднувався і поєднується нині з психологізацією суспільного життя, що призводить до редуccionізму і антиісторизму, як це трапилось, наприклад, із фрейдизмом і філософськими антропологами. Не обминуло це в деякій мірі і декого з представників марксизму. Зокрема, відомий його представник Г. Плеханов, писав, що „нижчі тварини, подібно до людини, здатні відчувати естетичні насолоди, і що наші естетичні смаки співпадають із смаками нижчих тварин. Але ці факти, — тут же робить застереження Плеханов, — не пояснюють нам *походження* названих смаків. А якщо біологія не пояснює наших естетичних смаків, то тим більше не може пояснити їх *історичний розвиток*”^[15]. І взагалі, зауважує Г. Плеханов, Дарвін розглядав походження людини як „зоологічного виду”, справжнє ж дослідження починається якраз там, де закінчується дослідження дарвіністів — з *історичної долі* цього виду.

Не зважаючи на застереження Г. Плеханова, ціла низка філософів-марксистів, естетиків, мистецтвознавців, культурологів продовжували розробляти дарвінівську концепцію естетичного. Так, відомий болгарський філософ академік Тодор Павлов наголошував, що є багато прикладів „об’єктивного існування естетичних форм і законів у рослин, тварин і людських організмів”, що людина в „знятому” вигляді носить у своїй душі душу своїх далеких предків, практику тварин і навіть тропізми рослин^[16]. Відомий російський вчений і письменник Іван Єфремов у своїй книзі „Лезо бритви” пише, що естетичне, художнє, моральне – успадкована пам’ять людського організму, результат еволюції. Йде воно від наших першопочаткових предків – древніх риб – до людини, від палеозойської ери до наших днів, тому розкриття таємниць краси, на думку автора, залежить від точних фізичних досліджень процесів, що відбуваються в нашому організмі. Естетично-прекрасне, відчуття краси, за висловом І. Єфремова, має біологічне значення: це енергія тіла, а тому найбільша мета мистецтва – відображення природної могутності людини у всій красі її тіла і душі. Тому, робить висновок І. Єфремов, критерій краси не в ідеях, а в силі статі, прояві чоловічого або жіночого начала в людині, в прояві її природної „природи”^[17].

У своїй аргументації прихильники біологізаторської концепції посилаються на той факт, що в поведінці деяких тварин є те, що має суто символічний характер. Шлюбні церемонії і танці птахів, досконалість їхніх гнізд, яскраве вбрання-пір’я, приємний спів, на їхню думку, є проявом краси і найвищої доцільності еволюції, якийсь механізм, що спрацьовує вже на рівні деяких рослин і статевого відбору тварин.

Людина як біосоціальна істота має механізми, спільні з тваринами, а її нервова система генетично пов’язана з нервовою системою тварин, і до структури її психіки входять деякі елементи попереднього досвіду далеких предків. Але наукою переконливо доведено, що структури тваринних біологічних систем залишаються незмінними тисячі і мільйони років завдяки передачі з покоління в покоління спадкових ознак як умови існування виду, люди ж стали людьми, насамперед, тому, що передають, крім біологічно спадкового, соціальну інформацію, що має тенденцію постійно оновлюватись.

Той факт, що людина вийшла з тваринного світу, генетично пов'язана з ним, постійно і тісно взаємодіє з природою, звичайно, накладає відбиток і на сприймання нею навколишнього середовища, її реакцію на предмети і явища дійсності. Але, визначаючи природно-біологічне як суттєвий компонент життєдіяльності людини, навряд чи правомірно ставити її сприймання кольорів, звуків, форм, ритмів, ліній на одну шаблину зі сприйманням їх тваринами, тим більше рослинами. Той факт, що магнолії ростуть краще під музичний супровід, ще не означає, що рослини мають потребу в естетичному сприйнятті і естетичному переживанні. Так само сумнівно називати поцінювачем краси сороку, котра краде блискучі речі.

Безсумнівна генетична спорідненість людини з тваринним світом, зокрема з мавпами, дає підстави порівнювати тварин та їхню поведінку з людьми і знаходити в їхній поведінці багато схожого, особливо за допомогою аналізу онто- і філогенезу мавп та психіки дитини. Сучасна зоопсихологія і зооетологія – наукові дисципліни, що вивчають інстинкти, психічні особливості тварин, починаючи з найпростіших, зокрема бджіл і мурах, довели, що в своїй поведінці тварина підкоряється переважно інстинкту, а її поведінка і дії майже цілком обумовлюються біологічними потребами. Тут спрацьовують біологічні механізми, здатні „заводити” систему живої істоти на певну поведінку поза прямим функціональним призначенням, за допомогою подразників, що мають певні сигнально-організуючі властивості. Реакція метелика на колір, будівництво і прикрашання гнізд, „танці” і „пісні” птахів – все це дія і прояв певної біологічної потреби, відповідь на певний запит, який еволюційно закріпився в певному структурному утворенні. Доктор біологічних наук М. Воінственный пише: ”Ми любимо спів солов'я. А це ж не що інше, як сигнал. Соловей попереджує інших самців про те, що ця ділянка лісу вже зайнята, запрошує самку приєднатися до нього, сповіщає, що ділянка багата кормом, що є гарне місце для гнізда”^[18].

Російський філософ В. Букін під керівництвом професора Г. Рогінського протягом дворічних експериментів із навчанням шимпанзе малюванню і виявленню в них естетично-художнього феномена, дійшов до висновку, що немає ніякої підстави для твердження, що мавпа може навчитись малювати, що в неї не виявлено до цього здібності навіть при тривалому тренуванні.

Сенсанційні заяви про мавп, які прославилися в сфері живопису, про що час від часу пише західна преса, врешті-решт виявляються блефом. Так, зокрема, сталося з Джеймсом-орангутангом із штату Канзас у США, який був оголошений видатним живописцем, а на виставці образотворчого мистецтва його полотна „Троє в Токіо” й „Ураган” були визнані найкращими. Та виявилось, що автор полотен – людиноподібна мавпа орангутанг, яку тримають у клітці. Свої картини вона пише не тільки руками, але й ногами. Частина фарб, які він вичавлює з тубиків, з’їдає, а решту намазує на полотно.

Отже, поширення естетичного на тваринний світ, на все живе не виправдане, як і намагання розірвати генетичний ланцюг, що пов’язує людину з рештою світу. Дослідження, які допомагають з’ясувати біологічні основи поведінки людини і закладених у ній інстинктів, цілком зрозуміле бажання знайти об’єктивні обґрунтування тих чи інших феноменів людини, на жаль, нерідко перетворюється в однобічний генетизм. Це частково відбувається через нерозуміння того, що феномени типу „душевної любові” ніколи не повинні розглядатись як просте розвертання старих форм, як це можна допустити стосовно тілесного організму тварини; їх можна цілком уявити такими, що виникли в своєму найсуттєвішому змісті „стрибокподібно”^[19]. Наміри ж розглядати все живе як безперервний ланцюг розвитку, нижчі ланки якого губляться в хаосі елементів, а вищі являють собою психічний досвід людей, не виправдані й методологічно хибні, адже інших почуттів і думок, окрім людських, не було, не буває і не може бути.

Стрибок, який відірвав людину від природи і тваринного царства, олюднив її середовище і її саму, на думку деяких філософських авторитетів, був обумовлений працею. Зокрема, представник класичної німецької філософії Гегель (1770 -1834), піддавши критиці емпіризм і сенсуалізм (Дж. Локка, Б. Спінози, французьких матеріалістів XVIII ст.) за їх трактовку людини як природної істоти, дії і поведінка якої визначаються спільними з тваринами біологічними законами і фізіологічним функціонуванням, вказав на принципову різницю між людиною і твариною. Він її бачив, насамперед в тому, що тварина має тільки „прагнення” й „інстинкти”; що тварина споживає тільки те, що їй призначено в зовнішній природі; що душа тва-

рини невільна, оскільки тварина живе в царстві необхідності; що рід існує для тварини тільки в формі одиничності і вона нічого не знає про життя свого роду; що її життєвий цикл – звичайний кругообіг; що тільки людина вперше здатна піднятися від одиничності до загальної думки, до знання себе, до досягнення своєї суб'єктивності, до свого „Я”. Якщо тварина не трудиться, хіба що за примусом, і не їсть свій важко зароблений хліб, бо всі її потреби задовольняє безпосередньо природа, то людина в природі знаходить лише матеріал для своїх потреб. Все, що в людині є людського, пише Гегель, навіть прямоходіння і особливо рука, знаряддя діяльності, спрямоване назовні, є надбанням і проявом волі, фізичної праці і праці духу. В основі моралі, пізнання добра і зла також є праця²⁰¹. Будучи об'єктивним ідеалістом, Гегель історію людини зобразив як своєрідну „ембріологію” і „палеонтологію” духу, пов'язані з індивідуальною свідомістю, яку він розглядав на другому ступені її розвитку, коли вона піднімається до об'єктивного духу як вираження сумісної діяльності індивідів, коли індивід починає усвідомлювати себе як учасника історичних подій.

К. Маркс (1818-1883), визнавши те, що Гегель схопив сутність праці, критикував його за абстрактність її тлумачення і нерозкриття її значення для соціалізації людини, тому розвинув його вчення вже на положеннях діалектичного матеріалізму, матеріалістичного розуміння історії.

Відповідно до марксистського вчення вся так звана „всесвітня історія є не що інше, як породження людини людською працею”, що знаменує собою рішучий поворот від самоорганізації живих систем до формування механізму самоконтролю, до самопізнання і цілеспрямованості, до свідомого виробництва необхідних для життєдіяльності людини продуктів, яких немає в готовому вигляді в природі, що недоступно тваринам. Поступово із соціалізацією і розвитком свідомості людина є вже природна сила, здатною до формування, створення надприродною формою матеріалів природи, водночас, набуваючи здатності панувати і над своєю природною індивідуальністю, над своєю тілесністю, підкоряючи її собі, роблячи її своїм засобом, витісняючи з неї все неналежне їй в об'єктивне і усвідомлює своє „Я”. Іншими словами, у продуктах своєї діяльності людина неминуче виявляє себе як суб'єктивний момент. І взагалі людина в яви-

шах світу не може знайти доцільності, вищої за ту, що вона знаходить в собі і яку об'єктивізує і матеріалізує в продуктах своєї діяльності. Розвиток людини, прогрес виробництва, все нові і нові потреби роблять людину своєрідним центром, об'єктивізуючою себе силою, внаслідок чого природне перетворюється в фіксовану суб'єктивність, в якій людина самовиявляє і самоусвідомлює себе як „усупільнену” і „творчу істоту”. А це породжує суб'єкт-об'єктне та суб'єкт-суб'єктне відношення, яке стає предметним, дійсним відношенням, пов'язаним із здатністю людей „збирати свої різні продукти в одну загальну масу...”. Це сприяє тому, що індивід із самого початку стає суспільною істотою, тому „будь-який прояв його життя... є проявом і утвердженням суспільного життя”, а також сприяє тому, що почуття і насолоди інших людей стали його „власним надбанням. Тому, крім тих безпосередніх органів, утворюються суспільні органи в формі суспільства”. Оскільки завдяки опосередкованому і предметному характеру людської діяльності, споживанню і спілкуванню природа втратила для людини свою „голу корисність”, стала „людським об'єктом”, а користь стала „людською користю”, природні органи, передусім, око і вуха, перетворилися в „людські, стали теоретиками, тобто здатні відноситися до „речі заради речі”, до сприйняття і насолоди, не властивих грубим, нерозвинутому оку і вуху тварини. Лише завдяки предметно розгорнутому багатству людської істоти, — пише К. Маркс, — розвивається і частково вперше породжується, багатство суб'єктивної людської чуттєвості: музикальне вуха, око, що відчуває красу форми, — тобто такі почуття, які здатні до людських насолод і які утверджують себе як людські сутнісні сили. Бо не тільки п'ять зовнішніх почуттів, але й так звані духовні почуття, практичні почуття (воля, любов тощо), людяність почуттів, — виникають лише завдяки олюдненій природі, органічною частиною якої є і сама людина^[21].

Знарядійна праця як новий ступінь взаємодії людини з середовищем свідчить про те, що індивід уже вступає у відношення з природою і з іншими індивідами на базі виробництва, споживання та обміну, а це принципово відрізняє людину від тварини, бо для тварини її відношення до інших не існує як відношення; у відношення не тільки безпосередньо виробничі, первинні, але й „вторинні” і „третинні”. Віднині біологічний

зв'язок опосередковується родовим характером життя з його предметно-діяльним змістом, а видове життя змінюється родовим життям, що свідчить про появу нової форми активності, здатності індивіда діяти універсально, не за закріпленими в інстинктах програмами, а за законами роду, утверджуючись кожного разу в своїх родових визначеннях. Родовий характер життя опосередковує споживання предметом – оречевленими силами свого роду, що виводить людину із першопочаткової грубості і безпосередності, властивих тваринам^[22]. З одного боку, це виключає можливість злиття людини із своєю життєдіяльністю, як це має місце у тварин, а з іншого – створює умови для удвоєння себе за допомогою перетворення характеристик природно-речового світу в свої власні визначення. Як родова істота, котра володіє особливою активністю, людина має тенденцію до саморозвертання, самовиповнення і самоутвердження, тому має місце екстеріорізація, винос суб'єктивного „назовні”. Водночас, як діалектична протилежність, відбувається відхід у „середину”, інтеріорізація і ідеалізація зовнішніх проявів життєдіяльності, основу яких складає знарядійна діяльність, спілкування, споживання і обмін. Все це сприяє не тільки підвищенню чуттєвості (сенсібілізація), але й відбувається якісна зміна почуттів, народжуються їх нові форми. Сенсорні процеси, перебудувавшись під впливом родового життя людини, самі перетворюються в своєрідні психічні дії, функціональна структура яких не вичерпується лише оперативними діяльними компонентами: в неї входять і когнітивні (сенсорні і перцептивні еталони, образи, схеми, символи, значення), і інтимно-особисті (потреби, мотиви, цілі, смисли тощо) компоненти. Завдяки цьому людина стає здатною не тільки до відображення якогось об'єкта, але і до рефлексії, тобто відображення цього відображення. Відбувається не тільки удвоєння і повторення, але й утворення в продовжуваному досвіді „зазору”, відстроченої дії, своєрідного „простору”, куди задовго до підсумків процесів, що діють мотиваційно, перцептуально, мнемічно, емотивно тощо, вторгаються символізуючі речові перетворення об'єктивних обставин, і людина немовби переміщається у світ значень і концептів, що дозволяє їй навчатися, самонавчатися і еволюціонувати.

Оскільки суспільність є для суб'єкта якоюсь реальність, що акумулювала за допомогою сукупності індивідів діяння, відносини, потреби і засоби їх задоволення, то він має тенденцію постійно долати властивий тваринам момент спонтанності і виходити за межі інтроеуб'єктивної комунікації в сферу міжіндивідуального спілкування, „виходити” в „іншу суб'єктивність” заради досягнення „тотожності з собою”, тобто „бідомінує”. На відміну від „бімодальності” – одночасного відображення того, що належить „Я” (суб'єкту) і того, що належить „не – я” (об'єкту), бідомінування є певним зміщенням „мого” духовного центру до „твого” духовного центру і через „феномен другого” здійснення виходу на індивідуально-особистий, або ціннісно-світоглядний рівень. Іншими словами, бідомінування як певна „квазіцентрація” являє собою спосіб реалізації внутрішньоіндивідуальної (внутрішньособистої) комунікації, під час якої здійснюється ціннісна регуляція „поточної сучасності” і формуються чинники активного ставлення, „самопроєцювання” у напрямі до „належного”, самовиявлення індивіда як суспільної істоти, що свідчить про яскраво виражену одвічну соціальність свідомості, духовного світу взагалі. Це також свідчить про те, що в процесі суспільної життєдіяльності утворюється суб'єктивна і об'єктивна реальність, внутрішній (психічний) і зовнішній (перетворювально-практичний) аспекти активності, що суб'єкт знаходиться в потрібному відношенні до будь-якого явища суб'єктивної реальності, тобто врешті-решт до самого себе:

1) субординації, 2) координації, 3) конкуренції”^[23].

Первісна людина в силу природності свого існування ще не бачила різниці між своїм внутрішнім світом і зовнішнім, інстинктивна людина ще не виділяє себе із природи, не усвідомлює того, що вона і природа знаходяться не тільки в єдності, але й у суперечності, що її тотожність не є „поганою тотожністю” тварини як органічне вписування в природу. Тотожність людини з навколишнім середовищем досягається її активною перетворювальною діяльністю заради відтворення здатності до життєдіяльності і створення нових предметів для задоволення потреб, яких немає у тварин, що соціалізують людину і обумовлюють її розвиток. Саме тут слід шукати розрив між природним існуванням людини та її усвідомлювально-перетворю-

ючою діяльністю. Життєдіяльність людини виявляється від початку як двояке відношення: з одного боку, — природне, а з іншого — як суспільне відношення. Наявність цих „двох світів” — світу взаємин з природою і світу людських стосунків — ускладнюють об’єктивні умови існування, вимагаючи приведення у відповідність з ними життєдіяльності людей. Ці два способи існування, не відмінюючи і не підмінюючи одне одного, постійно взаємодіючи і протиборствуючи, відразу ж намічають тенденцію дедалі поглиблювального відриву людини від природи, все більшого опосередковування предметно-речового духовним, зростаючої суперечності між знаряддями, що постійно змінюються, і більш сталої морфології, суперечності між першосигнальними подразниками і другосигнальними тощо, що не тільки містить в собі небезпеку „зривів” і „зіткнень”, розривів і дисонансів, а й знаменує собою початок людської цивілізації. На лінії „розриву” природного і суспільного, біологічного і соціального, першосигнального і другосигнального тощо, очевидно, і виникає психічна діяльність людини, яка, будучи індивідуальним механізмом регуляції і усунення цих суперечностей, не задана їй як організму „зсередини” у вигляді інстинктивного механізму і приводить індивіда в дію зовсім не за біологічним принципом.

Як наслідок утворених дихотомій сфера потреб також виявляється розколотою навпіл: з одного боку — вітальні потреби як умова біологічного виживання, а з іншого — предметно-функціональні, які характеризують людину як родову суспільну істоту і існують „автономно”, причому усвідомлюються і не мають своїх аналогів у тварин, так і як потреба в праці, навчанні, художньо-естетичному, релігійному тощо. Як природна, тілесна, предметна істота людина обумовлена біологічною „формулою”, яка склалася в процесі еволюції рослинного і тваринного світу. Ця „формула” містить усі необхідні для організму елементи зовнішнього середовища, вона, в свою чергу, впливає на нього своєрідним способом за допомогою фізіологічних і психологічних процесів. Тут надходження в організм і функціонування організму обумовлено закономірностями фізіологічної діяльності і біологічної регуляції, що здійснюється як саморегуляція. Але, ставши родовою істотою, людина вже не задовольняється біологічним функціонуванням і дотриманням

„біологічної формули”. Вироблені в процесі історичної практики економічні, політичні, моральні, релігійні та інші відношення стають її сутнісною силою, її „соціальною формулою” існуючою поряд із біологічною, якої вона має неухильно дотримуватися заради внутрішньої динамічної рівноваги, „тотожності з собою”, постійно здійснюючи надходження із зовнішнього, світу речей, енергії, інформації, вражень тощо. Принципово новий у порівнянні з тваринами характер взаємодії з природою і між індивідами породжує і нову систему установок, в основі яких знаходяться нові „людські” потреби; виробляється воля, або здатність управляти своєю поведінкою, вільно слідує вказівкам свого розуму; утворюється зовнішньо-споглядальний і внутрішньо-змістовний діапазон взаємин людини із світом. Власне мозок став не тільки природним органом психіки і орієнтації, але й органом регуляції взаємин людини з зовнішнім середовищем. Поряд із біологічними механізмами типу індивідуальних інстинктів виникають суспільні регулятивні механізми як вираження суто людських предметних відношень. Замість „розгулу інстинктів”, що царюють у тваринному світі, виникають духовні рухи, що свідчать про появу соціальних почуттів, схильностей, пристрастей, переживань тощо, всього того, що характеризує людину як суспільну істоту. Поступово людина від безпосередньої життєдіяльності переходить до опосередкованої діяльності, від безпосередніх вражень до оволодіння своєю пам’яттю, своїми прагненнями і пристрастями, від привласнення предметів зовнішнього світу як засобів задоволення власних матеріальних і фізичних потреб до „словесного” означення. Поряд із потребою в „опосередкованому” виникла потреба в “безпосередньому”, але вже одухотвореному людським змістом. Разом із знаками закріплення раціонально-утилітарного досвіду з’явилась необхідність і в закріпленні емоційно-безкорисливого і особистого. Все це, реалізуючись в продуктах діяльності у вигляді „спочиваючої властивості”, передавалося вже як „культурна спадщина” шляхом виховання і навчання.

Вирішальними для людини стають не біологічні, а соціальні програми як підсумки суспільної життєдіяльності, спілкування, споживання і обміну, які, за свідченням генетиків, не могли “записуватись” в генах.

Таким чином, немає жодної підстави брати за вихідний пункт дослідження і пояснення духовного світу людини і його елементів ні природу як таку, ні рослинний і тваринний світ, ні першосигнальні реакції поза всією сукупністю життєдіяльності людини як родової істоти, що відноситься до світу і діє універсально, породжуючи такі духовні явища, яких не може бути в будь-якої тварини, вже не кажучи про рослини.

§4. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ОБУМОВЛЕНЕ ПРАЦЕЮ

Однією із найбільш поширених і сталих концепцій обумовленості і сутності естетичного є концепція, яка переважно базується на марксистському положенні, що все те, що характеризує людину, матеріальну і духовну культуру, утилітарне і безкорисливе, пізнавальне і ціннісне, наукове і естетично-художнє, породжене працею. При цьому прихильники цієї концепції нерідко посилаються на відоме висловлювання Ф. Енгельса, що тільки завдяки праці людська рука досягла того високого ступеня досконалості, на якому вона змогла, ніби чарівною силою, викликати до життя картини Рафаеля, статуї Торвальдсена, музику Паганіні^[24].

Все, що належить до естетично-художнього, прихильники цієї концепції, крайнім виявом якої є так звані „трудовики” („виробничники”), виводять безпосередньо із праці: темп, ритм, кольори, форми, все це, на їхню думку, виростає із трудового процесу, з радості від його організованості і продуктивності, дієвості його результатів.

Такі судження більш близькі до висловлювань К. Бюхера, який у ХІХ ст. писав, що споконвічною характеристикою праці є радість творчості, вона „була завжди властива душі первісної людини, що б вона не робила: чи начиння, чи прикраси, чи знаряддя виробництва, чи зброю”^[25].

К. Маркс, надаючи велике значення праці для розуміння людини і її історії, все ж не абсолютизував її і не вичерпував нею характеристики людини і її духовного світу. Праця, як визначав її К. Маркс, — це процес, „в якому людина своєю діяльністю опосередковує, регулює і контролює обмін речовин між собою і природою”^[26]. Він, на відміну від Гегеля, трактував

працю не тільки як самоутверджувальну сутність людини, включення в дійсність, організованість на базі загальних завдань і цілей, але за певних умов і як втрату людиною предмета і самої себе, виключення з дійсності і протиставлення природі й іншим людям. Праця не тільки спільна справа, але й індивідуальне дійство, яке виконується різною „ціною”, вільно чи примусово: воно не тільки підносить і облагороджує людину, але часом і пригнічує, призводить до роздвоєння і навіть до розпаду особистості, до деперсоналізації, втрати здатності усвідомлювати власне „я”. Тільки добровільна праця, без розрахунку на винагороду, праця за звичкою трудитися на загальну користь, праця як потреба здорового організму, якою вона стане при комунізмі, на думку Маркса, може принести людині почуття вивільненості і надихнути на творчість, принести насолоду і щастя.

Перетворення категорії „праця” в якусь „суперкатегорію” призводить до „моністичного” підходу, на протигагу „багатоаспектному”, до „зацикловання”, або „редуювання” реальної багатоякісності життя людини, яка в такому випадку набуває вигляду „сукупного суб’єкта”, що не має індивідуальних характеристик й індивідуальної психіки, тому виступає на правах функціонального придатка. Для повної уяви про людину і її духовний світ необхідно ввести в науковий апарат і такі одиниці аналізу, як потреби, інтереси, мотиви, цілі, умови, спілкування, споживання, обмін, без яких психіка позбавляється своїх „енергетичних джерел”, а сама праця — смислу. Особливо це важливо для початку людської історії, який у дійсності не був однонаправлено спрямованим розвитком, а був вузлом різноманітних впливів у їх багаторазових перехрещеннях.

Без цього не можна розуміти причину „уособлень”, „демонічних сил”, фантастичних образів, деформації в образному сприйнятті і уявленнях, виявлення людиною в природно-речовому світі міри свого історичного змісту: не можна піднятися до розуміння джерел, сутності і специфіки видів діяльності, закономірності їх інтеграції і диференціації, суб’єктивізації та об’єктивізації, пізнання і оцінювання, культуруотворювальної функції всієї сукупності видів діяльності людини.

Оскільки в формуванні духовного світу людини беруть участь перша і друга сигнальні системи, то відбувається воно

не тільки в діяльності, але й у спілкуванні, споживанні і обміні, тому функціональна структура психічного не вичерпується оперативними діяльнісними компонентами. До неї входять і раціонально-нормативні, і емоційно-особисті компоненти. Свідомість, тим більше психіку людини, не можна звести ні до світу предметно-практичної діяльності, ні до світу ідей, значень, понять, знань, ні до світу людських цінностей, емоцій і переживань, ні до світу образів, уявлень, символів і знаків. Духовний світ людини, її психіка не тільки народжуються, але і присутні в усіх цих світах, у духовному світі людини, який цілком предметний спрямований на предмети і співвідноситься з предметністю. Але в ньому має місце якийсь нерелектований залишок, якийсь компонент, що не увійшов у предметність, залишаючись, так би мовити, „за кадром” і не може бути пояснений процесом діяльності як таким. Це, насамперед, те, що формується повсякденним життям, стосунками між людьми, інтересами і намаганнями індивіда тощо. Все це виливається в настроях, переживаннях, емоціях, у проявах збудження, незадоволення, протесту, піднесення духу, ентузіазмі, песимізмі тощо, тобто в тому, що не впливає безпосередньо з праці і часом не підлягає раціональному осмисленню і здоровому глузду.

Безсумнівно, працю можна вважати методологічною категорією, яка дозволяє охоплювати широке коло предметів і явищ. З працею пов'язано чимало з того, що характеризує людину і її життєдіяльність. У праці, діючи відповідно до своїх потреб, людина виявляє ті чи інші властивості і якості речей, освоює процеси і явища дійсності: корисність, шкідливість, ритми, колір, матеріали тощо. Праця дарує людині інструменти, засоби, предмети споживання, вдосконалює побут, її органи чуття, духовний світ, зовнішність, смаки.

Поза сумнівом, окремі елементи трудових дій і виробничого процесу входили в танці і пісні давніх або сучасних малоцивілізованих народів. Наприклад, у танці „кенгуру” австралійський абориген наслідує рухи цієї тварини, а мисливський танок сучасних танзанійців відтворює власне процес полювання. У танцях і піснях народів Африки, Азії, Південної Америки втілені характерні для них трудові ритми, рухи, звуки та інші елементи. В тій чи іншій мірі те, що можна віднести до праці,

міститься в художньо-естетичній культурі кожного народу. Але в танці чи пісні головне не відтворення виробничого процесу чи його елементів, у них є щось більше, ніж трудове дійство, щось вище, ніж міркування користі. Для цього б люди віднайшли більш ефективні засоби, але ж ні, люди танцюють і співають, грають на музичних інструментах, влаштовують вистави із сценами, які характеризують скоріш стосунки між людьми, ніж працю, в них утверджується чи заперечується насамперед те, що відносять до духовних цінностей, до моральних, правових, політичних, релігійних характеристик людей: мужність, кмітливість, любов, дружба, страждання, милосердя тощо, тобто те, що є соціально-смісловим і емоційно-особистим. Так, танці австралійських аборигенів, „пов’язані зі смертю і воскресінням, любов’ю і ревнощами, дружною і ворожнечею. Певна ідея лежить в основі кожного танцю”^[27]. Різноманітні танці первісних народів „виражають і зображують ті почуття, і ті дії, які мають суттєве значення в їх житті. Вони мають, отже, найбезпосередніший стосунок до того, що погано і що гарно”^[28].

Праця далеко не вичерпує всіх характеристик людини і змісту її життєдіяльності. Поняття „праця” вужче за змістом від поняття „практика”, а та — від поняття „перетворювальна діяльність”, остання є лише частиною діяльності взагалі, всього того, що стосується людини і людського. Праця як така є породженням „царства необхідності” і спрямована від людини „назовні”. Навіть тоді, коли працю підносять до рівня гри фізичних і духовних сил, вона в силу своєї сутності і функцій сама по собі не породжує естетичне, яке функціонально протилежне праці. Тут скоріше насолода, задоволення від вільного вияву своїх вмінь, від виготовлення бажаного і потрібного предмета. Естетичне ж завжди суто духовне, безкорисливе, для свого сприйняття і переживання вимагає „зупинки”, „одсторонення” від безпосереднього процесу і виключає утилітарне використання.

Поза сумнівом, перетворюючи дійсність за допомогою знарядь праці, технологій людина суттєво змінює свою життєдіяльність, умови свого існування, спосіб мислення і характер почування. Від змісту і характеру праці, вживаних знарядь, технології багато в чому залежить не тільки виробництво і споживання життєвих благ, але й розширення або втрата безпосе-

редніх контактів із тими чи іншими явищами, звуження чи збільшення діапазону інтересів і сфери діяльності. Так, наприклад, можна вважати доведеним, що при переході від мустьєрської культури до ориньяко-салютрейської культури, від мисливського способу життя до землеробства разом із зміною об'єктів виробництва, знарядь і технології праці змінилися і почуття, реакції, психіка людини, відбулася зміна принципів художнього відображення світу. Технологічний характер людської життєдіяльності проявляється в багатьох елементах мистецтва: в ритмі, у використанні пропорцій, кольору, ліній, матеріалу, в походженні орнаменту тощо. Сліди технологічного процесу, наприклад, постійно повторювані сліди пальців гончара на поверхні посуду, можуть стати елементами художнього твору.

Безумовно, до мистецтва застосовується і суто виробничо-ремісничий аналіз, який дає нам уявлення про матеріал, інструменти, засоби, прийоми, якими володіла певна епоха і якими користувалися художники. Але цього явно недостатньо для характеристики змістовного аспекту мистецтва цієї епохи і навіть для аналізу творчості окремого майстра. Як пише Г. Плеханов, „любовні танці первісних народів ...не мають безпосереднього відношення до будь-якої економічної діяльності, вони пов'язані скоріше з побутом і стосунками між статями”^[29].

Естетично-художнє першопочатково виникає не з „радість праці” і „організованості трудового процесу”, що важко уявити, враховуючи умови життєдіяльності наших далеких предків. Дослідник давніх народів К. Бюхер писав, що „музика і поезія виникли із загального джерела, із важкої фізичної праці і вони мали завданням катарсично вирішувати важке напруження праці”, що „народи стародавності вважали пісні необхідним компонентом під час будь-якої важкої праці”^[30].

На думку відомого психолога Л. Виготського, єдине призначення робочих пісень у тому, аби те болісне і важке, що міститься в самій праці, вирішувало мистецтво: хорова пісня нормує своїм темпом і ритмом чергове м'язове напруження, а танок відповідає неусвідомленому поклику упорядкувати свою м'язову силу і впоратись із своїм завданням. У подальшому, коли мистецтво відірвалося від роботи і почало існувати як самостійна діяльність, воно вносить в художні твори те ж саме

болісне почуття, яке породжується трудом і потребує вирішення, але природа його залишається тією ж самою”^[31].

Виведення естетичного безпосередньо із праці не вирішує проблеми естетичного і не дає переконливих аргументів. Адже праця здійснюється не поза людиною і її суспільним буттям, яке постійно ускладнюється і не завжди сприятливе для її існування, породжуючи різноманітні духовні продукти, зокрема і негативні, а також небезпеку розривів між природним і суспільним, матеріальним і чуттєвим, раціонально-нормативним і емоційно-особистим. Для розуміння людини і історії її духовного життя, крім праці і виробництва, слід брати до уваги громадянське суспільство загалом на різних ступенях розвитку і функціонування, взаємини у ньому людських індивідів, їхні потреби, інтереси, цілі, намагання, бажання, думки й почуття. Тільки з огляду на це можна пояснити „всі різні теоретичні породження і форми свідомості (релігію, філософію, мораль тощо) простежити процес їх виникнення на цій основі... показати весь процес в цілому, а також і взаємодію між його різними сторонами”^[32].

Схема: людина та її духовний світ породжені працею без пояснення причин і механізмів цих процесів – самообман і недалеко відходить від еволюціонізму та біологізму. Тому слід брати суспільство як конкретну саморегулятивну і функціональну систему, основним елементом, дієвою силою якої є конкретна людина в її взаємозв'язках і взаєминах із природою й іншими людьми.

§5. СОЦІАЛЬНО-ПСИХІЧНА СУТНІСТЬ ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЬОГО

Обґрунтовуючи виникнення естетично-художнього, одні автори наголошують, що воно виникає лише із знання і любові людини до природи, насамперед до звіра, позаяк людина не любила все людське і навіть саму себе. Саме тому, вважає дехто, з-поміж пам'ятників образотворчої культури немає зображення людини, а переважає тема „звіра”, образ же верхньопалеолітичної жінки, наприклад, містив у собі набагато менший емоційний потенціал, ніж образ тварини”^[33].

Другий погляд базується на тому, що первісне суспільство розглядається як суспільство загальної рівності і невідмінності індивідів, виключного за своєю природністю дружелюбства і приязні у взаєминах індивідів, тому природа стає єдиним джерелом зла, неспокою і страждань первісної людини. Перебільшення сили і могутності стихій природи, диких тварин, птахів і плазунів немовби й породили у людей уявлення про „надприродні сили”, „демонів”, „богів”, обумовили виникнення магії, релігії і мистецтва”^[34].

Те, що на початку людської історії об’єктами відображення були, насамперед сили природи, які при подальшій еволюції проходять у різних народів через найрізноманітніші уособлення, анітрохи не заперечує того факту, що „людина – найвища істота для людини” (К. Маркс), що ставлення людей до зовнішнього природного світу існує тільки через їх ставлення одне до одного і виходить людина, передусім, із власного „я”: „найдавнішою формою любові є самолюбство, любов до свого приватного буття”^[35].

Ця думка підтверджується багатьма джерелами, зокрема, археологією, етнографією, історією культури тощо. Г. Плеханов пише, що розвиток оброблювальної промисловості, очевидно, скрізь починається з розфарбування тіла, татуювання, проколювання або іншого спотворення окремих частин тіла, і лише згодом поступово розвивається виготовлення прикрас, масок, малюнків на корі, ієрогліфів і подібних занять”^[36]. Численні факти дозволяють говорити, що навіть у найдавніші часи людина прикрашувала, насамперед, себе. Але головний об’єкт її естетичного ставлення і художньої творчості – тіло, як відомо, тлінне. Тому, фактично, назавжди втрачені нанесені на нього фарби, лінії, татуювання тощо, як втрачена і та частина культури, яка не фіксувалась в матеріалі або фіксувалась лише на час ритуалів і обрядових дійств. Втрачено і те, що не знайшло свого „уречевлення”, наприклад, пісні і танці, про що свідчать спостереження над аборигенами Австралії і Аляски. Загалом, у силу специфіки цього періоду початок людини немовби увійшов у саму людину, тому продукти, в яких опредметилось людське і об’єктивувалося суб’єктивне, з’явилися набагато пізніше, ніж людина стала власне людиною^[37].

Як „усупільнена” частина природи і „людська природа”, як творяща і формоутворювальна, самоздійснювальна сила, людина не може не впливати на природу і не викликати зворотного впливу, не завжди зрозумілого і сприятливого. Тому світ природних явищ стає для людини не тільки середовищем, яке сприяє життю, але і постійним джерелом стурбованості і страху, які спричиняють деформацію відображуваних явищ. Однак у будь-якому випадку не природа, а тільки людина може бути чужою силою, що володарює над людиною, тому всі людські почуття, зокрема страх, формуються під час суспільного життя, в процесі діяльності, спілкування, споживання і обміну.

Людина включена в систему земної самоорганізації, в якій суспільство – найбільш активна підсистема. Суспільство як справжня спільність людей, усїєї сукупності матеріальних і духовних факторів, складає сутність людини, її „геній”, конкретну реалізацію її індивідуальності. У суспільстві, писав К. Маркс, „індивіди як фізично, так і духовно творять одне одного”, а „розвиток індивіда” обумовлений розвитком всіх інших індивідів, з якими він знаходиться в прямому чи опосередкованому спілкуванні”^[38]. Але розглядати суспільство як єдиний суб’єкт, або як конгломерат індивідів, нерозрізнену масу було б методологічно неправильно.

Суспільна природа людини не суперечить тому, що індивід завжди і за всіх обставин виходить „із себе”, переслідуючи, насамперед, свої цілі і керуючись своїм „життерозумінням”, своїми почуттями, думками, потребами, бажаннями, досвідом, уявленням тощо. Тому справжній суспільний зв’язок виникає не внаслідок рефлексії; він виступає як продукт *нужди* і *егоїзму* індивідів, тобто як безпосередній *продукт* діяльного здійснення індивідами свого власного буття”^[39]. Тому, „граючи” у загальній „виставі” за єдиною програмою, яка об’єднує його з іншими індивідами, індивід самоорганізується. Він не тільки прагне пристосуватися, задовольняючись виділеною йому „роллю”, але й прагне зіграти „свою”, найбільш відповідну його власній природі і здібностям „роль”. Як наголошують соціологи і психологи, у переважній більшості сумісної діяльності вже сам контакт індивідів викликає змагання і своєрідне збудження життєвої енергії, що не тільки викликає продуктивність діяльності, але й певне „тертя” а то і ворожнечу.

Боротьба за визнання і самоутвердження, розширення кола свого впливу, прояв любові людини до свого „приватного буття” виникають разом із елементарною самосвідомістю навіть тоді, коли в індивіда ще немає усвідомленого прагнення надати вагу своїй „безпосередній одиничності” і бажання протиставити себе іншим індивідам у рамках своєї спільноти. Збуджуючими ж мотивами можуть бути як матеріальні, так і соціально-сміслові та емоційно-особисті чинники, як-от престижні „ролі” і речі, бажання виділитись силою чи кмітливістю, утвердитися в колективі у певній якості тощо.

Не можна не враховувати і те, що і в первісному суспільстві була значна частина примусової праці, що знярядіна праця індивіда як члена колективу примушувала його бути *безпосереднім агентом* виробництва. Фактично впродовж всієї його життєдіяльності він був змушений не тільки здійснювати свою волю, але й обмежувати себе, що не могло не впливати на стан його психіки. Інша справа, що за цим примусом ще не стояли суспільні сили у вигляді привілейованих груп і класів, які сам індивід ще не усвідомлює, ще не бачить в своїй праці „чужу” діяльність, втрату самого себе, що відбувалося з ним у більш пізні епохи.

Крім того, слід також урахувати, що виробнича діяльність, праця від початку була нерозривно пов’язана з власністю — пануванням над об’єктом, намаганням розпоряджатися ним. Привласнення розпочинається вже з акта оволодіння об’єктом, перетворення його з „нічийного” у власність общини та її членів. Властивий людині всіх часів індивідуалізований спосіб споживання сприяв тому, що поряд з колективною власністю зароджується особиста і навіть приватна власність, яка поширюється лише на деякі предмети, виготовлені власноруч, які обмінюються на інші як рівні вартості. Це ще не спричиняє відверту ворожнечу всередині колективу, спільноти, але сприяє тому, що виникає одне із найголовніших джерел напруженості в міжособистісних стосунках і віддачі „у зовнішність”, „удвоєння”, „опредмечування” людських сутнісних сил, які нині пов’язуються з поняттями „відчуження” і „самовідчуження”.

Подальша озброєність людей зняряддями праці, полювання, війни, збільшення продуктивності праці і розширення переліку потреб і насолод, призводить не тільки до посилення

влади над природою і зовнішніми силами, але й до наростання боротьби, конфліктів всередині орд (спільнот) за жінок (чоловіків), здобич, „ролі” під час полювання, війн, ігор тощо. На місце „зоологічного індивідуалізму” поступово приходять соціальний антагонізм, який вже на початковому етапі історії людства виступає спершу як антагонізм на ґрунті статі, що виявляється в їжі і норовах, у розвагах, у мистецтві і навіть у мові (Ф. Енгельс). Разом з такими властивостями, як особиста гідність, красномовство, прямота, мужність, почуття любові, дружби, товариства, які сприяли згуртуванню людської спільноти і стали позитивними рисами характеру особистості, з’являються і формуються негативні риси, що роз’єднують колектив і принижують людську гідність: жорстокість, заздрість, підлість, ненависть, черствість, зрада, фанатизм тощо. Люди дедалі більше стають залежними одне від одного, водночас все сильнішими стають „відцентрові сили”, відбувається не тільки „соціальна дивергенція”, але й „дивергенція” між складовими психіки людини. З часом перша сигнальна система перестає відігравати провідну роль, поступаючись другій сигнальній системі з її головним моментом — мовою, яка, на думку Б. Поршнева, народилася як система примусу у відносинах між індивідами: чого не робити і що робити. Тобто, в її основі лежить не обмін інформацією, не повідомлення чогось одне одному, а особливий рід впливу одного індивіда на іншого — особливе спілкування, до якого додається функція повідомлення”^[40].

Життя і діяльність індивіда в спільноті, таким чином гарантуючи йому захист і забезпечуючи його життєдіяльність, постійно створює в нього суб’єктивну напруженість. Із зростанням переліку потреб і благ, а відповідно, зменшення здатності суспільства задовольнити їх, індивід все частіше і рішучіше відмовляється жертвувати своїми намірами, цілями, смаками, бажаннями і тим самим розкладає „общинний дух”. Нездатність індивіда самому позбавитися своєї невдоволеності, усунути афективне напруження, пристосуватись до „принципу реальності” постійно загрожує розпадом його поведінки, отже, і цілісності колективу. Першопочатковий стан суспільства ще не вимагав тих соціальних інститутів, які з’явилися в класовому суспільстві, але й на тій стадії розвитку необхідна

була та організація, яка б сприяла виробленню почуття „Ми” всляко обмежуючи почуття „Я” і даючи свободу щодо „Них”, інших орд, людей іншого племені, тварин. З цією метою поступово вводиться система заборон, норм, настанов, яким слід було бути тим жорсткішими і суворішими, чим більша була можливість їх порушення. „Адже не можна заперечити того факту, – писав Ф. Енгельс, – що людина, яка була спочатку звіром, потребувала для свого розвитку варварських, майже звірячих засобів, аби вирватися із варварського стану”^[41].

Оскільки первісні норми, вимоги, правила жорсткі, навіть жорстокі, а в людях було ще багато „звіра”, їх пристрасті, почуття, настрої сильні, вибухові, динамічні, відразу ж намічається диспропорція між динамізмом і аферентністю діянь і реакцій індивідів і сковуючою сталістю і суворістю нормативного і забороненого. Вся система взаємин виховання будується так, аби виробити почуття страху як домінанти стосовно того, що загрожує цілісності колективу, тобто боязні осудження, безчестя, відлучення, вигнання тощо.

Люди стали подавлювати в собі деякі „гарні” для себе і „шкідливі” для інших інстинкти, відбувається *витіснення* деяких вроджених реакцій як умова входження в соціум, у „розширений порядок”, як нова форма взаємодії індивідів і багатоманітних „субпорядків”, що накладалася один на одного і від чого переважно стало залежати психічне здоров’я людини. Як відображення сприятливих і несприятливих чинників і сил у людини формується „світле” і „темне” поля свідомості, співвідношення яких суттєво впливає на цілісний стан і життєдіяльність людини.

Соціальні психологи дійшли висновку, що в естетичних і моральних почуттях найстародавнішою є негативна оцінка чогось, позаяк критерій красивого, морального невидимо містить у собі осудження або заперечення некрасивого, аморального, причому друге не вважається негативним поняттям, часто-густо навіть більше визначено, ніж перше: бруд, потворство, пролиття крові тощо^[42]. Стає зрозумілим, що у всіх моральних і естетичних категоріях шляхом визначення негативного утверджується позитивне: сором – як позбавлення особи соціального авторитету, скромність – як відмова від привілейованого становища, гнів як реакція на „не нашу” поведінку, примус,

приниження тощо. Довіра, гордість, правдивість, благородство почасти протиставляються недовірі, приниженню, брехні, хамству, безчестю, які ворожі родовій сутності людини. Трагічне пов'язане з винуватістю, нещастям, запізними каяттям, хибною думкою, помилкою. Комічне, особливо сатира, є глузуванням над чимось ворожим „добру”, над тим, що загрожує цілісності і благополуччю людського буття, гармонійності і розвитку, що спрямовується до ідеалу, до щастя і свободи.

Дедалі ускладнюються суспільні відносини і міжіндивідуальні зв'язки, що сприяє „розмагнічуванню” найбільш суттєвих притягувальних центрів індивіда, для нього стає характерною тенденція до обособлення „закритості”, приховування тих чи інших намірів, цілей, бажань, думок, почуттів тощо, що примушує його бути „твариною політичною”, тобто не тільки „товариською суспільною твариною”, але й твариною, „яка тільки в суспільстві і може обособлюватись” (К. Маркс).

Оскільки первісна людина не могла собі дозволити непокори і неслухняності, то першими рабами, на думку Б. Поршнева, були ті, хто першими стали чинити опір насильству, яке згодом переросло в рабство, про що первісна людина ще не здогадувалась. Але, очевидно, цьому ще не ясному почуттю повинен був виробитися його антагоніст — почуття вивільненості, почуття „я”, можливість „програти” себе в певних ролях і ситуаціях, свої прагнення, бажання, переживання^[42]. І чим насиченішим, інтенсивнішим ставало суспільне життя людини, тим ставало потрібнішим „витісняти” з себе різні думки, бажання, уявлення, почуття, „програвати” ті чи інші „ролі”, „сюжети”, „ситуації”, тим потрібнішим ставав „простір”, „люфт”, який би давав можливість повноцінно функціонувати і утверджуватися в своїх родових якостях.

Вже в найдавніші часи людина мала потребу виходу в об'єктивне для встановлення тотожності свого внутрішнього світу з навколишніми умовами, у винесенні назовні всього того, що породжує надлишкове напруження або упадок духу, потребувала „посередника”, за допомогою якого вона компенсувала б породжену їй становищем невдоволеність, або ж погашала надлишкове переживання, а також могла б пояснити незрозумілі для неї явища, події, процеси. Поза-

як у первісному суспільстві ще не було об'єктивного знання в формі абстрактного загального, яке було б дійсно винесено „назовні”, як не існувало ще і повного усвідомлення свого „я” як панування над своєю природною індивідуальністю, то знаходячись в стані „суцільних марев” і „передчуттів”, „роздвоєної в собі самій душі” (Гегель), первісна людина в своєму відношенні тотожності витісняла із себе і віддаляла від себе все те, що вважала для себе „добрим” чи „злим”, в чому хотіла утвердитись або уникнути, і вже об'єктивувавши все це в предметну форму, надавши духовному вигляд тілесності, усвідомлювала своє „я”. У цьому, власне, слід шукати джерела уособлень і образів, що не мають аналогів об'єктивній дійсності, а також „самовиявлення” людини в природних явищах.

Здатність первісної людини вірити в магічне, дивовижне, чаклунське, не бачити різниці між вимислом і дійсними подіями — є прояв потреби мати якесь „поле” для „проробки” і „переробки” почуттів, пристрастей, настроїв, станів, що виникають в умовах суворого життя і жорстокої сили заборон і боротьби, низького рівня свідомості і слабкої усвідомленості свого „я”. Олюднюючи світ природи і ціннісно насичуючи речі, рослини, тварини, простір і час, створюючи тим самим своєрідне духовне середовище для реалізації широкого діапазону реакцій і душевних рухів, первісна людина в навколишньому світі цілком природно схилялась перед „надприродним”, вірила в неймовірне і дивовижне. Цей світ, пише академік С. Вавілов у своїй книзі „Око і сонце”, як породження умов, що не повторюються, повний змішування — зовнішнього світу і власних відчуттів. Тут створене ще не в змозі виключитися із дійсного процесу, відділитися від чуттєвого сприйняття, не в змозі „розбити” складні візерунки поетичного бачення світу, в якому все живе „дихає”, „дивиться”, „говорить”, „розуміє”, „сердиться”, „відчуває” тощо^[44]. Це змішування зовнішнього світу і власних переживань, об'єктивного і суб'єктивного, емоційного і раціонального, образність і поетичність в тих умовах є єдиною можливою формою відображення і осягнення світу, яка дає можливість перекидати „мости-зв'язки” між явищами природи і суспільства, забезпечуючи людині цілісне функціонування і баланс її фізичних і духовних сил. Можна говорити, що первісна людина „поет” і „містик”

мимоволі і за необхідністю. Пізніше знання, наука, самосвідомість неминуче приходять на зміну цьому первісному, цілісному, багато в чому „дитячому” баченню, і розбивають складні візерунки цієї поетичної „оптики”.

Отже, можна з упевненістю говорити, що навіть в первісному суспільстві психіка людини являла собою механізм, пов'язаний з роздвоєнням її буття на природне і суспільне, загальну та індивідуальні форми, з необхідністю їх об'єднувати і, водночас, підтримувати якісну своєрідність індивідуальної форми буття. Тому важливим моментом у житті суспільства стає формування засобу, що забезпечує збереження і підтримку цієї індивідуальної форми, без якої неможливо зберегти і загальну. У цьому породженому життєдіяльністю суспільства явищі відбувається об'єднання природного і суспільного, суб'єктивного і об'єктивного, внутрішнього і зовнішнього, чуттєвого і раціонального, свідомого і несвідомого, необхідності і свободи тощо. Тут відобразилась і динаміка взаємодії людини з навколишньою дійсністю, і індивідів між собою, зміни в матеріальній і духовній культурі, діалектика суспільного і особистого, пізнавального і ціннісного, всього того, що, власне, і здатне забезпечити цілісність, гармонію індивіда і колективу, здатність індивіда цілісно функціонувати в суспільстві, не розчиняючись у ньому і утверджуючись в ньому як особистість, активно включатися в історичний процес, засвоювати і продукувати гуманістичні цінності, здійснювати своє покликання, задовольняти свої потреби в ідеалі і щасті.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. На якому етапі людської історії виникає естетичне?
2. Якщо визнати, що естетичне є властивістю природи, то чому не допустити, що на тій самої підставі в природі є „добро” і „зло”?
3. Чи погоджуєтесь ви з біологічним обґрунтуванням естетичного? Якщо ні, то чому?
4. В якій мірі виникнення естетичного пов'язане з працею і як ви це розумієте?
5. Який чинник головний у виникненні естетичного?

 **ЛІТЕРАТУРА** 

1. Борев Ю. Эстетика. – М., 1988.
2. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997.
3. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – 2-е изд. – ЛГУ., 1971.
4. Кривцун А.Э. Эстетика. – М., 2000.
5. Эстетика /За ред. Л.Т.Левчук. – К., 1997.
6. Марксистско-ленинская эстетика. – М., 1983.
7. Анисимов А.Ф. Духовная жизнь первобытного общества. – М.- Л., 1973.
8. Биологическое и социальное в развитии человека. – М., 1977.
9. Буров А.И. Эстетика. Проблемы и споры. – М., 1975.
10. Выготский Н.С. Психология искусства. – М., 1968.
11. Гаврилюк П.І. Проблема естетичного і теорія управління. – К., 1970.
12. Гегель. Философия религии. – В 2-х томах. – М., 1976, 1977.
13. Гегель. Эстетика. Т.1. – М., 1968.
14. Джидарьян И.А. Эстетическая потребность. – М., 1976.
15. Иванов В.П. Практика і естетична свідомість. – К., 1971.
16. Корниенко В.С. О законах красоты. – Харьков, 1970.
17. Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. – Т.5. – М., 1954.
18. Поршнев Б.Ф. Социальная психология и история. – М., 1966.
19. Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. – М., 1974.
20. Природа и функции эстетического. – М., 1968.
21. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. – М., 1965.
22. Смерж Л.А. Некоторые вопросы антропогенеза и генезиса духовных потребностей // Искусство в свете ленинской теории отражения. – К., 1980.
23. Столович Л.Н. Природа эстетической ценности. – М., 1972.
24. Человек и мир человека. – К., 1977.

**ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ II. ЕСТЕТИЧНЕ: ЙОГО
ОБУМОВЛЕНІСТЬ І СУТНІСТЬ**

- [1]. Див.: Г. Н. Поспелов. Эстетическое и художественное. – М., 1965. – С. 88, 90, 357.

- [2]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Твори. – Т.3. – С. 40.
[3]. К. Маркс, Ф. Энгельс. Об искусстве. – Т.2. – М., 1957. – С. 552.
[4]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. 3 ранних творів. – К., 1973. – С. 588.
[5]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Твори. – Т.23. – С. 175.
[6]. Ван Гог. Письма. – Л.-М., 1966. – С. 391, 393.
[7]. Див.: Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1957. – С. 263.
[8]. К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. Т.23. – С. 56.
[9]. Л. С. Выготский. Психология искусства. – М., 1968. – С. 92.
[10]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. 3 ранних творів. – С. 588.
[11]. Див.: В. Овчинников. Ветка сакуры/Новый мир. – 1970. – №2. – С. 145.
[12]. Там само.
[13]. Герберт Спенсер. Сочинения. Основы психологии. – М., 1988. – С. 412-413.
[14]. Чарлз Дарвин. Происхождение видов. – М., 1952. – С. 223-224.
[15]. Г. В. Плеханов. Избранные философские произведения. – Т. 5. – М., 1954. – С. 28.
[16]. Т. Павлов. Теория отражения. – М., 1949. – С. 227.
[17]. И. Ефремов. Лезвие бритвы. – Соч. в 3-х томах. – Т.3. – М., 1975. – С. 63, 100-107, 364, 519.
[18]. М. Воинственский. Говорят ли животные /Под знаменем ленинизма. – ноябрь. – 1971, №21. – С. 61.
[19]. Див.: Л. С. Выготский. Спиноза и его учение об эмоциях в свете современной неврологии./Вопросы философии. – 1970. – №6. – С. 121.
[20]. Гегель. Философия духа. Соч. Т.3. – М. – 1956. – С. 36, 40; Философия религии – Т. 2 – М., 1977. – С. 262, 263, 196.
[21]. Див.: К. Маркс: К. Маркс, Ф. Энгельс. – Соч. Т.42. – М., 1974. – С. 32, 33, 119-123, 143.
[22]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. – Т. 12. – С. 718.
[23]. Див.: Д. И. Дубровский, Е.З. Черносвитов. К анализу структуры субъективной реальности/Вопросы философии. – 1979. – №3. – С. 59, 60.
[24]. К. Маркс, Ф. Энгельс. Тв. – Т. 20. – К., 1965. – С. 455.
[25]. К. Бюхер. Работа и ритм//Новая Москва. – 1924. – С. 17, 18.
[26]. К. Маркс: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. – Т.23. – С. 188.

- [27]. Див.: Ю. Липс. Происхождение вещей. Из истории человечества. — М., 1954. — С. 280.
- [28]. Див.: Г.В. Плеханов. Избранные философские произведения. — Т.5. — М., 1954. — С. 365.
- [29]. Див.: Там само. — С. 382.
- [30]. К. Бюхер. Работа и ритм. — С. 173, 229.
- [31]. Л. С. Выготский. Психология искусства. — С. 310-311.
- [32]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Твори. — Т. 3. — К., 1959. — С. 35.
- [33]. Див.: Н. Дмитриева. Закономерности развития искусства/ Основы марксистско-ленинской эстетики. — М., 1960; А.Д. Столяр. О генезисе изобразительной деятельности и ее роль в становлении сознания// Ранние формы искусства. — М., 1972.
- [34]. Див.: Г.Н. Поспелов. Эстетическое и художественное. — С. 315.
- [35]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. — Т.40. — С. 199.
- [36]. В. Плеханов. Избр. филос. произв.— С. 336.
- [37]. Див.: В. П. Иванов. Человеческая деятельность-познание-искусство. — К., 1977. — С. 38.
- [38]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. — Т.36. — С. 440.
- [39]. Див.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. — Т.42. — С. 23-24.
- [40]. Б.Ф. Поршнев. О начале человеческой истории. — М., 1974. — С. 422.
- [41]. К. Маркс, Ф. Энгельс. Твори.— Т.20. — К., 1965. — С. 175.
- [42]. Див.: Б.Ф. Поршнев. Социальная психология и история. — М., 1966. — С. 199.
- [43]. Б.Ф. Поршнев. О начале человеческой истории. — С. 50.
- [44]. Див.: С. И. Вавилов. Глаз и солнце. — М., 1977. — С. 3-5.

Розділ III. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ПОТРЕБА В ДУХОВНІЙ ЦІЛІСНОСТІ, ГАРМОНІЗАЦІЇ І СВОБОДІ

§1. УТИЛІТАРНЕ І БЕЗКОРИСЛИВЕ. КОРИСТЬ І КРАСА

У

тилітарним вважається все те, що призначене для безпосереднього вжитку, використання, впритул до фізичного знищення, як це має місце, наприклад, у харчуванні. Найпершою справою для людини є виробництво необхідних для її життєдіяльності засобів безпосереднього вжитку: їжі, одягу, житла, тобто утилітарного. Все, що здатне підтримувати і забезпечувати людині її цілісність і функціонування як біосоціальної істоти і пов'язане з предметно-перетворювальною діяльністю, є проявом „принципу корисності”. Ставлення до предметного середовища з погляду користі передує будь-якому іншому ставленню: користь, безумовно, перше, що побуджує людину до діяльності. Але все те, що виробляється заради користі, утилітарне – прояв необхідності, а відповідно, і несвободи. „Царство свободи,” – пише К. Маркс у „Капіталі”, – починається в дійсності лише там, де призупиняється праця, що диктується нуждою і зовнішньою діяльністю, отже, по природі речей воно лежить по той бік сфери власне матеріального виробництва”^[1].

Як із праці не можна вивести весь зміст і характеристики людини, так і принцип корисності як такий не може пояснити всі людські дії, ставлення, вчинки. У створеному людина бачить щось більше ніж просто корисне: вона бачить свою оречевлену, опредмечену сутність, свою універсальність і розумність, своє людське ставлення до світу. А її органи відчуття, як уже наголошувалося, стали *теоретиками*, здатними ставитись до „речі заради речі”, отже природа втратила для людини свою „голу корисність”, стала „людським об'єктом”, а користь стала „людською користю” (К. Маркс). Навіть тоді, коли людина підкорялася природі „як скот” і усвідомлювала дійсність „по-тваринному”, вона, на відміну від тварини, не

була тотожна зі своєю життєдіяльністю, була здатна до сприйняття і насолод, не властивих грубим, нерозвиненим, нелюдським оку і вуху.

Самодостатній характер ставлення до предметного світу проявляється вже у вищих тварин, проявляючись спочатку в сексуально-рефлекторних реакціях, де власне звукові або кольорові елементи і поєднання набувають певної самоцінності, щоправда, як візуальні якості, що слугують фактором біологічного вибору. Відомий філософ О.Г. Спіркін пише, що у мавп реакції часто виходять за межі захисної реакції і безпосереднього задоволення потреби в їжі, набираючи характер безкорисливої цікавості до нових об'єктів, їх властивостей і відносин^[2]. Вчені натуралісти-зоопсихологи наводять численні факти, котрі підтверджують безкорисливе ставлення тварин до речей і навіть елементарний гедонізм. І все ж тварина, що має замкнутий комплекс потреб, обмежена „хвилинним” інтересом і не здатна до безкорисливо-теоретичного ставлення до навколишніх явищ і речей. Тому, як наголошує Л. Фейербах, „якщо в тварини викликають враження тільки безпосередньо для життя необхідні промені сонця, то у людини — і байдуже сяяння найвіддаленіших зірок”. Тільки людині, на думку філософа, доступні суто інтелектуальні, безкорисливі радості і афекти, тільки людські очі знають „духовні бенкети”, тільки людина дивиться на предметний світ „часто заради нього самого, тобто заради естетичної насолоди”^[3].

Здатність до суто людських насолод пов'язана з процесами опосередкування людини від природи, „емансипації” її почуттів, потребою в якомусь „розширенні” і з появою якоїсь „наднорми” почуття задоволення, яке викликається функціонально надмірними цінностями і є вільним виявом нерегламентованих суворою необхідністю життєвих сил. Тому людина почала боротися „не тільки за існування, але і за вітху, і за збільшення своїх вітх”^[4].

Потреба у певному внутрішньому стані, „просторі”, в якому б індивід міг відновити свій людський феномен і позбавитись небажаного, одержати позитивний заряд і стимул до дії, є споконвічним для людини.

Інакше кажучи, людина для свого цілісного функціонування і розвитку потребує певну кількість і непрагматичних ре-

акцій, інтересів, дій, протилежних тій „соціальній діяльності”, яка змушує її трудитись, керуючись „принципом корисності”. Як зосередження суперечностей і суспільних потенцій людина потребує кінцевих продуктів і прагне до безмежного. Вона намагається закріпити наявне і спрямована до кращого, до ідеалу. Внаслідок цього породжувані психічні образи володіють властивістю „відкритості”, що дозволяє людині керуватися не тільки безпосередньою користю, переслідувати утилітарні цілі, ставити виробничі завдання, але й ставиться безкорисливо, самоцінно, насолоджуючись грою своїх родових сутнісних сил.

Утворення і розвиток загальної споглядальної здібності, за допомогою якої людина організовує і мобілізує свої почуття, думки, волю, вживаючи для цього як створене своїми руками, так і запозичене в природи, є однією із умов її виживання і розвитку. Без здатності до безкорисливого споглядання неможлива свобода руху духовних сил, а без духовної вивільненості немає і творчості, яка завжди є *самодіяльністю*, тобто діяльністю, коли суспільна необхідність внутрішньою потребою діяти не „по нужді”, а „за покликанням”. Власне, „свобода” є жагучою потребою людини долати залежність від сліпих зовнішніх сил, фізіологічних пожадань, усього того, що прирікає її на обмеженість і примітивізм, викликає почуття залежності і кінцевості. Зацікавленість в об’єкті безкорисливого споглядання, в звільненні від поневолюючого, утилітарно-речового бажання жити не „за нуждою”, а за „покликом серця” (часто неусвідомлені і стихійні) властиві як печерній людині, так і людині більш пізніх епох. У образах, в яких задовольняється потреба „ока” і „вуха” і усувається потреба в подальшому „розглядуванні” або „слуханні” коріняться, ймовірно, перші джерела „теоретичного пізнання, естетичного споглядання і радості, що з ним пов’язані, – радості пізнавати дійсність, прослідковувати її обриси, споглядати красу її форм, сприймати життя в повноті його звучань”^[5].

Людина, поряд із цінностями, необхідними для фізичного споживання і біологічного виживання, створює продукти зовсім непридатні для цього, але без яких вона не здатна цілісно функціонувати і бути задоволеною своїм життям. Виготовлення і використання таких предметів становило другий творчий акт після створення штучних знарядь праці і стало важли-

вим проявом універсальності людини і її постійного прагнення до самовдосконалення і свободи. З'явилися вироблені людиною продукти, не придатні ні для полювання, ні для рибальства, ні для землеробства, ні для війни, але саме через них людина усвідомлювала свою індивідуальність, свій престиж і свою свободу. Саме цим можна пояснити, чому для первісної людини були привабливі вибиті зуби-різці, нанесені шрами і татуювання, чому бірманки штучно подовжували шию до 30 см, китайки спотворювали ноги дерев'яними колодками, які вони носили з раннього дитинства і не знімали з ніг. Не досліджуючи здогадок, звідки все це пішло, зазначимо, що в основі прикрашування в будь-якому його вигляді лежать соціальні чинники. Не випадково із зміною способу життя наступні покоління людей здебільшого залишалися байдужими до прикрас своїх попередників.

Дослідження продуктів діяльності первісного суспільства переконують, що навіть у стадної людини, що володіла „баранячою свідомістю”, побут був ширшим за утилітарний, вона вже створювала предмети, в яких абстрагувалась від їх субстанційної доцільності. Цей факт вимушені визнати навіть найбільш крайні „виробничники”, що намагаються вивести естетично-художнє безпосередньо з праці і принципу користі.

Розмальовування обличчя папуасом або полінезійцем перед ритуальним танцем і тепер вимагає великих зусиль і часу під час нанесення фарб або їх знімання, водночас, ця процедура дуже далека від виробничої діяльності і утилітарного вжитку, натомість приносить їм велике духовне задоволення і насолоду.

У. Чеслінг, дослідник австралійських аборигенів, пише: „Чоловіки ретельно і тривалий час розфарбовують себе, свою зброю і начиння. Жінки терпляче розфарбовують мішки для збирання їжі кольоровими глинами. Правда, мішки не стають кращими, але розфарбовування приносить художникам величезну насолоду”^[6].

Як тільки первісна людина виходить із першопочаткової природної грубості і безпосередності, вона починає виробляти із золота, срібла, коштовних каменів та інших природних матеріалів, що мають певні властивості, „предмети, без яких можна обійтися, але їх естетичні властивості роблять їх при-

родним матеріалом розкоші, прикрас, блиску, святкового вжитку, словом, позитивною формою надлишку і багатства” (К. Маркс).

Це свідчить про появу у людини духовних потреб, не підкорених принципу гомеостазу, тому відокремлених і віддалених від утилітарного і користі. „Лишок” пов’язаний з виробничою діяльністю, потреба в специфічному духовному переживанні є причиною того, що значна частина додаткового продукту витрачається „на непродуктивні” витрати, які часом набирають характеру „божевільного марнотратства”, що проявилось уже в більш пізні епохи. Але і первісна людина, поряд із предметами безпосереднього споживання, створювала специфічні форми, зокрема, виготовлені із глини, каменю, золота, срібла та інших матеріалів природи, основним призначенням яких було сприйняття заради безкорисливого переживання, відповідно до певної потреби і установки на певний предмет. Вже ранньооріньякські малюнки у переважній більшості перестали виконувати утилітарну роль, не мали практичного значення і були проявом потреби опредметнити низку побічних, супроводжуючих працю явищ, які належали вже до суто духовного. “Ще до створення перших кістяних скульптур і печерних „полотен”, — пише Е. Мелетинський, — виготовлення більш витончених, ніж це необхідно для задоволення нагальних потреб, знярядь праці свідчило про появу естетичного почуття”^[7].

Потребу в якійсь внутрішній діяльності, під час якої людина відсторонюється від усього небажаного і одержує „зверхнорму почуття задоволення”, має і сучасна людина, тому вона при нагоді користується „функціонально надлишковими цінностями” у всіх або майже у всіх сферах своєї життєдіяльності. Навіть в утилітарно-вжиткове вона намагається внести елемент того, що є естетично-художнім і приносить насолоду око і вуху. Наприклад, вартість килима як вжиткової речі залежить не тільки від його здатності захистити від холоду, а, насамперед, у здатності приносити „бенкет” для очей. У побуті, на виробництві, в архітектурі багато що не призначене для утилітарного використання і не все функціональне, в тому числі те, що стосується до форми, кольору, ліній, площин, ритмів тощо. Прикладом може стати відомий ”будинок з химерами” архітектора В. Городецького в Києві. Те ж саме мож-

на говорити про оформлення машин, телевізорів, посуду вітрин магазинів тощо, все те, що відносимо до дизайну і народної творчості, – гончарства, килимарства, різби по дереву тощо, де у вжиткових предметів є ті елементи, які приносять духовне задоволення.

Задоволення від естетичного не слід змішувати з приємним, яке представляє предмет виключно щодо зовнішнього почуття і може бути викликане, наприклад, гарним станом здоров'я, смачною їжею, успішним завершенням справи, зустріччю з другом тощо, і властиве воно не лише людині: приємне властиве і тварині. Людині приємно від усього того, що пов'язане з доцільною діяльністю і усвідомленням себе як суспільної істоти, що самореалізується і самоутверджується, має якийсь безпосередній інтерес. Задоволення ж від краси не передбачає нічого утилітарного і безпосередньо корисного, не веде ні до якого практичного вчинку: воно є суто споглядальне і завершується „грою” духовних сил, породжуючи особливий стан очищеності і піднесеності. Краса і її споглядання є своєрідним духовним прибутком, який ні до чого конкретно не адресується, і разом з тим є безцінним надбанням індивіда.

§2. ЕСТЕТИЧНА ПОТРЕБА

З'ясувати, що таке естетична потреба – з'ясувати спонукальника до естетичного ставлення і мотивації різних форм естетично-художньої діяльності, обумовленості її засобів і результатів, впливу виготовлених продуктів або природних явищ на людину.

Тривалий час, починаючи з античності, естетично-художнє розглядалось як невіддільне не тільки від космології, науки і ремесла, але й від тілесного і корисного, утилітарного. Це проявилось, зокрема, в Сократа (469-399 до н.е.), який пов'язує прекрасне з поняттям доцільності, тобто придатності для досягнення певної цілі. Він говорив: „Все гарне і прекрасне по відношенню до того, що добре пристосоване, і, навпаки, пога-

не і потворне по відношенню до того, для чого воно погано пристосоване”. Тому прекрасною може виявитися і корзина для гною. Його учень Платон (427-347 до н.е.), розвиваючи вчення свого учителя, твердив, що прекрасним є не те, що є приємним для зору і слуху, а те, від чого є практична користь. Оскільки художник здатний створювати тільки копію ідеї прекрасного, то його твір є „копією копії” тому його витвір не має ніякої цінності для суспільства, за винятком військової або взагалі „мужньої музики”, або тієї, яка придатна для молитов, виховання доброзичливості, ввічливості. Приносити ж задоволення естетично-художнє може тільки аристократам як „людям найкращим і таким, що отримали достатнє виховання”, тому Платон виганяв естетично-художнє зі своєї „ідеальної держави”. Таке або подібне розуміння естетично-художнього, так би мовити, „службовий” підхід до нього зберігся і в більш пізні часи. І. Кант (1724-1804) першим протиставив ідею краси ідеї користі і доцільності, означив потребу в естетичному як незацікавлений інтерес, „вільну гру нашої уяви і розуміння”: „...лише задоволення від прекрасного є незацікавлення і вільне задоволення”^[8].

Це трактування естетичної потреби було розвинуте Ф. Шіллером (1759-1805). У „Листах про естетичне виховання” він писав, що хоча розум і насаджує в людині „основи суспільності, однак тільки одна краса може надати їй *суспільні якості*”. Тільки естетичний смак вносить гармонію в суспільство, бо він породжує гармонію в індивіді. Всі інші форми й уявлення розділяють людину, бо ґрунтуються або виключно на почуттях, або на духовній частині її істоти, тільки уявлення краси робить людину цілісною, бо вимагає згоди її двох натур^[9], роблячи її цивілізованою і розумною, сприяючи усім функціям людської природи без винятку. Краса, за Шіллером, як своєрідна „гра” здібностей, що призводить до якогось „розширення”, з одного боку, сприяє об’єднанню духовного з тілесним, сучасного з минулим і майбутнім, а з іншого – свідчить про наявність ідеалу за яким вимірюється дійсність і який виступає в ролі внутрішнього імпульсу до „гри”. Тільки в красі, вважав Шіллер, зникає матеріальний примус законів природи і духовний примус морального закону, і людина одержує свободу. Позаяк людина не виключно матеріальна і не виключно духовна, заува-

жує Ф. Шіллер, то краса не може бути виключно життям, або тільки образом: краса — це загальний об'єкт обох спонукань. Краса, доходить висновку Ф. Шіллер, водночас і форма, бо споглядається, і наш стан і дія^[10].

Однак Ф. Шіллер пояснював естетичне тільки наявністю в людини „надлишкових сил” і вродженою її потребою у „веселій гри”, в якій би вона звільнялась від „реальності” і „матерії”, тобто від усього предметного і утилітарного, а також споконвічною схильністю людей до прикрас і „видимостей”. Тому єдиною метою і результатом естетичного сприйняття Шіллер вважав задоволення і відчуття свободи як самоцілі. Таке замикання естетичного на гедоністичному і компенсативному означає відхід від соціального життя в „ілюзорне життя”, позбавлене „вагомості” і суперечливості. Це положення було запозичене спочатку А. Шопенгауером і еволюціоністом Г. Спенсером з учнями, а також деякими мислителями XIX століття. Краса, на думку М.Гійо, базується на „забаві”, отже „треба її відділити від добра”^[11]. Цілком вільним від життєвих зв'язків і стосунків вважав естетичне і М. Гартман, а прекрасне, на його думку, досягається тільки в стані екстазу і мрійливості. Акцентція на гедоністичному як основному в естетичній потребі характерна для багатьох сучасних зарубіжних і вітчизняних естетиків.

Твердження, що краса — „весела гра”, в процесі якої людина одержує безкорисливе задоволення від вільного виявлення духовних і фізичних сил, хоча і містить в собі елементи правди, ще не пояснює природу і сутність потреби в естетичному, бо людина не виключно радісна, а естетичне не зводиться до сприйняття і переживання прекрасного. Саме задоволення як природне прагнення людини до гармонії, комфорту, балансу сил, заради чого вона здійснює величезну працю в різних сферах своєї життєдіяльності, є лише тимчасовим станом організму в момент задоволення тієї чи іншої потреби (матеріальної чи духовної), дуже суб'єктивне і випадкове. Тому, на думку Гегеля, воно є „щось вторинне і таке, що супроводжує справу, воно не є мірилом, за допомогою якого судять про річ”^[12]. У задоволенні як такому багато випадкового і нестійкого, задовольняється тільки якась одна пристрасть, тому безглуздо передбачати, що задовольнивши її, у відриві від інших пристра-

тей, людина відчуває себе гармонійною і цілісною. Крім того, не слід уявляти, що всі люди без винятку налаштовані на насолоду, як це стверджують прихильники „філософії насолоди”. Слід також ураховувати і те, що спосіб і зміст насолод завжди визначались усім ладом суспільства, а не якимись окремими групами, для яких вони стали самоціллю і марнотратством, набуваючи для цього навіть економічну форму – форму *розкоші*^[13], як це мало місце серед дворянства, а згодом у буржуазії, торговельної верхівки і еліти шоубізнесу.

Естетичне сприйняття і естетичне переживання, хоча і є суто індивідуальним актом, що здійснюється добровільно, це все ж глибоко соціальний процес. У ньому те, що виступає як свобода прояву духовних рухів і безкорисливості індивіда, суворо детерміноване певним суспільством як цілісною системою, становищем індивіда в суспільстві і умовами його буття, його вихованням, станом, настроєм тощо. „Пригнічена турботами нужденна людина, – писав К. Маркс, – несприйнятлива навіть до найпрекраснішого видовища...”. Груба потреба робітника, на думку К. Маркса, спеціально культивується, бо „істинною насолодою для цієї грубості є *самоодурманення*, це *уявне* задоволення потреби, ця цивілізація серед грубого варварства потреб”^[14].

Отже, будь-які розмови про „веселу гру” з собою, „самонасолодження” і „узгоджений з собою егоїзм” тощо, безгрунтовні і безперспективні щодо пояснення природи і сутності естетичної потреби, естетичного взагалі. Ні „весела гра”, ні „принцип любові”, ні „егоїзм”, самі як такі не можуть послужити поштовхом до естетичного сприйняття, а естетичне переживання не утворює саме як таке якесь окреме царство, оскільки воно є лише одним із проявів дійсного життя і задоволення потреби цього життя. Навіть І. Кант, якого вважають родоначальником естетизму і формалізму в мистецтві, не відстоював цього. Обґрунтовуючи самоцінність естетичного щодо етичного й інших, форм „практичного інтересу” людини, відкидаючи утилітаризм і прагматизм, Кант, однак, визнавав, що хоча задоволення від краси не пропонує ніякого поняття, “естетичний ентузіазм піднесений, бо він є напруженням сил через ідеї, що викликають такий порив душі, який діє набагато сильніше і триваліше, ніж спонування, отримане від

чуттєвих уявлень”^[15]. Те, що ми називаємо „чистою красою”, – прекрасне в природі, зауважує Кант, пов’язане з моральними задатками того, хто сприймає, його способом думати і уявленнями про добро, яке завжди присутнє в естетичній оцінці. Тому естетична насолода, на його думку, на відміну від приємного, яке супроводжує прагматичне, завжди несе в собі *якість*. Оскільки людська природа узгоджується з морально добрим не сама по собі, а тільки через примусовий вплив, який розум виявляє на чуттєвість, то, на думку Канта, необхідно створювати „емпірично прекрасне”, тобто твір мистецтва. У ньому має міститися „примусове, або як говорять, якийсь *механізм*, без чого дух, який у мистецтві повинен бути *свободним*, і який єдино оживляє твір мистецтва, був би позбавлений тіла і зовсім випарувався”^[16]. З цих та інших суджень Канта видно, що несправедливо приписувати йому титул засновника теорії „безцільних красивостей”. Однак і Кант, усунувшись від соціального аналізу естетичного, не зміг до кінця і аргументовано вирішити цю проблему, як не змогли її вирішити в належній мірі і наступні покоління філософів-естетиків.

Сучасний рівень естетики дає підстави вважати естетичну потребу як специфічне духовне явище, що виникає і формується в людському суспільстві як життєстверджувальний і гармонізуючий, соціалізуючий і гуманізуючий початок. Як наголошувалося, найперші кроки людини супроводжувалися різноманітними впливами і відношеннями, продукуванням різних духовних продуктів, утворенням „світлого” і „темного” поля свідомості. Все це вимагало формування якогось „загального центру”, здатного привести численні зміни і стани індивіда до тотожності, адекватності щодо навколишніх умов його життєдіяльності, водночас, не сковуючи його жорсткими рамками нормативного і прагматичного, утилітарно-предметного і обов’язкового. Таку „стабілізуючу” і „вивільняючу” функцію у життєдіяльності людини виконало естетичне, насамперед, за допомогою прекрасного.

Потреба в естетичному – це специфічний вияв невсипущої жадоби людини до цілісності і тотожності, єдності і завершеності індивідуального і родового. Естетичне виникає і функціонує як особливий „орган” і спосіб гармонізації індивіда і відновлення його цілісності та функціональної життєздатності, загальної активізації і формування творчого потенціалу. З самого

початку естетичне було покликане вирішувати всі дихотомії, що утворилися в результаті суперечностей життя, постійного подолання і боротьби, життєвих конфліктів і порушення психічного балансу. Тому потреба в естетичному найбільш нагальна тоді, коли людина втрачає свою тотожність з дійсністю, вступає з нею в конфлікт і виражає свою незгоду з усім тим, що суперечить її ідеалам і прагненням, або в моменти занепаду, втрати віри і стимулів до боротьби та творчості.

„Потреба в красі і творчості, що втілює її, — писав Ф. Достоєвський, — нерозлучна з людиною, і без неї людина, можливо, не захотіла б жити на світі. Людина жадає, знаходить і приймає красу без будь-яких умов, а так тільки, що вона краса, і з побожністю схиляється перед нею, не запитуючи, до чого вона корисна і що з можна за неї купити? І, можливо, в цьому й полягає щонайбільша таємниця художньої творчості, що образ краси, створений нею, стає відразу кумиром, без будь-яких умов. А чому він стає кумиром? Тому потреба краси розвивається тоді, коли людина в розладі з дійсністю, у негармонії, в боротьбі, тобто коли найбільше живе, тому що людина найбільше живе саме в той час, коли щось шукає і добивається спокою, а в красі є і гармонія, і спокій”^[17].

Потреба у предметі естетичного переживання виникає в людини у результаті нестачі життєвих проявів, неповноти існування індивіда в суспільстві і незадоволення таким станом справ. Але сам предмет, викликавши потрібне переживання, в свою чергу, залишає відчуття нестачі і неповноти, які людина прагне якось надолужити, знайти, здійснити. Цей перманентний вплив, що обумовлює динамізм духовного світу людини і виконує роль могутнього стимулу до творчої діяльності, і становить особливість естетичного переживання.

§3. ЕСТЕТИЧНЕ ПОЧУТТЯ І ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕЖИВАННЯ

П

ідсумовуючи наявні висловлювання стосовно естетичного, можна говорити, що воно обумовлюється, насамперед, стосунками людей у суспільстві в умовах, що по-

стійно породжують різноманітні дихотомії і неузгодженості. Тому вважається, що основна функція естетичного не в знятті несприятливості середовища шляхом внесення естетичного в оточуючу дійсність заради подолання конфлікту між зашкарболою природою і людською культурою на користь людини (О. Єфремов, Л. Новикова) і розкриття в емоційній формі об'єктивних сторін дійсності (Г. Поспелов), а в запобіганні дисонансам і усуненні негативної ентропії в психіці індивіда, що викликана не стільки боротьбою з силами природи, скільки конфліктами між людьми, всією сукупністю суспільного життя і міжособистісними стосунками.

Д.М.Узнадзе, аналізуючи і співставляючи види діяльності, вважає естетичне, поряд з мистецтвом і грою, *ітерогенним типом*, тобто діяльністю, спрямованою на зміну самого суб'єкта, на відміну від праці і матеріально-предметної діяльності (*екстрогенної* діяльності). Естетичне є, насамперед, внутрішньою практикою, що здійснюється строго індивідуально, без будь-яких ззовні заданих цілей і масштабів^[18] здебільшого за допомогою спеціально створених засобів і вироблених прийомів.

Як специфічна грань життєдіяльності і особливий „зріз” духовного світу людини, естетичне є якимось „органом” самозбереження людини і посилення її життєздатності, що налаштовує роботу психічних механізмів до рівня вимог цілісного функціонування в суспільстві за принципом зворотного зв'язку. В цьому контексті естетичне не є щось лише суб'єктивізоване, однак воно і не відчуждене від суб'єкта: воно існує як його *відношення*, що утверджує також наявність відповідного об'єкта^[19]. Отже, естетичне сприйняття є діалектичним процесом, обумовленим, з одного боку, наявністю в індивіда естетичної потреби, а з іншого, — відповідним об'єктом, здатним як предмет потреби викликати певну специфічну оцінку і переживання. Саме специфічна установка суб'єкта в світлі естетичної потреби, зокрема і незапланована і неусвідомлена, викликає у нього естетичні переживання, естетичні емоції навіть в тих випадках, коли об'єктом споглядання є нехудожні об'єкти і явища природи.

Хоча естетичний об'єкт сприймається за допомогою „ока” і „вуха”, для того, щоб здійснився процес естетичного переживання, індивід має опосередкувати процес бачення і слухан-

ня специфічною установкою, обумовленою естетичною потребою, редукувати своє чуттєве ставлення до дійсності, відключитись від всього утилітарно- прагматичного і „виключитися” на цей час із активної участі в ланцюгу подій, що відбуваються, аби ввійти в стан *відносно спокійного споглядання* або *відносно пасивності*. Той, хто сприймає, повинен здійснити, так би мовити, „затримку” на сприятливому, під час якої „приглушуються” відгуки попередніх негативних впливів й відбувається „самопосилення” і переживання певної якості. У процесі естетичного переживання виробляється особливе почуття *активної симпатії, схильності, доброзичливості*, що сприяє не тільки усуненню негативної ентропії, але й виробленню товариськості і гуманності, здатності органічно входити у взаємини з іншими людьми, і в життя суспільства, що постійно змінюється за змістом і формою.

„Остороненість” і „вторинність” естетичного по відношенню до предметно-речового світу, глибока емоційність, здатність до активного „розширення” дозволяє йому „розтікатися” по всіх „вертикалях” і „горизонталях” психіки людини, охоплюючи центри великих півкуль головного мозку, а також вольові і психомоторні центри, немовби заповнюючи „зсередини” „вражені” ділянки душі „гетерогенним”, перетворюючи їх в об’єкт спрямованих, але прихованих зусиль.

Однак дія естетичного не обмежується усуненням негативної ентропії, розкладенням „темного поля” свідомості, заспокоєнням, виробленням сприятливого стану. Хоча естетичне переживання і споглядальне за своїм характером, і з нього не випливає безпосередньої дії, воно є *активною фазою* життя особистості. Воно обумовлює динамізм духовних процесів індивіда, за допомогою випереджувальної емоції перебудовує певним чином систему його поведінки, надає (незалежно від того, усвідомлюється це індивідом чи ні) певну позитивну спрямованість (установку) його прагненням, мотивам, діям. Не будучи ще діяльністю, естетичне сприяє її проходженню і здійсненню, виконуючи роль „випереджувального відображення”. Являючи собою величезну впливаючу, „підкріплюючу” і стимулюючу силу, яка здатна докорінним чином змінити стан і орієнтацію індивіда, естетичне „втягує” його брати участь „у чомусь”, „примушує” бачити чимало такого, що могло б

“вислизнути” при іншій, наприклад, пізнавальній ситуації. При цьому „примушення” насправді виявляється звільненням від грубої утилітарності і чуттєвої пожадливості і хтивості, здатністю здійснювати свою „добру волю”, не пориваючи з життєвими процесами і придбаючи відчуття духовної свободи. Надаючи всьому відображеному загальний емоційний знак і офарбовуючи все сприйняте в певний тон, естетичне здатне об’єднати в уявленні навіть дуже далекі одне від одного предмети і явища, звести різноманітні відчуття і думки, знищити крайності і активізувати духовний світ людини за рахунок актуалізації всього запасу вражень і знань, приводячи його в потрібний їй стан.

Це явище одержало назву „синестетики” (С. Ейзенштейн), або закону подвійного вираження почуття (Л. Виготський). „Вільний настрій”, створюваний естетичним, насамперед прекрасним, дозволяє індивіду легко включатися в те „загальне”, що становить соціальний і природно-речовий світ. Звідси виникає відчуття вивільненості, особливе почуття подолання і свободи.

Однак „розмиваючи”, так би мовити, „межі” між елементами і сферами духовного світу людини, естетичне не перетворюється в „ентропійну силу”, не викликає дезорганізації і хаосу, позаяк духовний світ індивіда завжди фіксований суспільними нормами, ідеалами, цінностями, які завжди присутні в ньому як суб’єктивна установка. Саме тому, що в основі естетичного переживання лежить неусвідомлена інтеграція найрізноманітніших складових людської психіки, елементів свідомості, всього того, що становить внутрішній світ людини, навіть у тому випадку, коли вона шукає красу, задоволення і насолоду свідомо, не замислюючись про практичний результат процесу сприйняття, не ставить перед собою мету стати моральною, грамотною, працездатною тощо, існуюче в ній моральне, наукове, практичне тощо „проявляється” і „уявляється” як дане. Тільки в такому розумінні можна говорити, що естетична потреба „найбільш універсальна і синкретична за своїм змістом”¹²⁰. Однак більш правильним буде твердження, що естетичне виявляє свою багатофункціональну природу, проявляючи себе через спонування пізнавального, морально-оціночного, творчого, практичного тощо. Виділене ж в „чистому

вигляді” естетичне не є ні моральним, ні науковим, ні політичним, ні релігійним”^[21]. Естетичне, не зачіпаючи сутності морального, наукового, політичного, релігійного тощо „проявляє” і „прояснює” їх, і тільки завдяки цьому набуває своєї наочності і зримості.

Естетичне – як безкорисливе і „нешкідливе” і, водночас, бажане і потрібне індивіду переживання дозволяє йому „підставляти” свої почуття під різноманітні об’єкти і форми. Тому він може естетично переживати своє ставлення до найрізноманітніших об’єктів і форм, зокрема до природних процесів і явищ, створюваних людьми предметів, до створеного особисто, а також до наукових формул, математичних і шахових задач, діянь і рухів тощо, одним словом, до всього того, що становить його родову сутність, у чому самоутверджується в цій своїй якості. Завдяки особливому почуттю безкорисливості і остороненості від усього груборечового і утилітарного, в процесі естетичного переживання утворюється якийсь „зазор”, „люфт”, „поле” для програвання почуттів, станів, настроїв, ситуацій, сюжетів, дій, причому „правила гри” заздалегідь обумовлені внутрішньою потребою індивіда привести свій духовний світ у стан тотожності із зовнішніми умовами, що постійно змінюються, потребою спілкування і гуманізації навколишнього середовища. А це вимагає не тільки використання готових природних форм і явищ, але й створення за допомогою звуків, ліній фарб, об’ємів тощо такої „генералізуючої форми”, яка, „подвоюючи” світ людини, здатна викликати особливу „емоцію форми”, що вивільняє уяву і робить те, що відображається і сприймається якимось замкнутим, і водночас, вільним всередині себе світом, якимось „силовим полем”, у межах якого індивід знаходить свої власні визначення і програє „ролі”, „здійснює” цілі й ідеали. Процес створення за допомогою особливих засобів і прийомів таких „генералізуючих форм”, здатних викликати естетичне переживання, „емоцію форми” і є *художня діяльність*, тобто діяльність, що ґрунтується, насамперед, на естетичній потребі. Мистецтво – єдине, де естетичне одержує свою локалізацію і власне до художнього вираження свого естетичного ставлення до дійсності вдається тільки художник.

§4. ЕСТЕТИЧНЕ І ХУДОЖНЄ

Е

стетичне (як і моральне, релігійне) не становить особливої сфери суспільної дійсності, що має власні зовнішньо окреслені контури, а пронизує всю різноманітність людської діяльності, поведінки, свідомості. Естетичне супроводжує в тій чи іншій мірі і форми всю свідому життєдіяльність людини. За своєю суттю ідеальне, анонімне, естетичне на рівні емпіричного споглядання здебільшого вислизає в своїй якісній визначеності: інколи воно здається невловимим й ілюзорним. Безпосереднім носієм, суб'єктом естетичного завжди є *конкретний індивід*. У ньому естетичне виступає як тільки його властивість, як непосредний вияв соціально-історичного досвіду естетичних відносин у суспільстві, і в цьому смислі воно звернене до *наявного буття*.

Естетичне як таке не має в собі *іманентного* реалізаційного імпульсу, бо воно є замкнутою і самодостатньою системою, переживанням заради самого переживання. Для свого функціонування і впливу естетичне повинне „уречевитися”, стати, за висловом Канта, „емпірично прекрасним”, „духом” якого є „естетична ідея”, що протилежна „ідеї розуму”, яка є „поняттям”. Втілення „естетичної ідеї” здійснюється художником, котрий має особливі здібності і керується смаком, який надає ідеї і творчому процесу усталеності та постійності.

Художнє ж не має одиничного соціального „носія”, воно по своїй суті дієвий бік специфічної діяльності, яка завжди має мету і причину, „реалізаційний імпульс” як *іманентне*, обумовлене соціальною практикою, конкретними потребами людей, пов'язане з виробничим процесом і досконалим знанням та володінням матеріалом. Насолоди від художнього завжди є насолодами від рукотворного, майстерно зробленого, виготовленого, „мистецьки”.

При цьому будь-який твір мистецтва може розглядатись як система подразників, свідомо і обдумано організованих із таким розрахунком, аби викликати естетичну реакцію, яка у разі її відтворення „буде зовсім безособовою, тобто вона не буде належати ніякій окремій людині і не буде відображувати нія-

кого індивідуального процесу у всій його конкретності, але це тільки її достоїнство. Ця обставина допомагає нам встановити природу естетичної реакції в її чистому вигляді, не змішуючи її з усіма випадковими процесами, якими вона обростає в індивідуальній психіці”^[22].

Оцінка створеного предмета як прекрасного, за Кантом, залежить від *форми*, під якою він розумів те, що називають „фігурою”, „виглядом”, „обрисом”, „подобою” або „грою”: гра фігур відбувається в просторі, гра відчуттів – у часі. Форма розглядається Кантом як підстава для задоволення від уяви про зображений предмет, що виражається в судженнях смаку і цілком сумісне з вільною закономірністю розсудку, чим воно і відрізняється від звичайного репродуктивного уявлення, яке тільки відтворює деякі форми даного предмета.

Психологія мистецтва, – писав Л. Виготський – це „психологія форми”, „особлива емоція форми є необхідна умова художнього вираження”; „від *емоції* форми до чогось, що слідує за нею”^[23]. Під художньою формою розуміється не будь-який „прийом” і розташування матеріалів, імітація змісту і його супровід, обслуговування, а те, що, знаходячись у внутрішній суперечливості із змістом, здатне подолати в ньому те, що є для людини негативним і „каламутним”, і „просвітливши” її психіку, виробити установку на активність у її прагненні до ідеалу прекрасного. Форма, на думку Л. Виготського, не існує самостійно і не є самоцінною: її дійсне значення відкривається лише тоді, коли вона „перетворює”, „розречевлює” матеріал і дає йому нове життя в змістові художнього твору.

Отже, естетичне знаходить своє втілення в художньому, а художнє не замикається на естетичному: воно втягує в коло своїх *інтересів* весь обсяг життєдіяльності людини і її відносин, бажань і переживань, переломлюючи все це через естетичні оцінки і фіксуючи його за допомогою художньої мови, створюючи „художню реальність”, яка знаходиться в специфічній кореляції з дійсністю.

Створена художником „генералізуюча форма” здатна викликати особливу емоцію, яку називають „художньою емоцією”, її не слід змішувати з естетичною емоцією. Вважається, що хоча вони і взаємоперехрещуються, вони не перекривають одна одну, що художня емоція багатша за своїм змістом за естетичну,

оскільки несе в собі досвід різноманітних людських стосунків, почуттів, думок, причому досвід осмислений, узагальнений, концентрований і систематизований^[24].

Л. Виготський, виділяючи художнє почуття з-поміж решти загальноестетичних почуттів, зокрема, поряд з ліричною емоцією, пише: „...мистецтво є центральна емоція, що вирішується переважно в корі головного мозку. Емоції мистецтва – розумні емоції”^[25].

Це означає, що сформувалась ця емоція під впливом всього змісту психічного і духовного досвіду людини, всіх компонентів твору мистецтва як нерозривної єдності естетичного і художнього. На цій само підставі можна говорити, що естетичне і художнє, незважаючи на свою різномодальність і нетотожність, становлять певну нерозділену цілісність, складові якої можна виділити тільки спеціальним аналізом.

Гегель розглядав естетичне і художнє як єдине і критикував Канта за те, що той їх розділив. На його думку, мистецтво, змістом якого є ідея, формою – чуттєво-образне втілення як опосередкування цих обох боків – це поєднання їх у вільне примирене ціле^[26]. Все соціально-сміслові, всі духовно-психічні явища, весь спектр взаємин людей між собою і з природою входить у зміст мистецтва завдяки естетичному, і навпаки – естетичне набирає своєї конкретності і змістовності, предметності і зримості, а відповідно, і впливовості, насамперед, одержуючи художню форму. Саме ж як таке естетичне нічого не опредмечує і не породжує, тому „естетична діяльність”, вважає відомий естетик М. Каган, реально як така не існує, не є метою і смыслом якогось *особливого самостійного творчого акту*, і не можна створювати „чисто естетичне”, як створюється інструмент, машина, твір мистецтва. Естетичне ніде, крім мистецтва, не локалізоване і розлите у всьому тілі культури, відіграючи в кожному із її складових певну роль^[27]. Ми говоримо про естетику виробництва, естетику побуту, естетику поведінки, естетику гри тощо, маючи на увазі, що естетичне входить туди як складова цілого, виконуючи в ньому свою специфічну функцію.

Художність – це вид духовно-практичної діяльності, який також не зводиться до мистецтва: з металу, каменю, дерева, глини, пластику, текстилю тощо виробляється чимало речей, що мають художні якості і все ж не є творами мистецтва в

загальноприйнятому розумінні цього слова. Л. Толстой писав: „Ми звикли під мистецтвом розуміти лише те, що читаємо, слухаємо і бачимо в театрах, концертах і на виставах, будівлі, статуї, поеми, романси. Але все це жалюгідна частина того мистецтва, яким ми спілкуємося між собою. Все життя людини наповнене творами мистецтва всякого роду — від колискової пісні, жарту, передражнювання, прикрашення житла, одягу, пожитків..., урочистих процесій”^{128]}.

Художнє охоплює широкий спектр життєдіяльності людини, як і естетичне. Художні компоненти вносяться у виховання дітей у вигляді казок, пісень, малюнків. Весільні, релігійні обряди, молебні, святкові масові дійства, похорони, побутове збіжжя, вітрини, вивіски, стенди, інтер’єри, обмундирування, прикраси для тіла, татуювання, амулети, зачіски, каблучки, кулони тощо — це далеко не повний перелік сфери художнього.

❧ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ❧

1. Чи здатні тварини ставитись безкорисливо?
2. Яка різниця між поняттями „корисне” і „красиве”?
3. Чим потреба в естетичному відрізняється від потреби в науковому і моральному?
4. Чому естетичне почуття називають „інтерогенним” видом діяльності?
5. Як співвідноситься естетичне з моральним, релігійним, політичним тощо?
6. Чим, у першу чергу, відрізняється естетичне від художнього?



ЛІТЕРАТУРА



1. Адорно Т. Теорія естетики. — Перек. з нім. — К., 2002.
2. Борев Ю. Естетика. — М., 1988.
3. Естетика/ За ред. Л.Т. Левчук. — К., 1997.
4. Эстетика. Учебное пособие. — М., 1998.
5. Естетика / Під ред. В.О.Лозового. — Суми, 2003.
6. Буров А.И. Эстетические проблемы и споры. — М., 1975.
7. Гаврилюк П. І. Проблема естетичного і теорія управління. — К., 1970.

8. Гегель. Естетика. – Т.1. – М., 1968.
9. Джидарьян И.А. Эстетическая потребность. – М., 1976.
10. Давыдов Ю.Н. Труд и свобода. – М., 1962.
11. Иванов В.П. Практика і естетична свідомість. – К., 1971.
12. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1971.
13. Кант И. Критика способности суждения. – Соч. – Т.5. – М., 1966.
14. Кантор К.М. Краса и польза. – М., 1967:
15. Полякова Т.А. Социально- эстетическая функция искусства. – К., 1980.
16. Природа и функции эстетического. – М., 1968.
17. Рижианашвили У.И. Эстетическая информация. – М., 1971.
18. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. – М., 1978.
19. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. – Киев-Одесса., 1985.
20. Сікорський Ю.П. Естетична цінність техніки. – К., 1970.
21. Сморг Л.О. Світ десяти муз. – К., 1973.
22. Сморг Л.А. Утилитарное бескорыстное / Искусство в свете ленинской теории отражения. – К., 1980.
23. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации. – М., 1971.
24. Шиллер Ф. Естетика. – К., 1974.
25. Эстетическое сознание и художественная культура/Под ред. В.И. Мазепы. – К., 1983.
26. Юлдашев Л.Г. Эстетическое чувство и произведение искусства. – М., 1969.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ III. ЕСТЕТИЧНЕ ЯК ПОТРЕБА В ДУХОВНІЙ ЦІЛІСНОСТІ, ГАРМОНІЗАЦІЇ І СВОБОДІ

- [1]. Маркс К., Энгельс Ф. – Соч. – Т.25 – Ч.2. – С. 386-387.
- [2]. Спиркин А. Происхождение сознания. – М., 1960. – С.107.
- [3]. Фейербах Л. Избранные философские произведения. - В 2-х томах. –Т.1.– С. 232.
- [4]. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т.34. – С.136.
- [5]. Див.: Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. – М., 1957. – С. 208.
- [6]. Чеслинг У. Среди кочевников Северной Австралии. – М., 1961. – С. 100.

- [7]. Мелетинский Е.М. Первобытные истоки словесного искусства / Ранние формы искусства. — М., 1972. — С. 150.
- [8]. Кант. Соч.— Т.5. — М., 1966. — С. 211.
- [9]. Див.: История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. —Т.3. — М., 1967. — С. 129,100.
- [10]. Там само. — С.125,126.
- [11]. Гійо М. Проблеми сучасної естетики. — Львів., 1913. — С. 41.
- [12]. Гегель. Работы разных лет. — Т.2. — М., 1971. — С. 57,58.
- [13]. Див.: Маркс К., Энгельс Ф. Твори. — Т.3. — С. 140,398,399.
- [14]. Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс. 3 ранніх творів. — К., 1973. — С. 552,562.
- [15]. Кант. Соч. — Т.5. — С. 282.
- [16]. Там само. — С. 313,315,275,281,319.
- [17]. Достоевский Ф.М. Полное собрание художественных произведений. — Т.ХІІІ. — М.-Л., 1930. — С. 86-87.
- [18]. Див.: Новикова Л.И. Эстетика и техника: альтернативы или интеграция. — М., 1976. — С. 35.
- [19]. Див.: Рубинштейн С.Л. Человек и мир. Вопросы философии., 1969. —№8. — С. 138.
- [20]. Див.: Джидарьян И.А. Эстетическая потребность. — М., 1976. — С. 120.
- [21]. Див.: Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации. — М., 1971. — С. 23.
- [22]. Див.: Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 40-41.
- [23]. Див.: Там само. — С. 56.
- [24]. Див.: Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. — М., 1978. — С. 203,210,211.
- [25]. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 267.
- [26]. Гегель. Эстетика. —Т.1. — М., 1968. — С. 75.
- [27]. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб., 1997. — С. 207.
- [28]. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. — В 90 томах. — Т.30. — М., 1957. — С. 66.

Розділ IV. ОСНОВНІ ЕСТЕТИЧНІ ЦІННОСТІ

Е

стетичне має статус аксіологічного, воно – царство цінностей, саме тут вони найбільш сконцентровані і найбільш зримо проявляються і функціонують.

Цінністю для людини є все те, що є для неї *благом, добром, красою* тощо і здатне задовольняти її потреби в самоутвердженні і функціонуванні як родової істоти. Як значиме і потрібне, цінність є свідченням досягнутого рівня культури суспільства і включення індивіда в предметні (матеріальні чи духовні) відносини і зв'язки, слугує стимулом у його життєдіяльності і орієнтиром у поведінці. В цінності зафіксоване життєво важливе і зорієнтоване на бажане, на світ, яким він має бути, і на людину, якою вона повинна стати. Залежно від змісту і характеру цінностей людина може відчувати піднесеність і окриленість, а може відчувати себе пригніченою і занепасти духом. Сфера цінностей створює особливу культурно-історичну реальність. У цінностях бачать ціль і засоби культуротворчої діяльності людини, а в культурі – перетворення людиною себе і свого світу відповідно до певних цінностей. Цінності є ядром культури, квінтесенцією всього досягнутого у всіх сферах суспільної діяльності людини.

Процес усвідомлення значимості (ваги) об'єкта (предмета) для людини відповідно до певної цінності називається *оцінкою*, якимось специфічним, негносеологічним продуктом, що обумовлюється і двонаправленістю ціннісної орієнтації – на об'єкт і на самого суб'єкта, і „обернутістю” одержаної інформації на тих, хто оцінює. Цілі, інтереси, мотиви, вчинки – все це залежить від цінностей, ієрархія яких будується за їх значимістю в життєдіяльності людини. Увінчує ієрархію цінностей певної сфери людської життєдіяльності *ідеал* як особливий „згусток суспільних відносин”, що вбирає в себе інші цінності і згуртовує їх у певне спеціалізоване ціле, водночас залежачи від своїх складових.

§1. ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ

Ідеал (від грецького – ідея) – взірць, норма, ідеальний образ, що визначає спосіб і характер поведінки людини або певної людської спільноти, орієнтує на краще і стимулює до творчості, формує відчуття свободи, впевненості і оптимізму. В ідеалі відображена і досягнута досконалість, і проєкція розвитку в майбутньому, і довершене сучасне, і бажане гармонійне. У цій своїй іпостасі ідеал виступає у всіх сферах суспільного життя: соціальній, політичній, моральній, естетичній. Соціальний, політичний, моральний, естетичний ідеали у своїй нерозривній єдності складають *суспільний ідеал*, цілісну, динамічну, саморегулятивну систему, в якій кожний із них виконує тільки властиву йому функцію, знаходиться в особливій кореляції з цілим і його окремими частинами.

Естетичний ідеал – головна естетична цінність, на яку орієнтуються всі, хто має стосунок до естетично-художнього освоєння дійсності, взірць за яким звіряється все освоєне і вироблене, норма, за якою визначається вплив його продуктів на життєдіяльність людини.

Отже, естетичний ідеал має властивість загального і цілісного, і не може бути зведений до будь-якого одного із своїх компонентів. Тим часом із часів Гегеля, спостерігається тенденція трактувати естетичний ідеал як образ належної краси, взірць естетичної досконалості. „Естетичний ідеал – це уявлення людей про прекрасне в тому житті, про яке вони мріють і за яке борються, це – думка про ту красу, яку вони хочуть бачити здійсненою в суспільному устрої, у сім'ї, в любові і товаристві, в мистецтві^[1]. „Прекрасне – специфічний об'єкт відображення в естетичному ідеалі. А краса самого естетичного ідеалу врешті-решт визначається істинністю відображення цього об'єкта^[2]. „Естетичний ідеал у мистецтві є пречудове відтворення прекрасного об'єкта”^[3].

Справді, основне, на чому формується уявлення про естетичний ідеал, є позитивне і досконале, прекрасне, красиве, піднесене. Позаяк естетичний ідеал є *суспільним ідеалом*, що охоплює всі сфери суспільного життя, то його зміст розкри-

вається також в трагічному, комічному, драматичному, сентиментальному, зворушливому, героїчному тощо і слугує головним критерієм для оцінки потворного і низького, що завжди має місце в суспільному житті і в поведінці людини. Як проекція на дійсність і зв'язувальна основа, засіб упорядкування і організації, установка на безкорисливе ставлення і задоволення, естетичний ідеал не дозволяє розпастися свідомості людини на фрагменти, на їх взаємоізоляцію. *Естетична реальність* створюється за допомогою всього спектра характеристики людини і дійсності; на основі оцінювання тих чи інших процесів і явищ як прекрасних, красивих, величних, гармонійних, героїчних тощо виявляються і „антицінності”: огидне, потворне, низьке. Адже нагадаємо, що в моральних і естетичних почуттях, на думку соціальних психологів, найдавнішою є негативна оцінка чогось, критерій красивого, морального завжди невидимо містить в собі осудження або заперечення некрасивого, аморального.

„Спеціалізацію” ідеалів не слід розуміти як щось самодостатнє і вузьке. Їх межі і функції дуже рухливі і відносні. Але це ніскільки не принижує їх ролі і значення, а лише підтверджує їх спільність, їх єдину основу; кожен із ідеалів не обмежується своєю специфічною функцією в системі цілого. Отже, естетичний ідеал не можна розглядати як щось відірване і самодостатнє. Естетичний ідеал не може розходитися за своїм основним змістом з іншими суспільними ідеалами, разом із якими він цілісно відображає дійсність і слугує людству найвищою цінністю і нормою. І якщо в тому чи іншому суспільстві з'являються результати естетично-художньої діяльності, які оцінюються як прекрасні або потворні, то це свідчить про складність і суперечливість суспільного життя, про неоднорідність суспільства, про розбіжність у розумінні цінностей і уявлень про ідеали. Як немає „суспільства взагалі” і „людини взагалі”, так немає й „ідеала взагалі”: він завжди має конкретно-історичний зміст. Кожне суспільство, кожна епоха, клас, етнос мають свої ідеали, в яких є як загальнолюдське, так і специфічне, що дає уявлення як про загальні тенденції суспільного життя і життєдіяльності людини, так і про окремі прояви, про носіїв ідеалів та їхніх поборників. Боротьба соціальних сил за свої ідеали та їх реалізацію охоплює всі сфери суспільного життя і становить го-

ловний зміст історичної епохи. У всезагальній боротьбі, яка відбувається в сучасному світі, багато що залежить і від того, якими естетично-художніми цінностями керуються люди і як вони розуміють те, що має назву „прекрасного”, „піднесеного”, „трагічного”, „комічного”, „потворного”, „низького” тощо, тобто того, що охоплює поняття „естетичний ідеал”.

§2. ПРЕКРАСНЕ І ПОТВОРНЕ

∞ П ∞

прекрасному, з-поміж інших естетичних категорій, надається особливої уваги, воно очолює список естетичних цінностей. Як аксіома приймається положення, що прекрасне є головна естетична цінність, показник духовності і гуманності, досконалості і свободи, головне поняття естетики як науки^[4]. Раніше естетику взагалі називали наукою про прекрасне, інколи її називають так і тепер. Прекрасним для людини в природі, в суспільстві і в самій собі, є все те, в чому вона знаходить досконале і життєутвержувальне, бажане і гармонійне, безкорисливе і облагороджувальне. Тому прекрасне є таким само важливим і необхідним для людини, як благо, добро і щастя, воля і творчість.

Прекрасне – особливий вимір людини, пов’язаний з її самореалізацією і самоутвердженням в своїх родових якостях, у цілісному функціонуванні, вільному виявленні своїх потенціалів і сил. Як і без щастя, так і без прекрасного доля людини позбавляється сенсу, а життя – перспективи. Прагнучи до прекрасного, людина має важливі ціннісні орієнтири і проявляє активність, долає перешкоди і бореться за їх реалізацію. Прекрасне викликає певний психічний стан, що підвищує загальний життєвий тонус людини і її творчий потенціал, оздоровлює психіку і сприяє оптимістичному світосприйняттю. У прекрасному в найбільш концентрованому вигляді проявляється гуманна і творча сутність людини, її незгасаюча потреба в духовній цілісності та збагаченні своїх потенцій, розширення діапазону творчості і впливу.

До *потворного* (огидного) відносять усе дисгармонійне, ущербне, низьке, жалюгідне, вороже, страхітливе, словом, усе

те, що виступає як „антицінність” і не відповідає родовій сутності людини, її ідеалам, все те, що вона прагне знищити або уникнути.

У реальному житті прекрасне і потворне несуть у собі конкретно-історичний зміст, у їх формуванні і трактуванні головну роль відіграє спосіб життя, рівень і характер матеріальної і духовної культури, менталітет, традиції, фізичний і духовний стан людини тощо. Це стосується як оцінок людиною природних явищ, так і оцінок іншої людини, суспільства загалом і окремої події чи явища. По-різному, зокрема, сприймають і оцінюють жителі тайги степ або араби – тайгу. Для індіанця джунглів Бразилії, що живе в умовах майже кам'яного віку, висушена ним особливим способом до мініатюрних розмірів голова ворога – прикраса: підвісивши її до пояса, він нею пишається. В цивілізованій ж людини вона викликає цілком зрозумілий жах. По-різному одне і те саме явище, подія оцінюються і переживаються залежно від ситуації й індивідуального стану. Одне діло милуватися плотом, який стрімко несе бурхливий і порожистий Черемош, інша справа – опинитися самому на ньому, відчувати хитку ненадійність цього плавзасобу.

Вітрильник на глянцевої поверхні моря, що пливе до горизонту, у людини, котра відпочиває на узбережжі, асоціюється з мрією, свободою і таємничістю. Мабуть, іншої думки той, хто на цьому вітрильнику намагається уникнути якогось лиха або тікає від когось, а вітру майже немає.

Особливо зримо і багатобічно проявляється прекрасне і потворне в людині. Все, що в ній благородного, порядного, як от: чесність, мужність, щедрість, милосердя, патріотизм, відданість дружбі тощо, – прекрасне. І навпаки: підступність, скупість, боягузство, брехливість, жорстокість – потворне.

А.П. Чехов вустах доктора Астрова в п'єсі „Дядя Ваня” говорить: „В людині все повинно бути прекрасним: і обличчя, і одяг, і душа, і думки”. Але в людині, як у суперечливому цілому, щоправда, у різних пропорціях, примхливо сполучається прекрасне і потворне, або красиве і некрасиве, якщо йдеться про її зовнішність і поведінку. У тій само п'єсі Астров говорить про дружину професора Серебрякова Олену Андріївну: „Вона красуня, безсумнівно, але ... вона тільки їсть, спить, гуляє, чарує

усіх своєю красою — і більш нічого. У неї немає ніяких обов'язків, на неї працюють інші ... А бездіяльне життя не може бути чистим”.

Краса, разом із своїми смисловими значеннями „витонченість”, „грація”, „ідилія” за змістом співпадає з прекрасним і слугує для визначення і оцінки таких естетичних властивостей предметів і явищ дійсності, як досконалість, завершеність, гармонійність, виразність, у більш вузькому смислі, часом щодо окремих сторін, властивостей особливостей, достоїнств. У даному випадку Олену Андріївну оцінюють із зовнішнього боку, за фізичною красою, яка, звичайно ж, є цінністю, але не дає підстав на цій основі вважати людину прекрасною.

Піднесене — ще одне поняття, яке також пов'язане з прекрасним, збагачує його такими важливими почуттями, як захоплення, повага і радість. Почуття піднесеності викликає те позитивне, що постає перед людиною як непересічне, великомасштабне, надзвичайне, здатне викликати захоплення, вивести за межі буденного і наявного. Співрозміряючи з ним свої сили, людина може намічати і свою перспективу. В природі почуття піднесеності можуть викликати безмежні простори океану, снігові вершини гір, вигляд упевненого в своїй могутності слона або лева. Виняткова мужність, відданість, патріотизм, доброта, благородство, словом, усе те, що набагато переважає сили і можливості пересічної людини і виступає як бажане для неї, є піднесене. Але, не те, що лякає, пригнічує, принижує, знесилює, зневірює, формує і викликає почуття власної незначущості і мізерності. У певному розумінні піднесене можна назвати особливого роду прекрасним, його найвищим ступенем, що відрізняється могутністю або героїзмом і в своїх крайніх виявах може виступати як щось небезпечне і страхітливе, викликати в людині захоплення, змішане з почуттям страху. Таке почуття, зокрема цілком осмислено і цілеспрямовано, використовує релігія або тоталітарний режим і „культ вождів” (Гітлер, Сталін тощо).

Як піднесене можна вважати вищим ступенем прекрасного, так *низьке* є крайнім ступенем огидного. Це те, що приховує негативні сили і потенції, які несуть в собі особливу загрозу руйнації, розпаду, деградації, занепаду як суспільству, нації, людству загалом, так і окремій людині, стає або може стати джере-

лом великих бід. Загарбницькі війни, штучні голодомори, наркоманія і алкоголізм, тотальна корупція і хабарництво, тероризм, „сексуальний гедонізм”, тобто крайня сексуальна розбещеність – все це прояви низького. Водночас, це свідчення крайнього падіння і розпаду як соціальної системи, так і окремої людини.

Цілком природне прагнення людини до прекрасного, красивого, піднесеного, витонченого, бажання жити „красиво”, комфортно і насолоджуватися життям часом стає спонуканням до бездумного існування і формування ілюзій. Справжнє повноцінне життя сповнене душевних тривог і жертв, долань суперечностей між дійсним і належним, трудовими зусиллями і насолодами, між радіщами і печалями. До того ж прекрасне, красиве, піднесене мають біля себе постійну тінь: огидне, низьке, осоружне. Можна говорити, що прекрасне, красиве і піднесене є своєрідним показником того, що людина знайшла відповідь на ту чи іншу проблему свого існування, і, відповідно, на сенс свого життя, а тому одержує заряд оптимізму і впевненості в своїх діях, у своїй поведінці, в самій собі. Прекрасне, краса – не привілей видатних особистостей або щасливчиків. Життя, потреби, інтереси людей багатогранні і багатоаспектні, а, отже, багатоаспектна краса і прекрасне. Людина може знаходити їх і переживати в будь-якому суспільстві і в будь-якому віці, як у моменти творчого піднесення і досягнення бажаних високих результатів, так і в повсякденності. У праці, сім’ї, у дітях, у природі, у мистецтві людина може знаходити красу, і все це може приносити їй миті щастя, а відтак оптимізму і надії на майбутнє. Прекрасне хоча і є суб’єктивним станом і переживанням, воно неможливе без інших людей, без спілкування, співробітництва, громадянства, безкорисливості і альтруїзму. Ніщо не можна ні відмінити, ні замінити людині її одвічне прагнення до прекрасного, краси, як і до щастя, бо те й інше є для неї тим глибинним джерелом, із якого живиться її прагнення і бажання.

Прекрасне і його різновиди – красиве і піднесене є основним об’єктом художньої діяльності, саме на це, насамперед, звертається увага художника, використовується талант, ставляться цілі, вишукуються засоби, відтворюється природне, суспільне і особисте. Прекрасне в мистецтві не в самому

об'єкті, не в якійсь „життєвій правді” або „ідеалізації”, не в доступності і зрозумілості як таких, а передусім, у досконалості художньої форми, завдяки якій чуттєво-предметне виступає змістовним боком художнього твору, хвилює і духовно збагачує, гармонізує і збуджує, руйнує негативне і установлює на активний опір усьому тому, що знелюднює і принижує людину.

Ні нагромадження художніх ефектів, ні простота і природність самі ще не роблять художній твір таким, аби оцінити його мірою прекрасного. Як не гарантує цього і відповідність форми змісту, за якими вимірюються приналежності до „реалізму” чи „модернізму”, або все те, що пов'язують з поняттям гармонія, упорядкованість, зваженість тощо. Основне в мистецтві, у художньому творі — утверджені ідеали, ідеї, пафос і талант митця, який, відгукуючись на потреби часу, суспільства, людини, намагається відобразити-виразити, утвердити-закріпити найвищі цінності і викликати у читача, глядача, слухача прийняття їх чи неприйняття, захоплення або огиду до всього того, що можна підвести під поняття „антицінності”.

„Красиве не те, що по-театральному осліплює і дурманить глядача, — писав К. Станіславський. — Красиве те, що підносить життя людського духу на сцені і зі сцени, тобто почуття і думки артистів і глядачів”^[5].

Прекрасним ми називаємо пейзажі, зокрема таких художників, як Левітан, Саврасов, Куїнджі, Левченко, Васильківський, Глушенко. Таку саму оцінку даємо портретам, зокрема таких художників, як Рафаель, Леонардо да Вінчі, Рембрандт, Веласкес, Серов, Репін та інших. Жанрові картини, батальні полотна, твори на історичну тематику можуть бути прекрасними, якщо в них виражені і утверджуються гуманістичні цінності, є намір спонукати людину до вдосконалення, приготувати до боротьби з потворним і низьким. У цьому відношенні „некрасивого” об'єкта для мистецтва немає, є результат, який може викликати або захоплення, або огиду. Гоголь у „Ревізорі” і у „Мертвих душах” зобразив цілу галерею потворних, огидних типів: Плюшкін, Коробочка, Ноздрьов, Манілов, розкрив непривабливу сутність тодішнього життя в Російській імперії, але це високохудожні твори, що діють очищувально і добродійно, у них утверджується те, що надихає і підносить людину. По-

творне в житті має опосередковуватися естетичним ставленням художника, який і сам повинен „естетично дистанціюватися” від усього того, що суперечить ідеалу і заперечує прекрасне.

Прекрасне і потворне в мистецтві проявляються двобічно: як об’єкт відображення-зображення і як позиція та майстерність митця. Говорячи словами М. Чернишевського, одна справа намалювати прекрасне обличчя, інша – намалювати його прекрасно. Не обходячи потворне, бридке, огидне, низьке, мистецтво має певною мірою „знімати” у читача, глядача, слухача огиду естетичним ставленням і специфічним художнім прийомом, аби викликати у нього не тільки бажання відмежуватися від цього всього, але і боротися з ним в дійсності і в самому собі, тим самим примножуючи красу і вдосконалюючись як особистість. Лессінг у „Лаокооні” пише, що потворне в мистецтві потрібне лише тому, що воно допомагає силою контрасту підкреслити життєздатність і гуманність прекрасного. У цьому сила, зокрема і творів Гоголя, і навпаки, слабкість і навіть шкідливість тих творів, де натуралізується потворне, що водночас, послаблює і їх художню цінність.

О. Довженко про фільм Марка Донського „Райдуга”, випущеного під час Великої Вітчизняної війни, говорить: „Райдуга” слабка не тільки тим, що там дитинку затоптують, не тільки в цьому її натуралізм, авторський перебір. Там кількість жакливого, потворного, зневаженого, брудного, замученого, іноді дегенеративного досягає такого ступеня, що переходить в небажану якість: важко і неприємно дивитися. Є якась межа у мистецтві, нижче якої творець не повинен опускатися, тому що втрата міри обернеться проти нього”^[6].

Довженко говорив, що мистецтво, в якому немає краси, погане мистецтво; коли краса зникає з твору, то він наче мертвонароджений плід, бо в мистецтві людина вчиться жити красивіше, культурніше і цікавіше, воно повинне „вести до життя, до оптимізму. Коли не екрані труна з людьми, що несуть її, – противно. Я вмиваю свого покійника, зачісую, роблю веселе обличчя і погойду в кадрі так, аби не було видно тих, що несуть. І треба показати або яблуко, або соняшник, і тоді небіжчик сприймається без фізіологічного відчуття”^[7].

Позаяк краса є тим, що найбільш хвилює і зіграє душу людини, то для митця майже аксіомою звучить вислів Анатолія

Франса, що в дилемі вибору між правдою і красою варто брати красу, оскільки вона ближча до істини, ніж гола правда, і є справжнім учителем життя.

§3. ТРАГІЧНЕ І КОМІЧНЕ

Трагічне і комічне як естетичні цінності, порівняно з прекрасним, вважаються менш вагомими і займають значно вузку сферу інтересу, позаяк проявляються виключно в життєдіяльності людей. Ні рослина, ні тварина, ні людина як біологічна істота не можуть бути ні трагічними, ні комічними. Трагічне і комічне виявляється виключно в діях і поведінці людини як соціальної істоти, котра живе і функціонує в суспільстві, де самі люди є авторами і акторами своєї всесвітньо-історичної драми.

Як прекрасне і потворне, трагічне і комічне є суто людськими явищами, виявом і оцінками людського життя в його позитивних і негативних вимірах і оцінках. Дещо спростивши, можна сказати, що все те, що належить до страждань, горя, смерті є царина трагічного, а те, що пов'язане з веселощами і сміхом — до комічного. Насправді ж усе не так просто, бо і в житті, і в мистецтві трагічне і комічне, як і страждання та насолоди, йдуть поруч, часом міняючись місцями, і важко сказати, коли закінчується одне і починається друге.

ТРАГІЧНЕ

Трагічне з давніх часів пов'язують із стражданнями, муками і загибеллю людини, що здатне викликати співчуття і співстраждання.

Дихотомія життя і смерті — основна екзистенційна дихотомія, вона предмет роздумів будь-якої людини, а усвідомлення її неминучості суттєво впливає на її психіку і на саме життя. Страх смерті — одне із найприродніших почуттів людини, і він тим більший, ніж вища освідченість людини і її благополуччя. Ставлення до смерті залежить від того значення, яке вона посідає у системі цінностей суспільства, і від їхнього суб'єктив-

ного переломлення і тому функціонує як світоглядна і моральна категорія. Смерть має, так би мовити, свій „сюжет”, вона підбиває підсумок конкретному життю, людина може вмерти „своєю” смертю, що відповідає її долі і характеру, і „вимушеною”, насильницькою за фатальним збігом обставин. Має місце і добровільна смерть, прагнення до смерті, не тільки в безнадійно хворих людей, але й у тих, хто „стомився” жити, від немічної старості або від бідувань і нещасть. Чим більшу цінність має людина як „одухотворена суб’єктивність”, тим трагічнішим є її страждання і смерть.

Трагічне є вираженням в естетичній формі одвічної боротьби Добра і Зла, життя і смерті, душі і тіла, старого з новим, прогресу з регресом, свободи з поневоленням тощо. Все це супроводжується стражданнями, які мають найрізноманітніші джерела і вияви.

У трагічному важливі не стільки страждання і смерть, скільки в ім’я чого і як страждає і гине людина, які цінності вона обстоює і яке значення має її життєдіяльність для інших людей, для суспільства. Трагічними можуть вважатися не тільки окремі індивіди, трагічною може бути доля цілої групи, класу, нації, епохи. Трагічними були французька революція XVIII ст., громадянська війна в Росії 1917-1921 рр., Велика Вітчизняна війна 1941-1945, голодомор в Україні 1932-1933 років: трагічне є і в роки після здобуття Україною незалежності, якщо оцінювати це як колізію „між історично необхідною вимогою і практичною неможливістю її здійснення” (Ф. Енгельс). У такі періоди людської історії відбувається певна „ломка” суспільного життя, особливо гострі конфлікти, які вимагають сильних характерів і напруження всіх сил на досягнення цілей. Глибока віра в цінності, за які індивід вступає в боротьбу, незважаючи на смертельну небезпеку, часом свідоме приречення себе на смерть характерні для трагічних історичних персонажів. Трагічний характер підноситься над іншими вірністю своїй справі, своєю одержимістю і непримиренням до всього того, що заважає здійсненню своєї ідеї, мети, ідеалу. У цьому відношенні трагічною особистістю можна вважати і Т.Г. Шевченка, бо він був заряджений на непримиренний конфлікт із російською

кріпосницькою системою в силу своєї громадської позиції і свого характеру.

У мистецтві трагічне найповніше відображене і виражене в літературі і в образотворчому мистецтві. Шекспірівські „Гамлет” і „Король Лір” трагічні, насамперед, своїм зіткненням із черствістю і жорстокістю, лицемірством і підлістю; „Ромео і Джульєтта” – нездатністю зробити вільний вибір і неминучістю конфлікту з оточенням і своїми батьками; трагічна Анна Кареніна, що вступила в конфлікт з офіційною мораллю, традицією, обов'язком. Трагічні персонажі у більшості творів про Велику Вітчизняну війну білоруського письменника Василя Бикова, які потрапляють у надзвичайно важкі ситуації і гинуть („Альпійська балада”, „Дожити до світанку”, „Сотников”, „Піти і не повернутися”, „Знак біди” тощо). Значне місце трагічне посідає і в українському мистецтві, літературі, образотворчому мистецтві, в кіно, зокрема, у творчості О.П. Довженка, в його фільмах „Арсенал”, „Земля”, „Щорс”, у документальному фільмі „Україна у вогні”.

Трагічне в мистецтві — не просто загибель і страждання, а крах ідей, надій, ідеалів, субстанційно важливого для особистості, втрата, що не підлягає відшкодуванню і, водночас, утвердження того, що неперехідне і вічне. Тому трагічні персонажі — *піднесені і героїчні*, як взірці сили духу і відданості своїй справі, яка має суспільну значимість і слугує утвердженню гуманізму і свободи.

У трагедії важлива колізія та її джерела, конфлікт, його перебіг і результат. Все це може усвідомлюватися як *неминучість і фатальність*, або як *помилка і вина*. Але у будь-якому разі трагічне в мистецтві має утверджувати життя, а не смерть, вселяти оптимізм, а не песимізм, не лякати, а підбадьорювати і спрямовувати людину на активні дії, на спротив силам зла; не пригнічувати і вносити „чорноту” в психіку людини, а просвітлювати її, очищувати від „душевних шлаків”, приводити внутрішній світ у тотожність із зовнішніми обставинами. Трагедія вчить співстраждання, милосердю, людяності: це те, що входить у поняття *катарсис*. Зображуючи трагічне, страхітливе письменник, художник, композитор повинен дотримуватися „естетичної дистанції”, і як говорив Л.С. Виготський, примусити все це говорити „мо-

вою легкого дихання”, освіжити подихом „весняного вітру”, тобто зарядити читача, глядача, слухача оптимізмом і вірою в добре і прекрасне. Однією з причин, чому психічно хворий Балашов порізав на смуги ножом картину І. Рєпіна „Іван Грозний і його син Іван”, на думку Максиміліана Волошина, було те, що автор натуралізував страхітливе і, на відміну від картини В. Сурикова „Ранок стрілецької страти”, не дотримувався естетичної міри трагічного, не „дав суворий і стриманий пафос смерті”. Водночас, мистецтво має знайомити глядача, читача, слухача не тільки з позитивним, а й з негативним, злим, страхітливим і часом не заспокоювати і розважати, а „терзати”, „шарпати” і „мучити” навіть сильніше і більше, ніж життя, укріплюючи тим самим волю і підвищуючи внутрішні резерви людини.

Звичайно, в реальному житті людина прагне до прекрасного, яке в неї асоціюється, насамперед, із щастям. Але справжнє повноцінне життя немислиме без наполегливих шукань і душевних тривог, без жорстокості і страждань. Утверджуючи Добро і Красу, мистецтво не повинне обходити страждання і трагічне, як не повинні обходити і ті, хто опікується вихованням молодого покоління. Смерть Василя в кінофільмі О. Довженка „Земля” несе високе естетичне і моральне навантаження, а сам твір вважається шедевром мистецтва. Справа, за яку гине людина, повинна бути усередині істинною і справедливою (Гегель), перемога має бути „обов’язковою”, якщо не фізична, то моральна, інакше мистецтво тільки налякає людину, позбавить її крил надії і віри в життя і в саму себе. Ще Аристотель казав, що трагічне в мистецтві не тільки „очищує”, робить “тонкою” душу, але й пробуджує волю до боротьби.

Щодо цього трагічне як естетична категорія, на нашу думку, відіграє більшу роль і має більше значення, аніж категорія прекрасного, не тільки тому, що охоплює більш важливу сферу життєдіяльності людини і суспільства: боротьба, страждання, сходження через подолання страхітливого через смерть. Трагічне зачіпає більш глибокі основи людського життя, те субстанційне, без чого не може бути і самої людини, особливо це стає зрозумілим нині, коли людство перманентно потрясають численні трагічні події, і воно вже заглянуло в „похмуру безод-

ню безнадії”, а трагічне стало ледве не провідним у сучасній апокаліптиці.

КОМІЧНЕ

Комічне – від грецького слова „комікос” – смішне. У сучасному вжитку цей термін є родовим поняттям для означення різноманітних відтінків смішного, все, що може викликати сміх, – об’єкт комічного. Комічне – це немовби формула смішного, а смішне – конкретний випадок комічного.

На відміну від трагічного, що пов’язане з важкими і гострими конфліктами, стражданнями і смертю, сфера комічного переважно весела і радісна, тут, як правило, царюють посмішка, сміх, а то й регіт, що породжує в більшості випадків піднесений настрій і оптимістичне самопочуття: комічне нерідко супроводжує відпочинок, святкові дні, ігрову діяльність, дозволяє загалом.

Естетика освоює, передусім, загалом значиме і типово смішне, те, що є недосконалим, але претендує на досконалість; суперечить ідеалу, але підлаштовується під ідеал, не відповідає звичному і загальноприйнятому, розриває зв’язок із звичним ходом речей. Це так, би мовити, *соціальний* аспект комічного. До *психологічного* аспекту належить несподіваність, обмануте очікування, прояв почуття переваги, зверхності, гордості, злорадства, зняття напруги, вивільнення від страху тощо. *Суб’єктивні* переживання комічного також різноманітні, вони залежать від загального культурного рівня, належності до певного соціального угруповання, від виховання, освіти, темпераменту, віку, статі тощо. Є люди „сміхуни”, в яких легко викликати сміх, і є „несміянні” – люди, яких важко, а подекуди й неможливо розсмішити; для емоційно нерозвинutih людей взагалі не існує комічного. Дитячий комізм, як і сприймання трагічного, неглибокий, а то і „нейтральний”, позаяк у дітей ще не склалася система цінностей, норм, стереотипів, і вони схильні до буквалізації: для них доступніша „комедія ситуацій”, ніж наповнена соціальним змістом комедія.

Об’єктом комічного можуть бути найрізноманітніші явища, за винятком тих, що пов’язані з великим стражданням і

горем, крахом високих ідеалів і загибеллю достойної людини. Об'єктами комічного не повинні бути масштабні історичні події і процеси, якщо вони по суті прогресивні і революційні, як і винятковий героїзм і великі відкриття, що супроводжувалися винятковими труднощами і драматизмом. У здоровомислячої людини не виникне питання, чи можна розглядати як об'єкт комічного, наприклад, голодомор в Україні 1931-1933 рр., під час якого загинули мільйони невинних людей, і сталінські репресії 1930-1940-х рр., терористичний напад у Нью-Йорку 11 вересня 2001 року і землетрус в іранському місті Бам наприкінці 2003 року, в результаті якого загинуло близько 50 тисяч людей. Звичайно, життя є життя, а люди завжди і за всіх обставин залишаються людьми, тому і в екстремальних умовах можуть виникати комічні ситуації, з'явиться посмішка на обличчях, а то і сміх, але загалом такі події не можуть зображуватися з позиції комічного.

Не підлягає зображення з позиції комічного і те, що пов'язане з надзвичайною жорстокістю, ницістю і страхіттями. Всесвітньовідомий кінорежисер Ч. Чаплін після того, як зняв фільм-сатиру на Гітлера „Диктатор”, сказав: „Звичайно, якби я знав тоді про справжні жахи німецьких концтаборів, я не зміг би зробити „Диктатора”, не зміг би сміятися над нацистами, над їх страхітливою манією знищення”^[18].

Ще філософ стародавньої Греції Платон попереджував проти необмеженого і безконтрольного використання комічного і навіть схильний був його заборонити. Зокрема, у „Законах”, визнаючи, що „без смішного не можна пізнати серйозне”, тим не менше вважав, що вільні громадяни мають вдосконалюватися за допомогою філософії, а комічне „слід надавати рабам або іноземним найманцям. Ніколи і ні в якому разі не слід займатися цим серйозно; вільні люди – чи чоловіки чи жінки – не мають виявляти подібних знань”^[19].

У Платона як аристократа були підстави так говорити, адже комічне, сміх є однією з впливових форм соціальної критики, часом дуже дошкульної і ефектної, доступної і зрозумілої кожному: сміх є соціальною санкцією на оцінку цієї чи іншої людини, її дій і поведінки. Сміх – грізна зброя: він може „вилікувати”, а може „вбити”, може „приголубити”, а може „побити”, може бути утверджуючим, а може бути заперечуючим, може

розважити, а може засмутити. М.Г. Чернишевський, розглядаючи комічне в його протиставленні з прекрасним, вважав, що в результаті одержується суміш приємного і неприємного з перевагою приємного, що виражається в сміхові: нам приємно, що ми розуміємо потворне як потворне і стаємо вище його. В одному випадку причиною сміху може бути контраст, суперечність, неподобство, відхилення від норми, в іншому – виявлення за нібито великим – нікчемного, за прекрасним – потворного, за очевидним – абсурдного, що викликає в уяві людини несподівані образи і несподівані реакції. Кант взагалі виводить комічне із гри уявлень, зокрема він пише: „Сміх є афект від раптового перетворення напруженого очікування в ніщо”^[10]. Ця особливість комічного, сміху, крім соціального значення, має велике психотерапевтичне і навіть лікувальне значення, що доведено сучасною психологією і медициною, адже базується він, крім соціального, на природному, біологічному, фізіологічному і психологічному.

Комічне, смішне – це не тільки соціальне явище, воно несе в собі естетично-національні особливості і зміст. Український, російський, вірменський, англійський, французький, фінський гумор неповторний, як неповторний менталітет тих країн, що їх породив. Має місце і те, що можна назвати місцевим гумором, зокрема, габровський гумор (від болгарського міста Габров), або одеський, відомий, мабуть, у всьому світі. У зображенні комічного виявляється не тільки епоха і менталітет народу, але й характер і світогляд автора. Наприклад, у Свіфта відмічають сарказм, злу безпощадну іронію; у Рабле – соковитий, здоровий, інколи грубуватий сміх; у Вольтера – мудру, хитру і безпощадну іронію; в Чехова – тонку, з легеньким сумом посмішку; в Остапа Вишні – добродушну дотепність і м’який гумор.

Форми комічного різноманітні, несуть у собі різний зміст і по-різному відображуються – втілюються в мистецтві. Якщо характери і ситуації смішні, безглузді, неоковирні, то вони належать до *гумору* або м’якої *іронії*: це, так би мовити, доброзичлива критика загалом симпатичного об’єкта. Інше завдання має *сатира*, котра проявляється в формі злої іронії, *сарказму*. Сатира обминає нейтральне і навіть позитивне в явищах і характерах як несуттєве в даному випадку і зосеред-

жується на випуклому зображенні пороків і неподобства в реальному світі і в людині. Нарешті, найбільш різкою критикою всього, що суперечить ідеалу, прекрасному, уявленню про всебічно розвинену гармонійну людину, є *гротеск*, який має на меті створити збірний, часто перебільшений образ соціального зла і паскудності, знелюдненої особистості, для цього особливо перебільшуються і загострюються всі прояви порочності і неподобства, аж до карикатурного їх зображення. Позаяк у сатирі і гротеску висміюванню підлягають особливо небезпечні вади і неподобства, то комічне нерідко змикається з трагічним, породжуючи *трагікомедію* (наприклад, „Весілля Кречинського” і „Справа” Сухово-Кобиліна). Такий поділ на форми комічного в мистецтві умовний, бо в дійсності вони перехрещуються навіть в одному творі, вже не кажучи про художню діяльність автора загалом. Так, наприклад, світ творів Гоголя дуже багатий різноманітними комічними формами і ефектами: в ньому є народний („Вечори на хуторі поблизу Диканьки”) добродушний гумор і гостра сатира („Ревізор”), комічні характери і гротескні типи (Плюшкін, Собакевич, Коробочка в „Мертвих душах”), перебільшення, дивовижне, чаклунське, нісенітниця (текст листа-скарги Івана Івановича на Івана Никифоровича в Миргородський повітовий суд).

Отже, комічне — не випадковість і не каприз суб’єкта, воно вияв повного динамізму і суперечностей життя суспільства, життя людей, необхідний компонент людської історії, яка, почавшись трагедією, своєю наступною фазою має комедію. „Це потрібно для того, — пише К. Маркс, — аби людство весело прощалося зі своїм минулим”^[11].

Амбівалентність, двоїста природа сміху дозволяє використовувати його по-різному, але у будь-якій формі, у будь-якому вигляді він має олюднювати і виховувати людей різного віку, різних професій, різної соціальної приналежності. „Обов’язок комедії, — говорив Мольєр, — полягає в тому, аби виправляти людей, забавляючи їх”^[12]. Можна говорити, що чим важче людям жити, тим більш їм потрібне комічне, і якщо вони перестають сміятися, то це означає, що їхнє життя стало вкрай стражденним і безнадійним.

§4. СМАК: ЕСТЕТИЧНИЙ І ХУДОЖНИЙ

Естетичний смак із давніх часів пов'язують, насамперед, із здібністю сприймати і відчувати прекрасне незалежно від утилітарного інтересу і суджень розуму. Таке розуміння естетичного смаку особливо ретельно розробляв німецький філософ І. Кант. Він вважав, що судження смаку має своєю основою тільки *форму доцільного предмета* (або способу уявлення про нього), воно ґрунтується на апіорних підвалинах і не залежить від того, що збуджує і зворушує: принцип смаку є суб'єктивним принципом здатності судження взагалі. Обмежившись прекрасним і вдавшись до апіоризму, Кант не зміг до кінця вирішити проблеми естетичного смаку, як не зуміли її вирішити і наступні покоління філософів, які висловлювали з цього приводу найрізноманітніші думки.

Якщо їх підсумувати, то можна говорити, що під естетичним смаком розуміється судження, що ґрунтується на естетичному ідеалі і всій системі естетичних цінностей: прекрасному, піднесеному, гармонійному, витонченому, трагічному, комічному тощо, про ті чи інші носії естетичного в природі, суспільстві і в людині, які викликають у неї почуття задоволення чи незадоволення, свободи чи не свободи, оптимізму чи песимізму.

Естетичний смак, поряд із естетичним ідеалом, є відправним пунктом естетичної культури, саме він визначає інтерес до носіїв естетичного, обумовлює активну спрямованість людської індивідуальності і установлює її на певний об'єкт споглядання; він є одним із проявів небайдужості людини до свого оточення і до самої себе; він вимагає включення в естетичну ситуацію не тільки досвіду естетичного сприйняття, але і всього обсягу духовного, включаючи менталітет, урахування фізичного і духовного стану. Естетичний смак є і своєрідним регулятором естетичного ставлення індивіда до дійсності, і критерієм його діяльності щодо естетичного освоєння, і мірилом впливу естетичних цінностей та об'єктів на людину. Судження смаку, оцінюючи явища і предмети як

красиві і некрасиві, гармонійні чи дисгармонійні, піднесені чи низькі, допомагає людині відбирати і оточувати себе такими речами і предметами, які б породжували стан комфорту і піднесеності, задоволення і радості, або ж допомагали „розшифрувати” і конкретизувати все те, що викликає антипатію і спротив. Смак – це вміння застосовувати естетичну міру до всього: творів мистецтва і естетичних об’єктів, до зовнішності людини та її одягу, манер і поведінки. Оскільки естетичний смак належить до ціннісно-орієнтаційного, то реакція суб’єкта на об’єкт характеризується поняттям „подобається” – „не подобається”, „задоволення” – „незадоволення”, тобто в естетичній ситуації і в судженні смаку провідне місце посідає не пізнавально-раціональне, а ціннісне і емоційно-особисте, відчуття міри. Людина з розвинутим відчуттям міри є, водночас, людиною з почуттям смаку. Позаяк естетичні цінності включені в свідомість людини, то всі її рівні мають естетичну спрямованість, а процес сприйняття носіїв естетичного набирає відповідного змісту. *Здатність охарактеризувати об’єкт як естетичну цінність і є судженням естетичного смаку.*

Судження естетичного смаку розглядає об’єкт тільки з боку його естетичної цінності, саме як естетичний об’єкт, при цьому відволікаємось від інших відносин і характеристик: політичних, наукових, моральних, релігійних, економічних, утилітарних. Так, алмаз може бути об’єктом естетичного смаку і судження і розглядатись як меркантильна вартість. Отже, естетичний смак ґрунтується не стільки на об’єктивних властивостях предметів, скільки на суб’єктивному значенні їх і оцінці. Можна говорити про смак розвинутий і нерозвинутий, зіпсований і поганий, вроджений і навіть про відсутність смаку. При всьому розмаїтті смаків, вони детерміновані епохою, національною, класовою, професійною належністю, особливостями віку, статі, характеру, темпераменту, виховання, освіти, традицій, професії тощо.

Хоча смак – поняття нормативне, формується як смак суспільної істоти, яка виховується на сприйнятті прекрасного, піднесеного, трагічного і комічного, все ж межі його дещо „розмиті”: характерне для нього ціннісне ставлення створює певний „люфт” в інтерпретаціях сприйнятого, що дає

підставу говорити: „Про смаки не сперечаються”. Особливо це характерно для судження про художні твори. Л.С. Виготський писав: „За своєю природою естетичне переживання залишається незрозумілим і прихованим у своїй суті і протіканні від суб’єкта. Ми ніколи не знаємо і не зрозуміємо, чому нам сподобався той чи інший твір. Все, що ми придумаємо для пояснення його дії, є пізнішим домисленням, цілком явною раціоналізацією неусвідомлених процесів”¹³.

Оскільки мистецтво – єдиний локалізуючий суспільний носій естетичного в його повному обсязі і виразник естетичного досвіду, що втілюється в художніх творах, то саме на них формується і проявляється *художній смак*. Для нього характерна „установка на змістовну форму” як носія естетичної цінності, на упорядкування форми предметів, на їх побудову і структуру. Головне тут не сам зміст як такий, а як його втілено формою. Адже зміст володіє утилітарними, науковими, політичними, естетичними, релігійними і т.п. цінностями, а не естетичними як субстанційними для мистецтва цінностями. Художній смак містить у собі специфічні критерії оцінки художніх творів, серед них критерій значимості, майстерності, правдивості, впливовості на людину тощо. У мистецтві естетичний смак і художній смак являють собою єдність як критерії обох його боків – естетичного і художнього, судити про них окремо можна тільки абстрагуючись від одного з них і враховуючи специфіку його першоджерел.

❧ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ❧

1. Який зв’язок естетичного ідеалу з політичним і моральним?
2. Чим обумовлені уявлення людей про прекрасне і потворне?
3. Чи може потворне в дійсності стати прекрасним у мистецтві?
4. Чому піднесене часом співвідносять з героїчним?
5. Чи смерть як таку можна відносити до трагічного як естетичної оцінки?
6. Чи може дизайн втілювати трагічне і комічне?
7. Чи будь-яке смішне можна відносити до комічного?
8. Чим відрізняється естетичний смак від художнього?

 ЛІТЕРАТУРА 

1. Боров Ю. Эстетика. – Изд.2-е. – М., 1975.
2. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – ЛГУ. – Л., 1971.
3. Эстетика. За ред. Л.Т.Левчук. – К., 1997.
4. Гаврилюк П.І. Про природу прекрасного. – К., 1972.
5. Гегель. Эстетика. – Т.1. – М., 1968.
6. Кант. Критика способности суждения. Соч. – Т.5. – М. – 1966.
7. Колесник М.І. Людяність краси. – К., 1980.
8. Крутоус В.П. Категория прекрасного и эстетический идеал. – М., 1985.
9. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. – М., 1968.
10. Малигин В.О. О возвышенном. – М., 1966.
11. Муриан В.М. Эстетический идеал. – М., 1966.
12. Савилова Т.А. Эстетические категории. – М., 1977.
13. Скатерщиков В. Об эстетическом вкусе. – М., 1974.
14. Столович Л.Н. Категория прекрасного и общественный идеал. – М., 1969.
15. Яранцева Н. Про драматичне. – К., 1971.

**ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ IV.
“ОСНОВНІ ЕСТЕТИЧНІ ЦІННОСТІ”**

- [1]. Скатерщиков В. Твой эстетический вкус. – М., 1963. – С. 9.
- [2]. Столович Л.Н. Категория прекрасного и эстетический идеал. – М., 1969. – С. 13.
- [3]. Лиманцева С.Н. К проблеме художественного идеала // Вестник Московского университета. – №5. – С. 37.
- [4]. Тугаринов В.П. Красота как ценность/ Философские науки. – 1963. – №4. – С. 61.
- [5]. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. – М., 1948. – С. 426.
- [6]. Довженко О.П. Про красу. – К., 1968. – С. 246.
- [7]. Там само. – С. 44-45.
- [8]. Чаплин Ч. Моя биография. – М., 1966. – С. 390.
- [9]. Платон. Сочинения. – Т.2. – М., 1972. – С. 278.
- [10]. Канта. Сочинения – Т.5. – С. 352.
- [11]. Маркс К., Энгельс Ф. – Соч. – Т.1. – С. 418.
- [12]. Мольер. Комедии. – Т.1. – М., 1957. – С. 510.
- [13]. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968. – С.32.

ЧАСТИНА II МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНО- ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН

Розділ V. МИСТЕЦТВО ЯК ВИД СУСПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

§1. ПРОБЛЕМА ПОЧАТКУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Д

ослідження історичного початку художньої культури розпочалося дуже пізно – лише наприкінці XIX століття, після відкриттів у Західній Європі (зокрема в Піренеях), в Африці і в Азії які свідчили про високий естетичний смак і художню культуру наших далеких попередників.

З огляду на це, здається безпідставним твердити, що в силу нерозвинутої праці і потреб, людство тривалий час обходилося без естетичного, і тільки в результаті тисячоліть трудової діяльності, коли у людини розвинулося мислення, збагатилася її психіка, з'явилася можливість виходити за межі практично-корисного, необхідного, тільки тоді виникає і формується естетичне, а вже на його основі виникає мистецтво. Оскільки онтогенез і філогенез переконливо доводять, що першопочатково ні людський індивідуум, ні людство в цілому не володіли естетичним об'єктом і сприйняттям, то можна твердити, що воно виникає і формується на відносно високому ступені родового та індивідуального розвитку. Як варіант є твердження, що естетичне пов'язане з незрілістю людини і суспільства, тому воно відіграє свою справжню роль тільки на нижчих етапах людської історії, в подальшому ж воно витісняється корисною, набирає характеру „виключності”, слугує „прикрасою” товарів заради прибутку, і закономірно „згасає” при соціалізмі, де естетично-художнє утилізоване народом водночас корисним і прекрасним^[1].

Є намагання вивести естетичне із „небайдужості” людини, як щось вписане в людське життя, що заперечує „байдужість”, на основі естетичного і виникає мистецтво як необхідність акумулювати в собі людську (історичну) небайдужість, компенсувати людям „втрату” ними безпосередності і цілісності, зацікавити їх будь-якою із можливих сфер реальної життєдіяльності^[2].

Не станемо згадувати інші погляди, лише зазначимо, що майже всі вони стоять на позиції „передування”, що було першим: праця, магічне, пізнавальне, мистецтво тощо. Всі вони хочуть бачити вже „зрілу” людину і „зріле” суспільство, зрілі форми духовного, тому у них відбувся „провал” між „троглодитами” і людиною, між первісною людиною і людиною більш пізніх часів: спершу „відсікли” те, що виявилось можливим відсунути за межі поняття „люди”, і тим самим встановлювали хронологічний відрізок, що відкривав, на їхню думку, явище „початку”, яке відповідно до їхнього задуму містить у собі весь майбутній рух.

Більш вірогідним і сприйнятливим, очевидно, є думка тих, хто вважає, що суспільне буття і суспільна свідомість виникають водночас, водночас також розвивався і диференціювався духовний світ людини на пізнавальне, моральне, релігійне, естетично-художнє тощо. Проведений М.С. Каганом системний аналіз видів людської діяльності (перетворювальної, ціннісно-орієнтаційної, комунікативної, естетично-художньої), свідчить, що всі разом вони складають своєрідну замкнуту систему, в якій кожний із видів як підсистема нерозривно пов’язана із рештою^[3]. На будь-якому рівні свого розвитку для людства всі вони необхідні як умова цілісного функціонування, виживання і розвитку. Три функціональних рівні (типи): наочно-дієвий, чуттєво-образний і понятійно-логічний, що становлять своєрідний генофонд культури, спочатку нероздільні і лише згодом розділені, „працюють” на будь-якому етапі розвитку людства, забезпечуючи людині адекватне відображення дійсності^[4]. Духовний світ людини був і завжди залишається чимось цілісним, складеним із різних функціональних елементів, процесів, матеріалів, потребує узгодженої взаємодії і запобігання дезінтеграції і встановлення диктату одного із компонентів, що неодмінно спричинить розщеплення внутрішніх

сил людини, ослаблення або зникнення основних її спонукань. Вичленення і поділ на „провідне” і „похідне”, „другорядне” відносно і залежить від змісту епохи, способу життя, конкретних історичних обставин. Інакша справа, що спочатку межі між естетично-художнім і утилітарно-практичним, релігійним і пізнавальним тощо були невизначеними, розпливчастими, а часом невловимі: для духовного світу людини була характерна *дифузійність*, У цьому сенсі говорять про *синкретизм* первісної культури. Духовний світ архаїчної людини містить у собі в дифузному вигляді елементи морального, релігійного, пізнавального і естетичного ставлення, які обособилися і придбали автономію значно пізніше.

Початок людини сягає такої давнини, що і наразі не знайдені, та і навряд чи будуть знайдені, *прямі* докази її існування в минулому. Певним чином це пояснюється тим, що на тому етапі своєї історії першолюдина ще не мала ні засобів, ні можливості виразити себе і своє ставлення в матеріалах, які б могли дійти до нас. Йдеться, зокрема, про те, що розвиток оброблювальної промисловості, як наголошує Г.В. Плеханов, посиляючись на дослідження К. Бюхера, скрізь починається з розфарбовування людиною свого тіла, татуювання, проколювання або іншого спотворювання окремих його частин ^[5]. Але головний об’єкт естетичного ставлення давньої людини — тіло, як відомо, — тлінне. Тому фактично назавжди втрачені нанесені на нього фарби, татуювання, лінії тощо, як утрачена і та частина культури, яка не фіксувалася матеріально або фіксувалася тільки на час ритуалів. Утрачене й те, що не знайшло свого „уречевлення”, наприклад, пісні і танці, про що свідчать спостереження над аборигенами Австралії і Аляски ^[6]. Загалом у силу специфіки цього періоду початок людини немовби ввійшов у саму людину, тому продукти, в яких опредметилося людське і об’єктивувалося в суб’єктивне, з’явилося набагато пізніше, ніж людина стала власне людиною ^[7].

Незважаючи на те що з архаїчних часів до нас не дійшли чітко виражені свідчення щодо наявності естетичного, ні археологія, ні етнографія, ні інші науки, що займаються історією духовної культури, не можуть аргументовано довести, що існував якийсь період, в якому б було відсутнє естетичне, художнє, пізнавальне, моральне, релігійне, а згодом відбувалася якась

трансформація утилітарно-понятійного в естетичне, а останнього в мистецтво чи навпаки. Ще менше підстав вважати, що первісна людина була позбавлена почуттів і емоцій, була прагматичною і користолюбною. Якби це було так, то чим же тоді пояснити грандіозну працю, здійснену давніми людьми із створення продуктів і предметів, що не мають безпосереднього утилітарного застосування, але мають дотепер безсумнівну естетичну цінність.

Уважне вивчення джерел із історії культури, походження духовних форм дає підстави говорити, що релігійне, моральне, політичне, правове, естетичне, художнє тощо, змінюючись за своїм містом і формою, матеріалом і засобами, стабільне за своєю здатністю задовольняти потреби людини на кожному із етапів її розвитку: первісному, рабовласницькому, феодальному, капіталістичному. „Дія загальних законів психічної природи людини, — писав Г.В. Плеханов, — не призупиняється, звичайно, в жодній із цих епох. Позаяк у різні епохи внаслідок різниці в суспільних відносинах у людській голові потрапляє зовсім неоднаковий матеріал, то недивно, що і результати його обробки зовсім неоднакові”^[8].

Але якщо процес виникнення, формування і розвиток тих чи інших форм духовного у первісному суспільстві відбувається дуже повільно і непомітно, зв’язки і причини їх заплутані та приховані, затемнені проміжними ланками, то в новий час все значно спростилося, а матеріали збагатились, що дозволяє значно успішніше вирішувати цю проблему. Це дозволяє говорити, що естетично-художнє, поряд з релігією, мораллю, знанням тощо, виникло в архаїчні часи в умовах примітивного існування і невігластва і стало необхідним чинником олюднення людини і умовою її цілісного функціонування. А виникнувши, естетично-художнє, як і решта духовного, розвивається вже в зв’язку з усією сукупністю існуючих умов і факторів, разом з іншими формами духовного.

Для того, щоб людина мала справу з естетично-художнім, яким воно постає у сучасному вигляді, а також із сферами і формами його вияву і впливу його результатів, необхідний був тривалий історичний період, який пов’язують з поняттям „синкретизм”. Цей термін характеризує першу форму усвідомленого існування людини в умовах суспільної власності і спільності

завдань, яка носила водночас наочний, опосередкований й ілюзорний характер. Людина стародавнього світу в силу специфіки умов життєдіяльності того періоду вимушена була зводити всю множинність зв'язків і стосунків до єдиного *родового* центру (цілі, інтересу програми тощо). Тому все зроблене людиною в цей період є зосередженням комплексу сил, відношень, „пучком дій”, „вузлом” матеріально-економічних і соціально-духовних детермінацій, які немовби „гранували” індивіда, дозволяючи йому не тільки цілісно існувати і відображати, але й самому виступати як „цілісний тип”, що поєднує в собі ті родові функції, які в подальшому в цивілізованому суспільстві розділяються між спеціалістами різних сфер: працівник промисловості, медицини, релігії, мистецтва тощо. Як писав англійський вчений Хокарт, на островах Фіджі свята „не є ні релігійними, ні мирськими, ні громадськими, ні особистими, ні економічними, ні естетичними, тому що ці спеціалізовані види діяльності ще не виділяють із нерозчленованого життя племені... На Фіджі немає релігії, а є система, яка в Європі розділяється на релігію і господарську діяльність”¹⁹¹.

Вищим проявом синкретизму стала міфологія, яка, за висловом К. Маркса, є не тільки арсеналом мистецтва давніх греків, його ґрунтом, але й „материнським лоном”. У міфі акумулювалися елементи всіх відомих нам форм духовного життя людини. В міфі поряд із „прахудожнім”, „пранауковим”, „праморальним”, „прарелігійним” існує і естетично-художнє, точніше зливається в нерозривну єдність, а не передує одне одному. Міф містить в собі фактично всі майбутні форми духовного і передумови для цілісного духовно-суспільного функціонування людини.

Отже, можна твердити, що естетичне, а відповідно і художнє, так би мовити, субстанційне для людини, завжди входило в генофонд духовної культури людини як суспільно змістовне і життєво необхідне, відіграючи роль гармонізуючої, компенсативної, організуючої, стимулюючої і активізуючої сили. Як історія не знає безрелігійних народів, так вона не може навести приклад народу, який би не виробив і не користувався естетично-художнім, не проявляв би хоча б початкове примітивне естетичне відношення і елементарну художню діяльність, а також примітивний естетичний і художній смак.

Естетично-художнє виникає разом із людиною і її життєдіяльністю, готується в надрах первісного суспільства в формі синкретизму і тільки з суспільним поділом праці, який відбувся у рабовласницькому суспільстві, виділяється в самостійну діяльність. Поступово індивід, наділений певними здібностями і смаком, звільнився від безпосередньої участі в матеріальному виробництві та інших видах суспільної діяльності, і первісна анонімність творця поринула в небуття. Таким чином, характерні для первісної людини невимушене прикрашання знарядь праці, полювання, війни, побуту поступового згасає, остаточно зникаючи в капіталістичному суспільстві, яке перетворило працю в механічне і поневолююче індивідуальність дійство, а саму людину – в функцію технологічного процесу, в якому головними стали користь, утилітарність, вигода. Віднині естетично-художня діяльність перетворюється в особливий вид професіоналізованої діяльності, а талант концентрується в невеликій частині суспільства, в індивідів, що виробляють естетично-художні вироби для решти населення.

Отже, відбулося вичленення „художнього виробництва”, і воно стає самостійною формою діяльності людини, яка суттєво відрізняється і від матеріально-предметної праці, і від політики, і від науки, і від моралі, і від гри, і від спорту.

Розпад синкретизму, міфології мав як позитивний, так і негативний наслідок. Позитивне виявилось в тому, що ті люди, які володіли художнім обдаруванням, могли цілком віддатися художній творчості, звільняючись від участі у виробництві інших продуктів і цінностей, від рутинної праці і обов'язків. Це заохочувало до художньої діяльності тих, хто відчував у ній своє покликання, а також сприяло зростанню майстерності, залученню до художньої діяльності і тих, хто забезпечував митців необхідними для творчості матеріалами, збутом художніх творів і виплатою винагород. Негативне в переході на професійну діяльність виявилось в тому, що із сфери естетично-художньої діяльності була витіснена маса людей. У самому середовищі професіоналів, у свою чергу, відбулася диференціація залежно від спеціалізації (поет, скульптор, актор, архітектор, танцюрист) і від замовника. Твори мистецтва почали або продаватися, або привласнюватися володарями, багатіями, церквою тощо.

Поступово художнє виробництво як складова система суспільного поділу праці, споживання і обміну невідворотно втяглося в сферу товарного виробництва і товарних відносин. Як наслідок – створений художником твір став, як будь-який інший продукт, товаром, а сам митець – товаровиробником, праця якого переважно оцінюється тією самою мірою, як і будь-яка інша. Художня діяльність дедалі більше стала залежати від соціальних чинників і сил, що породжувало суперечність між художником і соціальними силами, між мистецтвом і дійсністю, між творцем і замовником, між покликанням і залежністю матеріального, соціального, морального характеру. Позаяк суспільство в подальшому розвитку людства розпадається на нації, класи, групи тощо, то відбувається і диференціація мистецтва, формуються його окремі або так звані „гібридні” види. Поняття „художня творчість”, „мистецтво” стали узагальнюючими поняттями, якими охоплювався весь діапазон художньої діяльності, всі її прояви, всі напрями, всі течії, школи, стилі тощо.

Придбавши автономність, мистецтво не ізолювалося від інших видів суспільної діяльності, не відірвалося від інших форм суспільної свідомості, із свого боку, економіка, політика, наука, мораль, релігія, спорт тощо стали використовувати естетично-художнє, яке при цьому залишалося самим собою. Виділившись у самостійну діяльність, мистецтво зберегло ту поліфункціональність, яка була властива міфу, зокрема, чаклунство і віру людини в свою творчу силу і безсмертя, здатність вирішувати не тільки завдання, які належать до естетично-художнього, але й ті, які умовно можна назвати „пізнавальними”, „виховними”, „ідеологічними”, „моральними”, „релігійними”, які могли формувати світогляд і почуття, готувати до суспільно-корисної діяльності, у тому числі до трудової і соціально-громадської, створювати „художню реальність”, яка розсуває межі сучасності, переносячи людину в минуле і майбутнє, надає їй можливість „додаткового життя” в уявному світі художніх образів.

§2. МИСТЕЦТВО У СИСТЕМІ СУСПІЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА

Т

е, що мистецтво є шаблоною у виділенні людини з природи, слугує задоволенню специфічної духовної потреби і гуманізації самої людини, ще не вирішує проблеми

його місця в системі суспільного виробництва, в духовній культурі і взаємин з іншими її складовими. Тим часом, ця проблема набуває великого теоретичного і практичного значення.

У цьому питанні існують два основні погляди. Одні автори наполягають на цілковитій залежності мистецтва від економіки і матеріального виробництва, їх називають „економічними детерміністами”, інші, навпаки, наголошують на його повній незалежності і самостійності.

Економічні детерміністи зводять культурно-історичний процес до наслідків від споконвічного панування економічного фактора, економіки, матеріального виробництва. Люди ж виявляються лише „елементом” своїх продуктивних сил, лише продуктом створених ними виробничих відносин. У своєму крайньому варіанті економічний детермінізм зводить культуру до економіки, до заперечення будь-якої самостійності „не-економічних сфер”. У всіх своїх варіантах економічний детермінізм не залишає в соціальному світі місця для власне людської діяльності, людини і її творчості. Свідомість, духовні форми для економічного детермінізму не що інше, як усвідомлення відчужено-речового буття, що тільки і володіє дійсністю.

Подібні положення проголошували в своїх деклараціях „ліві теоретики” в 20-х роках минулого століття в Радянському Союзі, які, опираючись на деякі положення фундаторів марксизму, механічно переносили їх і на сферу мистецтва. Зокрема, вони вважали, що в своєму історичному розвитку мистецтво проходить ті самі фази, що і суспільна праця, а матеріальне виробництво загалом має спільні з ним закони. Вимагаючи підкорити мистецтво виробничим завданням і вигодам, закликали створювати нове виробниче мистецтво – мистецтво реального життя, мистецтво, яке не відображує, а “організує”. На цій підставі висувалася вимога викорінювати із мистецтва „гасло живої людини”, що на їхню думку, завжди зберігало свою позакласову сутність, притупляло класову свідомість і послаблювало його соціальну орієнтацію^[1]. Зрештою, мистецтво постає лише як засіб виробництва „ідеологічних форм”. Такі судження, вкрай спрощуючи історичний процес художнього виробництва, ототожнюють його з матеріальним виробництвом і зводять до соціальних відносин, до боротьби класів та ідеологій, що дало підстави позицію економічного детермі-

нізму цілком перекласти на марксизм (Т. Монро та інші). Тим часом і між марксистами були ті, котрі зовсім відривали мистецтво від економіки, матеріального виробництва. Зокрема, К. Каутський в своїй праці „На другий день після революції” (1902) зазначає, що повний порядок у матеріальному виробництві після революції повинен поєднуватися з повною анархією в галузі духовного виробництва, зокрема в мистецтві.

К. Маркс, який робив акцент на економічному боці і вважав, що у духовного, навіть якщо це „туманні утворення в мозку людей”, „немає історії”, „немає розвитку” поза змінами в способі виробництва, обміну і економіки відповідної епохи, однак вимагав при розгляді таких проблем вирізняти матеріальний переворот, який констатується в економічних умовах виробництва з математичною точністю, відрізняти від юридичних, політичних, художніх, філософських, тобто, від ідеологічних форм. А стосовно художнього поняття „прогрес” не слід брати в „звичайній абстракції”, бо „певні періоди розвитку мистецтва не знаходяться у відповідності із загальним розвитком суспільства, а відтак, також і розвитком матеріальної основи останнього. Наприклад, грецьке мистецтво класичного періоду було незрівнянно вище за матеріальний рівень, економіку свого часу, або Шекспір, котрий набагато випередив художній розвиток тодішньої Англії. У Німеччині, що пережила ганебну в політичному і соціальному відношенні епоху, відмічає Ф. Енгельс, Гете і Шіллер створюють свої геніальні твори, цей час входить в історію як велика епоха німецької літератури. Країни економічно відстали можуть „грати першу скрипку” в духовному житті. Це відбувається тому, на думку Ф. Енгельса, що політичний, філософський, релігійний, літературний, художній розвиток, хоча і базується на економічному розвитку, що є „головною пружиною прогресу в пізнанні природи”, „червоною ниткою” прогресу людства взагалі, однак не жорстко прив’язаний до економічного прогресу і не є його пасивним продуктом: духовне само виявляє зворотній вплив на господарське життя епохи. Економічний фактор тут діє не автоматично і не як єдина активна причина породження тих чи інших духовних продуктів, форм свідомості, психічного взагалі. За законом, сформульованим Ф. Енгельсом, чим далі від економічної лінії відходить та чи інша досліджувана галузь духовного до лінії абстрактно-

логічного, тим більше в її розвитку випадковостей і тим зигзагоподібніша її крива. Але чим довший досліджуваний період і чим ширша досліджувана галузь, тим більше наближається її вісь до осі економічного розвитку, тим більш паралельно вона до неї йде. Відносна самостійність, автономність мистецтва дозволяє виписувати свою „криву” лінію розвитку.

Вважаючи мистецтво „художнім виробництвом”, К. Маркс вимагав розглядати його „не як загальну категорію, а як певну історичну форму”. Так, наприклад, писав він, капіталістичному способу виробництва відповідає інший вид духовного виробництва, ніж середньовічному способу виробництва. Ахілес, на думку Маркса, неможливий в епоху пороху і свинцю, як неможлива „Іліада”, епос взагалі поряд із друкарською машиною, бо в своїй класичній формі, що складає епоху в світовій історії, епос можливий був тільки на низькому ступені розвитку художнього виробництва, у період „дитинства людства” з його наївністю, невігядливою правдою, неусвідомлено-художньою переробкою народною фантазією природних сил і суспільних відносин, що виключено у разі наявності залізничних шляхів, локомотивів і електричного телеграфу. Труднощі, зауважує К. Маркс, полягають не в тому, щоб довести нерівномірність розвитку окремих частин суспільного виробництва, зокрема художнього щодо економічного, політичного, морального тощо, а в тому, що є причиною їх невідповідності і як вони вступають в „нерівний розвиток”, в загальному формулюванні цих суперечностей. Трудність і в тому, що створені в далекі епохи, зокрема стародавніми греками, художні твори „ще продовжують приносити нам художню насолоду і в певному розумінні слугують нормою і недосяжним взірцем”^[12].

Встановивши, що розвиток суспільства – це історичний процес, основоположники марксизму розглядали кожну із його форм як „живу” з її побутовими сторонами, класовими відносинами, політичною надбудовою, ідеями тощо, і вважали, що, лише враховуючи все це, можна підібрати ключ для розуміння природи духовних явищ, чого не можна добитися, виходячи із виробництва як такого, яке, за висловом К. Маркса, є „абстракція”, хоча і „розумна”, оскільки вона дійсно виділяє „загальне”. У „Німецькій ідеології” К. Маркс і Ф. Енгельс пишуть: „... для нас вихідною точкою є дійсно діяльні люди, і з

дійсного життєвого процесу ми виводимо також і розвиток ідеологічних відображень і відгуків цього життєвого процесу”^[13]. Але перед тим, як пробувати вивести відповідні політичні, правові, філософські, релігійні, естетичні погляди, треба вивчати історію „заново”, і не тільки економіку, а й у деталях умови їх формування. Інакше, попереджує Ф. Енгельс, економічний фактор перетворюється в підйому безплідного конструювання на зразок гегельянства, а дослідницька праця зводиться врешті-решт до „простої фрази”.

Ф. Енгельс визнавав, що вони з К. Марксом, в інтересах боротьби зі своїми ідейними супротивниками, підкреслюючи головний принцип, інколи навмисно робили акцент на економічному боці, не завжди мали час, місце і можливість віддавати належне решті моментів, що беруть участь у взаємодії, але піддавали детальному аналізу конкретний історичний період, що дозволяло мати цілісну картину епохи.

Фундатори марксизму, наголошуючи, що економіка в сфері духовного нічого не породжує заново, що економічні причини тут впливають опосередковано, а їх вирішальний вплив виявляється тільки в кінцевому рахунку, зазначали, що на філософію, наприклад, безпосередньо впливають політичні, юридичні, моральні відображення. Однак вони попереджували, що про жодну епоху не можна судити „по її свідомості”, що не повинна створюватись ілюзія, начебто епохою рухають суто „політичні” або „релігійні” мотиви, думки, „чистий дух” тощо: за думками і духом завжди — суспільні сили, класи. „Думки пануючого класу — писали К. Маркс і Ф. Енгельс, — є в кожному епоху панівними думками. Це означає, що той клас, який являє собою панівну *матеріальну* силу суспільства, є, водночас, його панівною *духовною* силою”^[15]. Це становище панівних соціальних сил дозволяє їм, виходячи із своїх цілей і завдань, контролювати і регулювати духовне виробництво, змінюючи і навіть деформуючи об’єктивний процес розвитку окремих його елементів, уповільнюючи чи прискорюючи його залежно від своїх потреб і вимог історичного моменту. У цьому одне із пояснень, чому в певні історичні епохи на першому місці були мистецтво, релігія, політика, наука, використання яких певними соціальними силами ставало їхньою ідеологією.

Ідеологія як сукупність ідей, відображень на теоретичному

рівні в систематизованому вигляді відношень і поглядів людей, за допомогою своїх форм – політичних, правових, філософських, релігійних та інших – раціоналізує духовний світ людини, обґрунтовує положення і претензії тих чи інших соціальних сил. Характерна особливість соціальної інформації, якою користується ідеологія, у тому, що вона із наростанням узагальнення все більше „позбавляється” зв’язку з речево-енергетичними характеристиками, а відповідно, і безпосереднього впливу на людину.

Тому тут справжні спонукальні сили залишаються невідомими, інакше це не було б ідеологічним процесом ^[16]. Як вираз сучасної дійсності в формі класових, партійних, групових дій, ідеологія органічно входить в духовну культуру епохи і, природньо, відображається в мистецтві. Однак, спираючись тільки на ідеологічні чинники, важко з’ясувати, що ж є дійсним спонукальним фактором саме художньої діяльності, не можна пояснити й цілу низку явищ у мистецтві і напрямків у художній творчості (наприклад, імпресіонізм і постімпресіонізм). Навіть щодо „чистого мистецтва”, кубізму, футуризму, сюрреалізму, формалізму, авангардизму, загалом незастосовні ті мірки, якими користуються для аналізу політики, філософії і моралі, релігії та інших ідеологічних форм.

Прогрес мистецтва, зазвичай, тісно пов’язаний з історією, соціальною динамікою, матеріальним виробництвом, економікою, політикою, торгівлею, потребами, цінностями і характером їх споживання, але як відносно самостійна сфера духовного виробництва мистецтво в своєму русі не просто відображає економічні умови та здійснювані факти, але й схоплює приховані процеси, логіку історії, зародження й формування сил, що рухають суспільство, причому не тільки тих, що діють нині, а й тих, що діяли в минулому, але не вичерпали свого позитивного потенціалу, а також потенціальні сили, заряджені на перебудову і зміни. Наприклад, Іспанія XVI-XVII століття, після піднесення, пов’язаного з відкриттям Америки, розвитком торгівлі та ремесла, розширення кордонів країни, переживала всебічну кризу і опинилася в стані глибокого суспільно-економічного занепаду. Проте саме на цей період припадає творчість Лопе де Вега, Сервантеса, Веласкеса, Кальдерона, Сурбарана, Рівера. Відстала, кріпацько-феодална Росія XIX

століття з її реакційною політичною системою і відсталою економікою дала світові Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Толстого, Чайковського, Лисенка, Рєпіна та багатьох інших майстрів мистецтва.

Як не може не змінюватися зміст і характер епохи, так не можуть не змінюватися зміст і форма, напрями і стилі мистецтва, його духовна наповненість, сила його впливу. У будь-яку епоху, будь-яке мистецтво – це своєрідний показник загального стану і загальної культури суспільства, невіддільне від процесів і змін у життєдіяльності людей, боротьби ідей та ідеологій. Наприклад, ідеал мистецтва стародавніх Греції і Риму був тісно пов'язаний з політичним ідеалом Афінської та Римської держави. І коли в Афінах було кинуте виклик віджилому ідеалу стародавньої демократії, а згодом у Римі – ідеалу стародавньої аристократії, захитався й художньо-естетичний ідеал. Нові сили, що виходили на історичну арену, потребували нового, дієвого мистецтва, а воно, в свою чергу, задовольняючи новий попит, шукало нові теми, сюжети, форми, засоби, прийоми. Неважко знайти зв'язок мистецтва епохи Відродження як з грецькою класикою і класицизмом, так і з соціальними процесами, які супроводжували вихід на історичну арену молодого класу буржуазії. Скульптури Донателло, Мікельанджело, картини Джотто, Боттічеллі, Рафаеля, Тіціана, Леонардо да Вінчі були відповіддю на запити часу, задовольняли естетично-художні потреби тодішньої людини.

Те ж саме можна сказати й про мистецькі напрями. Так, сентименталізм у Росії кінця XIX століття виник як відповідь на запит передової громадськості в демократизації і гуманізації внутрішнього життя країни. Саме тому образ ошуканої селянської дівчини з твору Карамзіна „Бідна Ліза”, блідий і слабо окреслений, якщо розглядати його з позицій сьогодення, посів чільне місце в тогочасній російській літературі. Романтизм XIX століття був виявом історичної потреби у ломці художнього відображення дійсності. Водночас, він був виразом можливості практичного соціального перетворення тодішньої дійсності і досягнення певних ідеалів.

Акмеїзм, символізм, кубізм, футуризм, сюрреалізм, абстракціонізм, попарт, опарт, – усі ці течії мають своє обґрунтування і причини виникнення, своє коло споживачів і здатність

впливати на них. Дегероїзація, дегуманізація, деестетизація, антигерой, антироман, антикіно і т.д. і т.п. виникли не на голому ґрунті і не можуть не мати своїх споживачів. А „різномісність” напрямів сучасного мистецтва свідчить як про роз’єднаність самого суспільства, вкрай поляризованого і поділеного на класи, етноси, соціальні групи, так і про розчленування естетично-художньої культури, її все більшу залежність від держави і ринку.

Духовна культура як система та її окремі елементи не можуть повноцінно функціонувати без належної економічної бази і певних форм власності, політичних сил, які одержують свій вираз, насамперед, у діяльності держави, політичних партій і соціальних інститутів, які організують, координують і контролюють діяльність людей у кожній її сфері, намагаючись надати певну спрямованість і усталеність. Це стосується і художньої культури. Державні установи визначають „міру лояльності” і „міру добротності”, як це розуміє уповноважене для цього чиновництво і як мистецтво відповідає соціально-політичним засадам суспільства і його провідним прошаркам, не забуваючи при цьому і про попит широких мас населення. Тобто створюється „елітарна” художня культура і „масова”, що особливо характерно для нашого часу, коли індустрія масової культури досягла небачених до цього масштабів.

Для адаптування широких верств населення до своєї політики держава вкладає величезні кошти в художню культуру, створюючи культурні центри, музеї, салони тощо, а також кінопродукцію, рекламу, масові видовища: все це живить і художню еліту, і задовольняє потреби масового споживача, має місце не тільки політична, але й бізнесово-комерційна регуляція, яка включає і такі форми, як конкурси, виставки, меценатство, різноманітні форми „розкрутки” художніх творів і виконавців.

Але як би не втручалася держава і бізнес у духовну культуру, і як би вона не залежала від матеріальних умов та ідеологічного тиску, художня культура загалом завжди чинить опір цьому і бореться за свою самобутність і свободу творчості. У будь-яку цивілізаційну епоху має місце суперечність і протистояння, в тій чи іншій формі, між директивністю і

комерціалізацією, з одного боку, і втручанням у творчий процес, свободу виявлення здібностей і особистих намірів, з іншого. Мистецтво як результат різноманітних впливів і як єдність багатоманітного, в якому вирішальну роль відіграє „в кінцевому рахунку” сфера матеріального виробництва, а більш безпосередньо політичні, правові, моральні, релігійні відображення, має і своє „енергетичне джерело” – специфічну потребу в духовній цілісності, в особливому стані духу, який сприяє гуманізації і гармонізації, соціальній активізації і творчості, самовиповненню до ідеалу. Саме специфічна духовна потреба й ідеал, за всієї мінливості і динаміки матеріального і духовного виробництва, роблять високохудожні твори мистецтва *неперехідними* суспільними і навіть *загальнолюдськими* цінностями.

Отже, слід виходити з положення, що будь-яка діяльність входить у певну суспільну систему, є ланкою в системі засобів, які сприяють цілісному функціонуванню цієї системи. Мистецтво існує не саме як таке, а в єдності з іншими формами духовного виробництва, суспільного виробництва загалом, тому його „характеристики” залежать від загального розвитку суспільства, відтак і підхід до його проблем має бути, водночас, історичним і логічним. Історизм дозволяє розглядати мистецтво в динаміці розвитку і змін матеріального та духовного виробництва, а логіка дає змогу не лише визначити відмінність між мистецтвом та іншими формами суспільної діяльності, але й показати їх взаємодію як частин єдиного цілого.

Повнота й універсальність людської діяльності виявляються в економічній, політичній, моральній, релігійній, естетично-художній формах діяльності. Межі і функції їх вельми рухливі й відносні. Чим ближче до людини і людського та чи інша форма духовної діяльності, чим більше „поверхів” суспільного буття людини вона проймає, чим більший її соціально-психологічний вплив – тим більша увага до неї суспільства як з боку суспільства загалом, так і з боку окремих форм суспільного виробництва: економіки, політики, моралі, релігії тощо.

Рухливість кордонів форм духовного виробництва дає можливість суспільству в силу історичної необхідності висувати на перший план ту чи іншу його складову. Завдання суспільства – уникнути небезпечних диспропорцій, не переходити межу, за

якою настає розрив між матеріальною і духовною сферами, між мистецтвом і економікою, мистецтвом і політикою, мистецтвом і наукою тощо. А коли розрив усе-таки стався, це явище, треба пояснити не тільки суперечностями матеріального життя, існуючим конфліктом між суспільними продуктивними силами і виробничими відносинами, а й суперечностями між матеріальним і духовним виробництвом, між складовими духовної культури, дихотоміями життя людини як учасника історичного процесу.

§3. ПРОБЛЕМА СПЕЦИФІЧНОГО ПРЕДМЕТА МИСТЕЦТВА

Окремі види діяльності можна відрізнити за якою завгодно ознакою: за потребою, за способом реалізації, за напруженістю і зусиллям та просторовими і часовими характеристиками, за їх фізіологічними механізмами і психічними затратами тощо. Однак основне, що відрізняє одну діяльність від іншої, полягає у відмінності їх *предметів*. Адже саме потреба в певному предметі, без якого не може бути цілісності в функціонуванні, спонукає до певної діяльності і є її справжнім *мотивом* — матеріальним або ідеальним.

Без з'ясування питання, що рухає художником, визначає сферу його інтересів і мотивів, установку саме на художню діяльність, виріб, засоби і прийоми, не можна пояснити багато явищ у мистецтві зокрема, джерела установки на творчість, поетику і механізми впливу продуктів художньої творчості на споживача, реалізм і модернізм тощо. Іншими словами, треба знати, що визначає *предмет мистецтва*, який, за висловом К. Маркса, "...створює публіку, що розуміє мистецтво і здатну насолоджуватися красою, а також з'ясувати філософський зміст поняття „предмет”

У філософії має місце подвійна трактовка поняття „предмет”: 1) предмет як матеріальна річ, що існує поза людиною; 2) предмет як сфера прикладання сил і знань людини, яка за своїм джерелом об'єктивна, але не просто річ і не обов'язково

речова діяльність. Предметом може бути не тільки окрема річ, але й якась одиниця всього існуючого, всього того, що співвідноситься з людиною, на що спрямований її інтерес і активність. Предмет може мати не тільки просторові, але й часові характеристики, бути не тільки матеріальним, але й ідеальним (поняття, судження, умовиводи, змістовні абстракції). Предметом людської діяльності можуть бути і суспільні відносини, форми суспільного життя, і суспільні організації, і форми суспільної свідомості, і сама людина (як об'єкт виховання і впливу), і її діяльність. Поняття „предмет” вказує на специфічний підхід і спеціальне коло проблем, певну сферу інтересів і мотивів, цілей і засобів діяльності. Тому предметом може стати окремий бік об'єкта, який може виявитись предметом дослідження різних наук, змістом діяльності людей найрізноманітніших професій і профілів.

На відміну від категорії „об'єкт”, яка, переважно, лише встановлює той факт, що дана річ, явище, процес знаходяться поза суб'єктом, поняття „предмет” вказує на нагальну необхідність цієї речі (явища, процесу) для цілісного функціонування взаємодіючої сторони, обумовлювання її змісту, а також для самовиявлення в ній.

К. Маркс пише: „Голод — це визнана потреба мого тіла в певному *предметі*, який існує поза моїм тілом і необхідний для його поповнення і для прояву його сутності. Сонце є *предмет* рослини, необхідний для неї предмет, який утверджує її життя, подібно до того, як рослина є предмет сонця як *виявлення* животворної сили сонця, його предметної сутнісної сили”^[17].

Предмет, таким чином, слід розглядати з двох боків : *об'єктивного* і *суб'єктивного*. З *об'єктивного* боку, „предметом” є все те, що, володіючи відповідною сутнісною силою, необхідне для задоволення певної потреби, тобто для цілісного функціонування людини. З *суб'єктивного* боку, предметом є все те, що може бути утвердженням однієї із сутнісних сил людини, в які включаються і органи людської індивідуальності: зір, слух, нюх, дотик, смак, споглядання, бажання, любов тощо і те, що утворює „суспільні органи” і проявляється в „*формі* суспільства”, наприклад, у безпосередньому спілкуванні з іншими людьми.

Отже, предметом для людини стає тільки те, що слугує задоволенню певної потреби і є змістовним боком її діяльності і поведінки, що забезпечує її життєву і духовну цілісність, формується в процесі суспільного життя, залежить від виховання і особистого досвіду, здібностей і установки. Саме так слід розуміти слова К. Маркса, що „...для немuzикального вуха найпрекрасніша музика *позбавлена* змісту, вона для нього не є предметом...”^[18].

Суджень про предмет мистецтва і його специфіку існує чимало. Одним із найбільш поширених суджень є твердження, що специфічним предметом мистецтва є „весь предметний світ у його конкретній чуттєвості і цілісності”, „в його саморусі, суперечностях, зв'язках і відношеннях”^[19] або дійсність в широкому розумінні слова^[20]. Оскільки визначення специфічного предмета як відображення світу в його цілісності або його фрагмента вбачається надто загальним, деякі вчені намагаються вирішити цю проблему, застосувавши термін „головний предмет”, маючи на увазі людину з її багатоманітними стосунками і переживаннями, що, на їхню думку, і складає обов'язкову ознаку мистецтва^[21]. Незважаючи на деяке „звуження” у визначенні специфічного предмета мистецтва і внесення „людського фактора”, він і на цей раз залишається абстрактним і невизначеним, а відповідно, не вирішеним. „Предметом мистецтва, — формулює позицію вже згадуваних „суспільників” С.С. Гольдентріхт, — є ...естетичні відношення, що породжуються і визначаються соціально-історичними умовами і проявляються в предметно-чуттєвих формах прекрасного, повторного, трагічного, комічного та у всіх інших сферах реального людського життя — трудовій, суспільно-політичній, культурній, сімейно-побутовій, особистій”. Естетичне відношення „стає в мистецтві головним і специфічним предметом художньо-образного втілення”^[22].

Специфічний предмет як людська сутність, що відклалася на природних речах і привласнюється людиною без належної розшифровки, може викликати побоювання, що художня творчість є якась тотожність самосвідомості з свідомістю або ж такий рух пізнавального духу, який здійснюється усередині самого духовного, чимось духовно-об'єктивним поза суб'єктивним і тим, що діє, мислить і відчуває. У такому випадку виключається із предмета мистецтва все багатство конкретної „людсь-

кої чуттєвості” тієї „людської змістовності”, без якої, безсумнівно, не може бути мистецтва. Однак і думка, що специфічним предметом мистецтва є лише духовне життя людини, або „зовнішній світ, що сприймається в формах людської психології”^[23], без належної розшифровки і уточнень, може призвести до неправильних висновків і помилок. Мало того, виникає небезпека психологізації предмета мистецтва, перетворення вивчення мистецтва в об’єкт прикладної психології.

Всі зазначені труднощі у визначенні специфічного предмета мистецтва дають привід деяким дослідникам дійти висновку, що його в дійсності не існує, що його визнавали лише в минулому, та й то представники ідеалістичних шкіл. Позаяк під „предметом” переважно розуміється природно-речовий світ або його фрагмент, людина або суспільні відносини, то цілком виправдане твердження, що природа і суспільство не мають такого, так би мовити, „поля”, яке б оброблялось виключно мистецтвом. На цій підставі робиться висновок, що поняття „предмет” доцільно використовувати тільки щодо конкретних наук, але не до мистецтва”^[24]. Але якби мистецтво не мало свого предмета, то воно, зрозуміло, не мало б і свого обґрунтування, змісту і суспільного виправдання, своєї історії. Це розуміють і ті, хто заперечує наявність специфічного предмета мистецтва, однак, обґрунтування художньої діяльності намагаються знайти безпосередньо в сфері наукових, політичних, моральних, релігійних та інших ідей, у науці і в ідеології.

Одною із найбільш поширених думок є судження прибічників так званої „образно-гносеологічної концепції”, що мистецтво і наука мають загальний предмет і цілі – пізнання, відрізняючись лише за формою викладу (художня і логічна) результатів пізнання. Вслід за Гегелем і Белінським, вони розглядають науку і мистецтво як дві форми загального пізнавального процесу, метою і завданням цього є пізнання сутності і одержання знання, які в науці закріплюються в формі понять, а в мистецтві – в формі образів.

Образ не є специфічним для мистецтва, оскільки „образно мислять” буквально всі, це по-перше. По-друге, образ – це, насамперед, гносеологічна категорія, зміст якої визначається ситуацією „суб’єкт-об’єкт” і є результатом здійснюваної взаємодії і установки на цю взаємодію, яка, в свою чергу, обумов-

люється тією чи іншою потребою. Образ, як він розуміється в філософії і психології, є щось „*третє*”, єдність протилежностей, синтез, нова шабрина, в яку вже ввійшов зміст цієї взаємодії. Образ суб'єктивний, ідеальний, процесуальний, інакше його слід приймати як щось субстанційне, з самого початку одухотворююче, наприклад, папір, полотно, мармур. Водночас, образ завжди за своїм змістом „предметний”, тобто нерозривно пов'язаний з певними властивостями, формами, характеристиками об'єктів, що відображуються. Не все у психіці людини має образний характер, наприклад, світ, що відобразився в емоціях для суб'єкта не має предметного характеру^[25], обов'язкової умови образу, тому емоція не може бути образом в повному розумінні цього слова. Тим часом емоції, почуття, настрої, стан, багато з того, що не усвідомлене, не має наочності і не оформляється в образи, є матеріалом і впливаючою силою мистецтва, зокрема музики. Л. С. Виготський, А. В. Луначарський, С. М. Ейзенштейн, О. А. Потебня, І. Я. Франко та інші, маючи на увазі наочність і схожість, висловлювали думку, що не тільки для музики, але й для мистецтва слова характерні психічні процеси сприйняття в умовах безобразності як тимчасовому спокої думки і образності як новому кроку і руху. Момент образності і безобразності залежить від досвіду, інтересів сприймаючого, від особливостей сприйняття, від „вікон”, в асоціаціях, „провалів пам'яті” тощо)^[26]. Л. С. Виготський, поділяючи мистецтво на „ліричне” і „образне”, наголошував, що в поезії сам матеріал, яким вона користується, виключає образне і наочне уявлення зображуваного нею: поетичний твір часто будується так, аби зробити неможливим переклад кожного виразу в наочне уявлення^[27]. „Оскільки ж не будь-яка думка може бути виражена в живому образі (спробуйте виразити, наприклад, думку, що сума квадратів катетів рівна квадрату гіпотенузи), – зауважив Г. В. Плеханов, – то виявляється, що Гегель (а з ним і наш Белінський) був не зовсім правим, коли говорив, що в мистецтва предмет той само, що і в філософії”^[28].

Образ як „третій член”, результат взаємодії, ситуації „суб'єкт-об'єкт” не може визначати специфіку тієї чи іншої діяльності, бо це може призвести до „зацикловання”. У науці, наприклад, якщо вона буде виходити з „третього”, то замкнеться на самій собі, буде уявлятися якимось замкнутим у собі *колом*.

Ця позиція прихильників „образної специфіки” мистецтва була розкритикована як така, що тягне мистецтво до „ілюстративності”, натомість утверджувалось, що мистецтво — „безпосередньо ідеологічне пізнання дійсності”, „емоційне усвідомлення соціальної характерності життя”, що воно, на відміну від суспільних наук, вивчає життя в нерозчленованій єдності соціально-родового і індивідуального, за допомогою „інших матеріальних знаків”, що робить твір не просто ідейним, а ідейно-емоційним. Позаяк естетичне виноситься в природно-речове середовище і надається йому вигляду наочно-тілесного, незалежного від людини і людства, то воно виступає синонімом „безідейного”, „беззмістовного”, „суб’єктивізму”; зміст мистецтва не повинен мати „власного естетичного значення”^[29]. Отже і цьому випадку вийшло замкнуте „коло”, як і у прихильників „образної специфіки”, — „ілюстратизм”.

Естетичне, а не пізнавальне й ідеологічне, на думку деяких авторів, є тим специфічним, що обґрунтовує мистецтво і становить його предмет. Вважається, що специфіка художнього освоєння світу в тому і полягає, що воно є, насамперед, „творчістю краси”, тоді як науково-теоретичне освоєння можна визначити як „творчість істини”. Відповідно, специфіка художнього твору полягає в тому, що він несе „естетичну інформацію”, тобто таку інформацію, яка є джерелом естетичних переживань, що здійснюються на основі особливих знаків^[30]. Таким чином, специфіка предмета мистецтва визначається естетичною функцією і здатністю митця за допомогою спеціалізованих засобів викликати особливе почуття, що охоплює весь духовний світ людини. Функціональний універсалізм на основі естетичного, як вважає частина дослідників, і становить специфіку мистецтва^[31]. У такому вигляді, на нашу думку, предмет мистецтва виглядає безмежним, а відповідно, і невизначеним. Хоча естетична функція для мистецтва є „атрибутивною”, а саме мистецтво здатне „асимілювати” досягнення всієї духовної культури, воно структурно не підкоряє собі, скажімо, науку, мораль, політику, релігію тощо, а від художника не вимагається якогось „універсалізму мислення”.

Всі спроби визначити специфіку мистецтва через функції (естетичну, гедоністичну, комунікативну, ідейно-виховну, пізнавальну, та інші) даремні, оскільки функцій у мистецтва

може бути велика кількість і всі вони, за винятком естетичної, історично мінливі. Як правильно зауважив український філософ В. П. Іванов, вся суть питання полягає в тому, яким чином рольова багатоплановість мистецтва вкладається в рамки його специфічної відміни, як мистецтву вдається об'єднати в собі і гармонізувати ці різноманітні орієнтації, причому зробити це ніскільки не змінюючи своєї суспільної природи, зберігаючи в недоторканості свою специфіку^[32].

Таким чином, вся справа в тому, щоб винайти „першу послилку”, яка має обґрунтувати правомірність тієї чи іншої діяльності, вказати на її місце в системі інших діяльностей, окреслити її суспільно-змістовні межі. Адже перед тим, як розвернути систему визначень, слід знати, що саме визначається. Тільки тоді сам пошук придбає строгу направленість, а всі проблеми, що є об'єктом розгляду, об'єднуються в одне ціле. Таку роль може виконати категорія „потреба”. За „предметом” завжди стоїть „потреба”, і він завжди відповідає тій чи іншій потребі. Можна сказати так: якщо визначена потреба, то визначений і предмет, тоді з неї, як з „кореня” виростає вся система аргументацій і доводів.

Потреба є відправною точкою будь-якої активності людини, відіграючи роль „першого моменту” і своєрідного „пускового механізму” в уже безперервному циклічному повторенні, в якому потреба і діяльність, обумовлюють одне одного і міняються місцями за формулою „П-Д-П” або „Д-П-Д”. Тільки завдяки потребам у людини, ще на рівні підсвідомого, виробляється фіксована установка на певну діяльність, виробляються мотиви і цілі, встановлюються рамки інтересу до оточуючого середовища, без чого, за термінологією Гегеля, її життєдіяльність була б прогресом у „дурну безмежність”.

Потреба постає як досягнутий рівень матеріальної і духовної культури суспільства, показник соціалізації людини, її змістовності і положення в системі суспільного життя, вона є своєрідним „загальним знаменником” усіх численних чинників, що спонукають людину до дії, визначають її поведінку, обумовлюють зміст і характер її взаємодії з середовищем, з природою й іншими людьми.

Класифікація потреб має багато варіантів, всі вони відповідають інтересам і завданням того чи іншого автора.

В руслі нашої теми найбільш доречним є їх поділ на матеріальні і духовні потреби.

Матеріальні потреби є безпосереднім виразом способу виробництва і матеріального рівня життя людей, характеристикою виготовлених продуктів для відтворення життєдіяльності членів суспільства, тобто їх утилізація і навіть „знищення” (наприклад, продукти харчування)”. Матеріальне споживання є щодо індивіда чимось „зовнішнім” необхідним, таким, що виробляє в людині почуття залежності і несвободи.

Духовні потреби задовольняються специфічними цінностями, що призначені забезпечити, насамперед, соціально-психологічну цілісність функціонування людини як суспільної істоти і завжди є „внутрішнім” актом відтворення і утвердження її родових сутнісних сил, вони сприяють усвідомленню людиною своєї несвободи і спонукають до звільнення від неї. На відміну від матеріальних потреб, духовні потреби і духовне споживання завжди мають переважно яскраво виражений національний, класовий, професійний, віковий тощо, тобто соціально обумовлений характер. Маючи спільну основу – конкретно-історичне буття людей з їхнім виробництвом, споживанням і обміном, матеріальні і духовні потреби не однаково доступні для дослідження. Якщо матеріальні потреби відносно легко пояснювати в силу їх прив’язаності до економіки і матеріального виробництва, то духовні потреби „затемнюються” різними опосередкуваннями і нашаруваннями, а в самому процесі їх формування „випадають” цілі ланки, що ускладнює їх дослідження і пояснення. І зв’язок між ними незворотній: „любов обмінюється тільки на любов, довір’я тільки на довір’я”. (К.Маркс). В руслі нашої теми можна сказати і так: ні наука, ні мораль, ні політика тощо не здатні підмінити мистецтво, як і мистецтво не підміняє потребу в кожному із них.

Мистецтво задовольняє специфічну духовну потребу людини в своїй функціональній цілісності і гармонізації свого духовного світу, в психологічному захисті й соціальній активізації, формуванні творчого потенціалу і оптимістичного світовідчуття, здатності до творчості і щастя. Саме цією потребою визначається і видима траєкторія художньої діяльності, фази формування, сприйняття художнього твору, його оцінки і змістовні „судження смаку”. Саме для задоволення цієї потре-

би створюється художній твір — „художня реальність”, в якій органічно зливається матеріальне і духовне, природне і суспільне, об’єктивне і суб’єктивне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте.

❧ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ❧

1. Що обумовило професійну художню діяльність?
2. Які позитивні і негативні наслідки професіоналізації художньої діяльності?
3. Чим обумовлена відносна самостійність художньої діяльності в системі суспільного виробництва?
4. Яка залежність мистецтва від економіки і матеріального виробництва і в чому вона виявляється?
5. Як співвідноситься художня діяльність з іншими формами духовного?
6. Чи визначає специфіку мистецтва образність як така? Обґрунтуйте свою відповідь.
7. Чи можна визначити специфічний предмет через функції?



ЛІТЕРАТУРА



1. Ванслов В.В. Прогресс искусства. — М., 1978.
2. Гегель. Эстетика. — Т.2. — М., 1969.
3. Гончаренко Н.В. О прогрессе искусства. — М., 1968.
4. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. — Л., 1967.
5. Духовное производство. Социально-философский аспект / Отв. ред. В.И.Толстых. — М., 1981.
6. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. — Л., 1933.
7. Каган М.Ф. Морфология искусства. — Л., 1972.
8. Кантор К. Краса и польза. — М., 1967.
9. Кессиди Ф. От мифа к логосу. — М., 1972.
10. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. — Л., 1967.
11. Мазаев А.И. Концепция „производственного искусства” 20-х годов. — М., 1975.
12. Мистецтво, художнє начало, суспільство. — К., 1971.

13. Окладников А.П. Утро искусства. — М., 1967.
14. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории. — М., 1974.
15. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. — К., 1985.
16. Сморгж Л.А. Искусство как вид духовного производства/ Искусство в свете ленинской теории отражения. — Гл.IV. — К., 1980.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ V: МИСТЕЦТВО ЯК ВИД СУСПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

- [1]. К.М. Кантор. Краса и польза. — М., 1967. — С. 29,53,82-85.
- [2]. А.С. Канарский. Диалектика эстетического процесса. — К., 1979. — С. 95,97,105,106,114,116.
- [3]. М.С.Каган. Человеческая деятельность. — М., 1974.
- [4]. О.К.Тихомиров. Структура мыслительной деятельности человека. — М., 1969. — С. 285.
- [5]. Г.В. Плеханов. Избранные философские произведения. — Т.5. — С. 336.
- [6]. В. В. Иванов. Об одном типе знаков искусства в пиктографии/ Ранние виды искусства. — М., 1972. — С. 106.
- [7]. В.П.Иванов. Человеческая деятельность — познание — искусство. —К., 1977. — С. 38.
- [8]. Г.В. Плеханов. Там само. — С. 304.
- [9]. Ранние виды искусства. — С. 109.
- [10]. Б. Арватов. Театр как производство. О театре. — Тверь, 1922. — С. 120.
- [11]. Ф.И. Шмит. Искусство. Основные проблемы теории и истории. —Л., 1925. — С. 183.
- [12].К. Маркс, Ф.Энгельс. Соч. — Т.12. — С. 738.
- [13]. Там само. — Т.3. — С. 24.
- [14].Там само. — Т.37. — С. 371.
- [15].Там само. — Т.3. — С.43.
- [16]. Там само. — Т.39. — С. 83.
- [17]. Там само. 3 ранніх творів. — К., 1973. — С. 587.
- [18]. Там само. — С. 551.
- [19]. Н. Стебун. Джерела художньої творчості. — К., 1970. — С. 33,38.

- [20]. Теорія літератури. – К., 1975. – С. 79.
- [21]. О. Гладі. Праця, талант, краса. – К., 1976. – С. 98;
М.И.Новиков. О специфике художественного познания//
Вопросы философии. – 1978. – №10. – С. 119.
- [22]. С.С. Гольденрихт. О природе эстетического творчества. –
М., 1977. – С. 132.
- [23]. Е. Севастьянов. Единство познания и творчества в
искусстве. – М., 1977. – С. 190.
- [24]. А. Натев. Искусство и общество. – М., 1966. – С. 33, 116, 118.
- [25]. К.К. Платонов, Г.Х. Шингеров. Эмоции, чувства и
воля как формы отражения действительности/Ленинская тео-
рия отражения и современность. – София., 1969. – С.184,185.
- [26]. С.М. Эйзенштейн. Избранные статьи. – М., 1956. – С. 199.
- [27]. Л.С. Выготский. Психология искусства. – С. 65-68.
- [28]. Литературное наследие Плеханова. – Сб.3. – М., 1936. – С. 31.
- [29]. Г.Н. Пospelов. Эстетическое и художественное. – С. 21,
217,253; Його ж: Теория литературы. – М., 1978. – С. 75,81,89.
- [30]. У.И. Рижинашвили. Место и роль эстетических под-
ходов в изучении художественной литературы //Вопросы фи-
лософии. – 1971. – №8. – С. 136,137.
- [31]. І.Я. Лисий. Науково-технічна революція і соціальні
функції мистецтва/Сучасна науково-технічна революція і
мистецтво. – К., 1976. – С. 54.
- [32]. В.П. Иванов. Человеческая деятельность – познание –
искусство. – С. 216-217.

Розділ VI. МИСТЕЦТВО І РЕАЛЬНІСТЬ

§1. ПОНЯТТЯ „РЕАЛЬНІСТЬ”. ОБ’ЄКТИВНА І СУБ’ЄКТИВНА РЕАЛЬНІСТЬ

А

наліз категорії „реальність” — однієї із основних у філософії необхідний для з’ясування проблеми співвідношення мистецтва з природним середовищем і з суспільством і сутності художньої діяльності. Тим часом у трактуванні цього поняття має місце велика розбіжність, почасти його отожднюють з поняттями “буття”, “дійсність”, “тілесність”, тобто їх вживають як синоніми. Насправді ж між ними існує суттєва різниця. Зокрема, поняття „*буття*” етимологічно походить від терміна „бути”, а той, в свою чергу, коріниться в слові „жити”, тобто, бути узгодженим з навколишнім середовищем, функціонувати в конкретному просторі і часі. Антитезою буття є „небуття”— межі, в яких речі (явища) ще немає або вже немає. „*Дійсність*” — це все те, що існує як реалізована можливість і функціонує „тепер”, маючи в собі власну сутність і закономірність. У цьому контексті дійсність відрізняється не тільки від усього ілюзорного і фантастичного, а й від усього логічно-мислительного, а також від усього ймовірного, але поки що неіснуючого.

У „Філософській енциклопедії” дається два тлумачення терміна „реальність”: 1) Матерія з усією різноманітністю її форм, якій протистоїть свідомість — суб’єктивна реальність; 2) весь матеріальний і ідеальний світ, включаючи ілюзії і помилки^[1].

Визначення реальності як матерії в сукупності різних її видів, тобто як об’єктивної реальності, яка протистоїть суб’єктивній реальності, є імпліцитне визначення через абстракцію, без розкриття змісту самого поняття. Якщо звести все суше до „об’єктивної реальності” як матеріально-наочного і речового, тоді в світі залишаються тільки „речі” і тільки „об’єкти”, відбувається вилучення з нього людей і всіх тих функціональних властивостей речей, які характерні для втягнутих вже в

людські відношення. Тільки для класичної фізики поняття „об’єктивна реальність” цілком співпадало з поняттям „фізична реальність” як визнання фізичного світу, що розвивається за одними і тими самими законами. Але сучасна фізика, зокрема теорія відносності і квантова механіка, змінили уявлення про світ і власне поняття „фізична реальність” набуло нового змісту. Мало того, з’ясувалося, що „фізична реальність” залежить і від умов експерименту, і від експериментуючого суб’єкта, бо він став уже „не просто глядачем, але й актором у драмі пізнання”^[2].

Людина в процесі виробничої діяльності, спілкування, споживання і обміну, крім матеріальних цінностей, створила світ духовних цінностей (ідеали, ідеї, норми, знання, уявлення тощо), які через знаки, символи, засоби праці перетворилися в якусь систему, що складається із відносно „затверділих” елементів, які або закріплюються в свідомості людини в поняттях і „фігурах логіки”, або існують як „консерванти культури: листи, архіви, фото, картини, плакати, фонотека, іконотека, театр, кіно, телебачення, преса тощо.

Вироблена в процесі історичного розвитку система духовних цінностей є для конкретного індивіда як „об’єктивна реальність”, яка існує незалежно від нього і яку йому (індивіду) належить засвоїти. Таким чином, поняття „об’єктивна реальність” включає не тільки матеріальні об’єкти, фізичну природу, механічні, фізичні, хімічні, біологічні процеси, а й інформаційні процеси, а також те, що В.І. Вернадський назвав „ноосферою” і визначав за параметром розумом, інтелектом. Він включав сюди і велику різноманітність особистостей, які перетворюють енергією домінант середовище свого існування, створюючи особливу сферу, названу пізніше „персоносферою”. Крім того, термін „реальне”, крім сьогодення, включає в себе минуле, яке існує в теперішньому в „знятому” вигляді, і майбутнє, яке існує в сьогочасному як потенційне, а також різні усталенні уявлення, зокрема ті, що викривляють дійсність і хибні, з якими, однак доводиться рахуватись і індивіду, і суспільству загалом.

Багато з того, що не має самостійного речового існування, слугує людині не лише для фіксації досягнутої стадії розвитку, але й могутнім спонуканням до дії, самоутвердження, само-

виповнення, оптимізму, або ж, навпаки, для приниження, пригнічення, песимізму тощо. Знання, краса, добро, любов, дружба, героїзм, патріотизм, слава, честь, гідність, образа, сором, несправедливість, підлість, зло, – все це реальності, вплив яких на людину часом перевершує дію матеріальних явищ і процесів.

Уявлення і судження людини про реальність завжди пов'язані з певними умовами її життєдіяльності, рівнем і характером суспільного життя, матеріальною і духовною культурою, цінностями і потребами, відношеннями і інтересами, суспільним і особистим досвідом. Оскільки дійсність впливає на людину як природно-суспільна дійсність, а вона її сприймає з різними установками і в різних умовах, станах, керуючись не тільки достовірними знаннями і цінностями, а й недостовірними, а то і хибними, то її мозок виявляється не безстороннім дзеркалом, а чимось на зразок відчиненого в зовнішній світ вікна, через яке, крім правильних вражень і образів, входить багато і помилкових. Але в голові людини немає нічого такого, що було б створено без впливу зовнішнього середовища, всім цим викривленим і хибним уявленням і поняттям завжди знаходиться якийсь предметний (речовий) або ідеальний, (мислений), основний на предметності еквівалент.

Так, наприклад, уявлення первісних людей про потойбічне життя і тепер вражають достовірністю і ретельністю відтворення його „топографії”. Ирреальне в стародавніх міфах органічно сполучалося з цілком реальними предметами. Міфи, релігії, утопії, фантазії взагалі при найближчому розгляді, не що інше, як „поставлені на голову, наче в камері-обскури”, реальні відношення людей^[3]. Боги, кентаври, сатири, сфінкси, чорти, відьми, духи, привиди тощо, як створені людьми хибні уявлення про себе самих^[4], стали реальністю, з якою доводилось (і доводиться) і рахуватись і окремому індивіду. і суспільству загалом. Всі ці продукти людської уяви, як вияв певного рівня життєдіяльності людей і характеру їхніх взаємовідносин, ставали діючими персонажами і в повсякденному житті, і в творах мистецтва поряд із дійсними людьми не лише в первісному і рабовласницькому суспільствах, але й для людей більш пізніх епох. Зокрема, як зазначають дослідники, в шекспірівські часи „для широкої театральної публіки тіні батька Гамлета і Банко, макбетівські відьми, ельфи із „Сну в літню ніч” були реальними істотами,

близькими і зрозумілими, цілком живими”^[5].

К. Маркс, досліджуючи процеси пізнання, спробував дати наукове пояснення цьому процесу утворення в голові людини „псевдосвіту” і „псевдо-реальності”. Зокрема, він показав, що між реальними стосунками і речами, якими вони є, і тим якими вони є в свідомості, існує незриме, але підкорене соціальної механіці поле, продуктом дії якого є усвідомлювана людиною зовнішня і внутрішня дійсність. Відкривши феноменальну природу свідомості, її насправді квазіпредметний характер, Маркс виводить утворення свідомості не із безпосередньої дії об’єктів, а із суспільних відносин і диференціації цих відносин, які складаючи часткові системи, входять у більш загальні системи. Показавши, що поряд із природно-речовим причиненням діє соціально-системне причинення, інакше — причинення в системі суспільного буття, Маркс дав ключ для розуміння й аналізу тих явищ, які не мають аналогу в природі і виступають у вигляді „демонічних сил” і „чудес”, починаючи з табу і міфів, і закінчуючи „чудесами” і „привидами” товарного світу, як-от „форма вартості”, „форма ціни”, „вартість землі” тощо, які в загальній системі суспільних відносин набирають реальності і об’єктивності”^[6].

Позаяк свідомість індивіда приведена системою державних інститутів у відповідність із світом ілюзорних цінностей і із стереотипізмом суспільних установлень, то хибне уявляється для людини немовби не хибним, а ілюзії набирають вигляду об’єктивно існуючого, тому вона в цих обставинах діє цілком доцільно, прагматично, ефективно, тобто так, „як треба”, знаходячи в навколишньому середовищі підкріплення цим викривленим уявленням. Унаслідок суспільного поділу праці духовні потенції людини виявляються відірваними від матеріального виробництва і протистоять їм як чужа і панівна сила, духовне в ній набирає містичного забарвлення, а об’єктивно існуючий світ, в якому відносини людей є немовби „вивернутими”, стає світом „видимостей”, фікцією дійсності. Тому людина, не лише в думках, у свідомості, але й у дійсності веде подвійне життя, стає іграшкою чужих і ворожих їй ірраціональних сил, виявляє нахил до створення „своєї власної реальності”. Тоді вона створює психологізований ірраціональний світ суб’єктивного, як це має місце, зокрема, в релігії. Диявол у християнській релігії

— пише Бердяєв, є „екзистенціональна реальність ...духовного світу, шлях через який іде людина”¹⁷¹. Таким чином, поняття „реальність” розкриває насамперед відносини і зв’язки, що утворились у процесі життєдіяльності людей, їх взаємодії з природою та іншими людьми. Залежно від змісту життя, потреб й інтересів, установки і діяльності утворюється те, що можна назвати „фізична реальність”, „хімічна реальність”, „біологічна реальність”, „соціальна реальність”, „естетично-художня реальність”, „суб’єктивна реальність” тощо.

Остання — це не реальність, що створюється за бажанням суб’єкта: це весь духовний світ людини, взятий у його багатомірності, унікальності і цілісності. Дослідження останніх десятиліть показують, що це *особлива* реальність, яка є особливим зрізом апарату відображення (мозку), і відбитих у ньому об’єктів і станів, але вона не зводиться ні до того, ні до іншого: вона живе вже в квазіпредметному вимірі буття¹⁸¹.

Суб’єктивне передбачає спеціалізований інтерес і оцінку, вибір цілей і засобів їх реалізації, унікальну генетичну організацію і „свою” норму і спосіб реакції на вплив природно-речового і соціального середовища.

Сама психіка людини, завдяки потребам, діяльності, спілкуванню, — це не тільки „відображення”, „прояв”, „підсилювач”, „уподібнення”, але й „активність”, „сила”, „можливість”, „спосіб” вирішення дихотомій, що виникають у життєдіяльності людини, найвища форма регулювання організму із зовнішнім середовищем. Потреби, цілі, інтереси, ідеї, ідеали, смаки та інше дозволяють бачити психіку, ідеальне не тільки як „матрицю”, що повторює структури предметно-практичних дій, а як складне утворення, якісно нове явище, в якому суб’єктивне і об’єктивне складають органічне ціле. Відображене — це не тільки „образ” відображуваного, але і функція суб’єкта, прояв його життєвого процесу, який не може бути зведеним до якогось одного інтересу або форми, до „пізнання” або „інформації”, гомо- або ізоморфізму. Відображення як цілісний акт, як „конкретна одиниця” є складним неоднорідним явищем, в якому може переважати в певний момент той чи інший компонент: суб’єктивне чи об’єктивне, знання чи оцінка, інтелектуальне чи афективне, раціональне чи емоційне тощо.

„Завдяки поєднанню в людині властивостей відкритої і закритої системи, — пише Б.Г. Ананьєв, — її свідомість є, водночас, суб'єктивним відображенням об'єктивної дійсності і *внутрішнім світом особистості*. У цьому відносно обособленому від зовнішнього внутрішнім світі складаються комплекси цінностей (життєвих планів і перспектив, глибоко особистих переживань), певні організації образів („портретів”, „пейзажів”, „сюжетів”) і „концептів, домагань і самооцінки”^[9]. Це створює певний „зазор” між суб'єктом і об'єктом, надає відображеному квазіпредметний характер, що свідчить не тільки про „пристрасність” суб'єкта як активної сторони відображуваного процесу, а й про його здатність ідеально, в голові, на основі актуальних потреб і дійсних вражень, досвіду і цілей, створювати нові сполучення і образи майбутній дій і переходити від ідеального існування предмета до його творення, опредмечування, матеріалізації.

§2. ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ

Термін „художня реальність” вживається з часів Вінкельмана і Гегеля і має такі самі права на існування і вжиток як і інші споріднені терміни: „фізична реальність”, „соціальна реальність”, „художнє відображення”, „художні цінності”, тощо.

Є два основних трактування терміна „художня реальність”. У першому варіанті реальність мистецтва ототожнюється з реальністю природно-речового середовища. Свого крайнього вираження цей погляд набирає в прихильників поп-арту і в різних „конкретників”, а також у судженнях так званих „лівих”, які вважають художню діяльність складовою промислового виробництва, відповідно, мистецтво входить в сферу індустрії і ринкових відносин. У другому варіанті вважається, що художня реальність — це виключно духовна реальність, опредмечена суб'єктивність, світ переживань, думок, почуттів самого художника, які створюють свою „художню реальність”, що не має нічого спільного з об'єктивною реальністю, з реальністю природи, суспільства, стосунків людей і їх соціального життя.

„Інтерпретація” і навіть „імітація” дійсності, твердить дехто з них, була здоровою функцією, доки наука не зруйнувала старі уявлення про світ, тепер художник-творець „викорінив аспект живої реальності, зруйнував мости і спалив кораблі за допомогою яких ми могли б перенестись у наш звичайний світ”^[10]. „Дія художника-творця, – на думку М. Гартмана, – є віддалення від дійсності, втрата реальності... Реальність потрібна йому ...тільки як поєднуючий член, в якому може з’явитися і реальне...”^[11]. „Ми досягли тепер такого релятивізму в філософії, – твердить Герберт Рід, – коли можна говорити, що реальність є фактично суб’єктивністю, а це означає, що індивідуальність не має іншого вибору, як конструювати власну реальність”^[12].

Заради суб’єктивного, ледве вловимого трепету душі, мистецтво має відмовитись від об’єктивної реальності і створити свою „художню реальність”, що не має нічого спільного з реальністю природи, суспільства, людських стосунків. Художник повинен тікати від реалій дійсного світу, який влаштовує йому „засідки”, створювати якусь дегуманізовану реальність, що виключає природно-речову і суспільно-смыслову реальність (Ортег-і-Гассет).

Всі ці й інші судження не вирішують проблеми і не розкривають змісту цього терміна. При вирішенні даної проблеми слід виходити не з суб’єктивного і об’єктивного як таких, а з предмета мистецтва і специфіки художньої діяльності.

Як сфера художньої діяльності і царство естетичного мистецтва визначається специфічними потребами, інтересами, цілями, мотивами, установками, кодовими системами, смислами, функціями і функціонуванням. Охоплюючи в процесі освоєння весь духовний світ людини, весь діапазон її стосунків з середовищем, утверджуючи, насамперед, красу, мистецтво звертається, передусім до відчуття, почуття, споглядання, уяви, викликаючи тим самим „гру” її життєвих сил, „гру духу”. Як „розкіш Духа”, „художньо прекрасне”, за висловом Гегеля, „вище краси природи”, це досягається „за допомогою *обману*”, бо взагалі мистецтво живе у „видимості”, і його „життєвий елемент і ті засоби, якими воно користується в своєму впливові, – це „видимість і обман”^[13]. Задоволення, яке дає нам мистецтво, втілюючи, насамперед, прекрасне, досягається вільним харак-

тером творчості і образних форм. Оскільки ж ні зовнішньо-емпіричне в його природному бутті, ні внутрішньо-духовне в його динаміці і плинності „не є світом істинної дійсності” і може бути назване „голою видимістю” і „жорстоким обманом”, то мистецтво, за висловом Гегеля, ламаючи „жорстку кору природи і світу повсякденного життя”, виводить людину за їхні межі і підносячи над усім цим, вказує на щось духовне, яке і має стати предметом уваги і переживання: „...істинним завданням мистецтва є усвідомлення найвищих інтересів духа”^[14].

Мистецтво, — пише Гегель, — у всіх відношеннях має переносити нас на інший ґрунт у порівнянні з тим, на якому ми стоїмо в звичайному житті, так само, як в наших релігійних увявленнях, в діях й умоглядних побудовах науки”^[15].

Художня реальність, будучи похідною від природно-речової і суспільно-сислової, підкоряється законам, що відрізняються від тих, за якими функціонує природа і відбувається суспільне життя людей. Водночас, вона є особливою формою життєвої реальності суспільства і людини, породжена конкретною дійсністю, виконує специфічну функцію в системі суспільства, задовольняючи специфічну духовну потребу. Не пориваючи з предметно-речовим, мистецтво адресується, насамперед, до *почуттів* і суспільного, життєвого досвіду людей; цьому переважно слугує художня мова, засоби і прийоми. Можна говорити, що художня реальність має два аспекти: вона існує для тих, хто створює художні твори, і для тих, хто їх сприймає. Але в обох випадках реальність визначається не предметно-речовим як таким, і не буттям самого суб’єкта, а специфічною духовною потребою людини і суспільства. Мистецтво існує і функціонує в конкретну епоху, входить в конкретне суспільство, функціонує в конкретному середовищі і задовольняє попит конкретних людей, інакше перед нами не твір мистецтва, а лише проміжний продукт або тільки один із елементів того, що має назву „художня реальність”.

Світ мистецтва реальний, але не дійсний у сенсі свого субстанційного призначення, якщо до нього не підключена людина, яка і є внутрішньою пружиною його руху і розвитку в напрямі життєсприяючого і бажаного, того, що „оживляє” твір мистецтва, наповнює емоційно-особистим і соціально-сміс-

ловим. Тому змістовний бік художньої реальності завжди олюднений і людяний, вся художня реальність, всі її складові орієнтовані на те, аби людина спостерігала саму себе в створеному нею ж світі, перевіряючи на створеному художником (письменником, композитором) свої думки і почуття, поведінку і дії.

Оскільки мистецтво перетворює світ людини скоріше ідеально, не посягаючи на дійсні речі, то створена мистецтвом *нова реальність* має відносну самостійність; вона не абстрактна загальність, позбавлена конкретності і живості, але, водночас, і не життєподібна тотожність з дійсністю; воно не гола об'єктивність, але й не суб'єктивне свавілля, позбавлене об'єктивно-сміслового; вона не думка як така, але й не безсмісленне почуття. Це якийсь створений для задоволення специфічної духовної потреби за допомогою специфічних засобів і прийомів новий, *третій світ*, який несе в собі риси зовнішньо-речового, і виражає духовно-внутрішнє, людське; він виступає як суб'єктивізоване об'єктивне, і об'єктивізоване суб'єктивне, як видиме і невидиме, визначене і невизначене, усвідомлене і неусвідомлене. Все це в мистецтві становить цілісність, нерозділеність як обов'язкову умову створення і функціонування художнього твору.

Мистецтво (художня реальність) здавна є тією „зверхнормою”, завдяки якій створюється певний „простір” із специфічно організованою структурою для почуттів і думок людини. В цьому „просторі” індивід, не зв'язаний утилітарно-прагматичним і раціонально-нормативним, має можливість відтворити і поновити „людський феномен”, „програти” в уяві різноманітні „сюжети” і „ролі”, відчутти причетність до подій і звершень, до інших людей і утверджуватись як особистість у всьому тому, що є Добро, Істина, Краса.

§3. МИСТЕЦТВО І ПРИРОДНО-РЕЧОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ

Р

ечевість, „плотськість” — обов'язкова умова існування твору мистецтва. Однак художня діяльність не має нічого спільного з „робленням” речей або наслідуванням

природно-речовому. В мистецтві речове, захоплення „матеріальністю”, „фактурністю”, „виглядом” без розкриття соціальних зв’язків і відносин, неминуче породжує так званий „речовізм”, який оспівує річ за її „простоту”, „лаконізм”, „зрозумілість”, „буденність” тощо. Різні „мобілі” і „стабілі” із металобрухту, колажі із вторинної сировини, „земляне мистецтво та інша „поетика речовізму”, мистецтво „присутності речей” – далекі від справжнього мистецтва і є свідченням його кризи, своерідною об’єктивацією внутрішньої спустошеності художника, парадоксальний процес розпредмечування і дематеріалізації людини за допомогою речового, виключення її із дійсних предметних зв’язків і „соціуму”. Інколи ж речевість в мистецтві, як наголошував всесвітньо відомий кінорежисер С.М. Ейзенштейн, не тільки метафізичне розуміння творчості як підлеглості непорушному порядку речей, але й „функція форми державного укладу, насаджування „державного єдино-мислія”, як це мало місце, наприклад, у мистецтві гітлерівського рейху.

Ще древньогрецький філософ Платон говорив, що, наслідуючи природні речі, твір мистецтва неодмінно стає „наслідуюнням наслідування”. Природні речі, взяті в своїй „природності”, не здатні втілити адекватним чином справжні Міру і Цілісність, Гармонію і Досконалість. Лише людське буття в усій його „вагомості” і „грубості” могло б стати, за переконанням Платона, підходящим матеріалом для створення єдиного Твору Мистецтва. Природа і речі, відображені-зображені мистецтвом без соціально-людського, є спотворенням, викривленням відповідної Ідеї, відходом від істинності, краси й гармонії в бік видимості, позірності, ілюзорності, а відповідно, потворності й безформності.

Задовольняючи специфічну духовну потребу, мистецтво, у першу чергу, покликане опредметити ідеали, ідеї, думки, почуття, духовне взагалі, позаяк воно з самого початку покликане бути „обтяженим матерією”. В цьому смислі мистецтво не може обійтися без природно-речового, особливо якщо врахувати, що воно (речі, явища, процеси) є невід’ємною частиною внутрішнього духовного світу людини. Для підтримки цілісності його як умови виживання, мистецтво має створювати відповідні продукти, зокрема художні твори. Однак твір мистецтва – не формаль-

ний центр, навколо якого розгашовані картини реальних речей, тим більше не речевість як така. Самостійне формування предмета за законами речового функціоналізму спостерігається лише в промисловості. У мистецтві ж річ (властивість, риса) використовується, якщо вона „заявляє про людину, володіє здатністю „говорити” про неї „виражати” її настрої і стан, „проникати” в глибину її душі. Інакше той, хто сприймає, замість переживання суспільно-сміслового і емоційно-особистого буде бачити самі речі, носії відбитка. В цьому сенсі художній твір щодо відображуваних-зображуваних речей, явищ є *ідеальним*, хоча існує поза свідомістю людини незалежно від неї, в просторі поза головою людини в формі *художньої* речі.

Водночас, слід зазначити, що хоча художня діяльність здійснюється за принципом „через матеріальне до духовного”, вона не є процесом „одягання” духовного (ідей, думок, почуттів) в матеріальну оболонку. Інакше все використане в творі мистецтва виступить як якісь „застиглі духи”, незалежні від природно-речового, що впливає не тільки із суджень Гегеля. В мистецтві така позиція інколи слугує виправданням відходу від дійсності, суб’єктивізму і свавілля в творчості. Мистецтво, на думку фундатора абстракціонізму і його теоретика В. Кандінського, має „викорінювати аспект „живої реальності”, „емансипуватися” від природи, яка немовби своєю „чорною рукою” закриває очі людині, а її фарби і форми є лише „символи”, що тяжіють врешті-решт до „ієрогліфа”^[17]. Тому художник повинен перетворювати в фікції реально існуючі речі заради імітації чуттєвої активності, „конструювати” власну, ні на що не схожу реальність, якою б вона не була свавільною і абсурдною. Сутностями стають відчуття, які розпадаються на „червове”, „зелене”, „кругле”, „трикутне”, „вертикальне”, „горизонтальне” тощо, предмет же „презентується свідомості лише в результаті „учування” (Т. Ліпс). Тоді в творах мистецтва замість безмежної різноманітності природно-речового світу і багатства духовного життя людини постає якийсь „трепіт форми і кольору”, а метою є демонстрація „розкріпачених фізичних сил”, тобто спроби „матеріалізувати інстинктивне життя найбільш глибоких рівнів психіки”^[18].

Специфічна діяльність художника в світлі специфічної потреби, з’єднавшись з втягнутою в сферу цієї діяльністю річчю

„згасає” в продукті, виступаючи вже у вигляді особливого буття. Суспільно-сміслові і емоційно-особисті немовби розчиняє байдуже природно-речове, наділяючи його людською змістовністю. Як змістовна форма, природно-речове є вже як конкретне „одушевлення” і „задушевність”, „людяність”, в якому все грубочуттєве редукувалось. В результаті цього річ (явище) стає немовби „прозорою”, і такою, що втратила свої субстенційні якості і властивості, засобом „мовного висловлювання”, елементом змістовної форми даного виду мистецтва. Навіть в скульптурі, театрі, кіно, де особливо важливий речовий матеріал, речова достовірність, фактурність, життєві форми відходять на другий план, на першому — сенс, ідеї, ідеали, які немовби „вдягаються в костюми” матеріальним. Блискучий приклад — мармурові леви в фільмі С. Ейзенштейна „Панцерник Потьомкін”, зняті оператором Е.Тіссе, які втілили містку в емоційно-смісловому відношенні метафору: „Заволали камені”. У не менш відомому епізоді аналізу бою в фільмі Г.Н. і С.Д. Васильєвих „Чапаєв” примхливої форми картоплина „зображала” командира, а димляча люлька — гармату.

Твори мистецтва належать до розвинутих вторинних моделей, якщо тут доречно вживати цей термін, тому потенційний зв'язок „оригінал-копія” перестає бути лише зв'язком взаємин, незалежним від діяльності людини, а стає соціальним зв'язком; твір мистецтва належить до тих знакових моделей, єдиною безпосередньо значимою функцією яких є *сигнальна*, на той час як речовий бік їх вираження прагне до нуля. Слово, звук, знак взагалі не можуть відтворювати річ, явище в тому їх вигляді, в якому вони існують у дійсності. За їх допомогою художник фіксує не природно-речове як воно є, а почуття, думки, настрої, переживання, духовні і душевні рухи взагалі. Тому в музиці, наприклад, створюється не наочний, а емоційний образ дійсності (якщо можна це так назвати), пов'язаний із середовищем тільки звуком. Для музики головне „нечутне”, а для пластичного мистецтва — „невидиме” і „невідчуждене” почуття, пристрась, суспільні і особисті смисли. Опосередковано, особливими, властивими лише мистецтву засобами і прийомами досягається передача неспокою, сум'яття, обурення, печалі, щастя, горя, захоплення тощо, розкривається „картина” душевного життя, яка хоч і „оречевлюється”, за допомогою звука, лінії, кольору, сло-

ва, каменю тощо, однак не має в природно-речовому середовищі рівного собі еквівалента. Аби досягти цього, художник здійснює якийсь процес „обезречевлення”, „дематеріалізації”, створюючи такий продукт, у разі сприйняття якого у сприймаючого відбулося б відділення втіленого в предметну форму смислу від його матеріального носія.

Статуя, як писав О.Потебня, — „це, з одного боку, безплотна думка скульптора, незрозуміла для нього самого, а з іншого — шматок мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя — ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх складових, містить у собі щось більше, ніж вони”^[19]. Матеріал природи може бути фактично вічним, тим же мармуром, яким він був і для дикуна, і для раба, і для дворянина, і для буржуа, але тільки Фідій, Мікельанджело, Роден, Антокольський, Коненков вклали в нього свій талант, свою майстерність, свою любов до людини, свою душу і одухотворили його.

Певні природні властивості каменю, дерева, металу тощо — це своєрідні клавіші інструмента митця, від установки, задуму, майстерності якого залежить і використання цих клавіш, і вплив на слухачів або глядачів.

Колір, наприклад, який сам уже щось виражає, може слугувати втіленню важливого соціального смислу і справляти глибоке враження. Так, голландський художник кінця XIX століття Ван Гог виконав свою картину „Їдці картоплі” в тонах, які вже самі по собі викликають почуття пригніченості і трагізму. В листі до брата Теодора він писав: „Поясню, чому це я так зробив... . Колір, в якому їх тепер написано, нагадує колір *дуже припорошеної картоплини, розуміється, неочищеної*”^[20]. Голови цих трудівників, для яких єдино доступна їжа — картопля, схожі на картоплини. Та й самі фігури селян, що тяжко працюють на землі, немовби намальовані нею.

Мистецтво вибирає з природи як об’єкт об’єкт відображення, предмет діяльності, все те, що входить у сферу його інтересів і відповідає завданням художнього освоєння світу, що сприяє розкриттю і вияву сутнісних сил і задовольняє потребу людини в естетичному переживанні, не дозволяючи їй обірвати свої зв’язки з природою. І. Кант. зазначив, що природа нам здається прекрасною, якщо вона, водночас, має вигляд мистецтва, а мистецтво може бути названим прекрасним тільки в тому ви-

падку, коли ми усвідомлюємо, що це мистецтво, хоч воно й має для нас враження природи.

У мистецтві особливо наочно і переконливо виявляється споконвічна єдність людини і природи, до якої вона часом звертається в найвідповідальніші моменти свого життя, аби порадіти разом з нею або вилити свою печаль. Особливо це характерно для поезії, зокрема, для української народної пісні. Ось одна із них:

*Ой не світи, місяченьку,
Не світи нікому,
Тільки світи миленькому,
Як іде додому!*

*Світи йому ранесенько
Та й розганяй хмари,
А коли він іншу любить,
То зайти за хмари!
Світив місяць, світив ясний,
Та й зайшов за тини,
А я бідна гірко плачу;
Зрадив мене милий.*

Таким чином, художня діяльність визначається не природно-речовим як таким, і не є якимось процесом містичного проєкціювання суб'єктивного на об'єкт. Це діалектичний процес органічного поєднання природно-речового і суспільно-духовного, соціально-смыслового і емоційно-особистого. Ні гола матеріальність, ні „чисте” почуття (думка) не можуть бути покладені в основу художнього твору, який вже є ані продуктом природи, ані продуктом духу: він є якоюсь новою єдністю, якимось новим утворенням, в якому, водночас, немовби співіснують система зв'язків у середину, і система зв'язків назовні, тенденція до „одухотворення” зовнішньо-предметного і до „опредмечування” і „об'єктивізації» внутрішньо-духовного. Іншими словами, в художньому творі, з одного боку, виражається його власний внутрішній смисл, „опредмечені” відносини, оцінки, ідеали, ідеї, духовне взагалі, а з іншого — в ньому не перестає жити природно-речове, що забезпечує не тільки пе-

реживання сприйнятого за функцією, а й „взнавання” за речевістю. Втягнута в художню діяльність річ (явище) стає вже художньою річчю (явищем), тобто звільненою від грубочуттєвого і емпіричного, немовби перенесеною в „інший світ”, де вона придбає нову функцію, нове значення і нову якість. Тобто, природно-речове в мистецтві узгоджується з суспільно-смісловим і емоційно-особистим, з буттям, потребами, інтересами, смаками і почуттями людини. Переломлене через шкалу естетичних цінностей і виражене-зображене художніми засобами, воно стає тим функціональним, що виробляє не тільки почуття причетності до нього, але і єдності з ним.

§4. МИСТЕЦТВО І СУСПІЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ

Мистецтво є, насамперед, специфічним відображенням суспільного життя і формою соціальної активності. Це положення стало майже аксіомою для вітчизняної естетики і мистецтвознавства. Водночас, у нашій теорії ще немає чіткого визначення, що ж освоюється із сфери суспільного життя. Інколи досить заявити, що мистецтво відображає дійсність, зокрема і суспільне життя, а ступінь об’єктивності цього відображення немовби і визначає реалістичність чи нереалістичність художніх творів, реалізм або нереалізм у художній творчості загалом. Г.В. Плеханов з цього приводу писав: „...сказати, що мистецтво, як і література, є відображенням життя, значить висловити хоч і правильну, але все-таки невизначену думку”^[21]. Визнання пріоритету дійсності, збереження зовнішніх прикмет часу ще не може дати відповідь, чому, наприклад, ганебна дійсність Миколи І і Аракчеєва поєднувалася з творчістю Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Лермонтова, Некрасова та інших, чому художник може піднятися над нею і винести їй „вирок” або ж, відображуючи її „темні” сторони, виконати роль кривого дзеркала. Відповісти на ці та інші запитання не так вже й просто.

Характер, діапазон, зміст і рівень естетично-художніх цінностей, їх створення і використання визначається всім

суспільним ладом, матеріальним і духовним виробництвом, способом споживання, потребами певних соціальних прошарків або професійних груп. Об'єкти відображення, бачення, гострота ока, чутливість вуха, майстерність, загостреність, гротескність, плавність, риси експресивності або заспокоєності, лаконізм або насиченість деталями, пафос, технологія – все це породження певних суспільних умов, відповідь на запит громадськості, продукт задоволення тієї чи іншої потреби. В ритмах, інтонаціях, мелодіях (якщо це музика), у метафорах, тропях, порівняннях (якщо це мистецтво слова), в фарбах, лініях, формах, сюжетах і композиціях образотворчого мистецтва виражаються „закличні поклики” епохи, пафос подій, настрої, стани реальних людей, відображаються напруженість боротьби і подолання, натхнення і смуток, оптимізм і песимізм, надія і відчай. Мистецтво, як ніяка інша форма духовно-практичної діяльності, здатне відобразити, увібрати і втілити силу, могутність, багатство, красу (або навпаки, злиденність, пустоту, слабкість, потворство) людського духу, людини, суспільства. Мистецтво не просто відтворює „образ епохи”, але немовби акумулює духовну енергію людства за допомогою „сильних форм” або структур художньої свідомості, які „відкладаються” художником в тому або іншому речовому матеріалі у вигляді „незникаючих відміток” і „консервує”, „зберігає” все це як одиницю безмежного фонду культури людства.

До сфери художньої діяльності втягується весь життєвий матеріал: історичні умови, предметні середовище, побут, думки, почуття, настрої тощо. Але образ епохи визначає, насамперед, людина як жива, динамічна система, котра концентрує в собі всі основні прикмети часу, носить в собі здоров'я і хвороби суспільства. Саме люди, передусім, визначають образ епохи і її рівень, прогресивність і значимість. Тому мистецтво загалом, всіма своїми видами і жанрами, в тій чи іншій формі і повноті повинне створювати „портрет” людини з усіма її характеристиками, помислами, почуттями і настроями, а не перетворювати її в „ляльку” і „начиняти” її голову „раціональним” матеріалом із погляду тих чи інших авторів.

У мистецтві в тій чи іншій мірі „вкладається” вся дійсність з її економічним і духовним життям, ідеологією і побутом, історичними процесами і традиціями, логікою і алогізмами, гро-

мадським і особистим життям. Тобто, мистецтво має бути *адекватним* епосі, отже, відповідати всьому багатолокому світу суспільного життя, людських взаємин, думок, бажань, пристрастей: мистецтво повинне відображувати дійсність у всіх її кольорах і проявах. Без цього виходять окремі, кольорові або сірі уламки, на яких не можна скласти уявлення про ціле. О.М. Горький якось зауважив, що мистецтво бере людину з усіма її суперечностями і всієї складності життя і ставиться до дійсності „чесніше”, ніж публіцистика. Тому роман, наприклад, будучи могутнім і в найвищому ступені переконливим засобом пропаганди класових тенденцій, водночас примушує письменника, всупереч його намірам, відмічати тенденції і факти, чужі і ворожі тим, які проповідує він сам як ідейний представник певної суспільної групи^[22].

Визначальним чинником для мистецтва і художника зокрема є *історична* реальність з її динамікою і суперечностями, реальність людини з її роздумами і сумнівами, помилками і муками, сподіваннями і розчаруваннями. Тому мистецтво не дасть повної і правильної картини епохи, якщо художники будуть керуватись тільки політичними, правовими, моральними ідеями, нормами, установками. Деякі види мистецтва не здатні втілювати безпосередньо ідеї, норми, знання, раціонально-нормативне взагалі. Так, наприклад, головною причиною музики, що, як правило, позбавлена понятійного матеріалу, на думку академіка Б.В. Асаф'єва, є інтоновані смисли як певне якісне відношення людини до дійсності. Мистецтво музики, підкреслює він, це, насамперед, *почуття* дійсності, відчуття її *емоційного* тону, душевного здоров'я людини, її „настройка” на дійсність. В силу цього безпредметне і безсловесне, невловиме оком мистецтво — музика, залишається мистецтвом *теперішнього*, поточного часу. Тому для композитора важливо не „цитатно” відтворити самі події, соціальні процеси, різний ідеологічний матеріал, а ту „емоційно-звуко-поетичну атмосферу”, в якій даний образ зароджувався, і всі її видозміни^[23].

З огляду на ускладнення соціального життя і загострення боротьби ідеологій, а також збільшення впливу продуктів художньої діяльності на людину особливої ваги набирає соціально-ідеологічний аспект мистецтва. До соціологічного аналізу мистецтва і його ідеологічної функції дедалі частіше стали

звертатися навіть такі прихильники „чистого мистецтва” як Рід, Гаузенштейн, Франкастель та інші. Деякі з них намагаються десоціологізувати і деідеологізувати мистецтво або ж перенести на нього риси дизайну. Дехто з них вважає, що в створенні твору мистецтва бере участь якась „творче буття”, яке не має ніякого стосунку до дійсності і „соціальної совісті” митця, бо все соціальне начебто притупляє його художнє чуття. Головне для митця, — кажуть вони, — використовувати взаємодію простору і кольору, а не виражати суспільно-політичні ідеї, — нехай цим займається політика, а митець, мовляв, має вибирати: або соціальний коментар, або живопис.

Герберт Маркузе, наприклад, пише в своїй книзі „Ерос і цивілізація”, що мистецтво як бездіє в суспільному житті самоусувається від соціальних процесів і навіть від пізнання дійсності. Як сфера свободи, як інстинктивне воно є „самодостатнє вмістилище”, „сприятливий хаос”, де рівною мірою є місце і для мистецтва, і для немистецтва.

Мистецтво, яке „нізвідки не веде, ні до чого не приводить” (Герберт Уелс) не виконує жодного із субстанційних своїх призначень, звужує сферу свого впливу, перекручує відображану дійсність, обходить інтереси і прагнення людини як учасника суспільно-історичного процесу, члена суспільства. Справжнє мистецтво не може не зачіпати соціальні проблеми суспільства і людського життя. Той факт, що мистецтво в класовому суспільстві завжди було політичною й ідеологічною зброєю, знярядям „руйнації” або „творення” — стара істина. В усвідомленні ідеалів, цілей, завдань, у виробленні того чи іншого світогляду і ідеології мистецтву відводиться не остання роль. Але було б спрощенням говорити, що мистецтво, зокрема художня література, слугують пропаганді ідеології, політичних ідей, тим більше твердити, що воно є їх джерелом.

Звуження специфіки мистецтва до його соціального аспекту, обмеження його впливу ідеологічним функціонуванням — це той же самий утилітаризм, за який виступають, наприклад, сучасні техніцисти, і вульгарний соціологізм. Коли картину В. Поленова „Зарослий став” тлумачать як ідейно-соціальну концепцію старого суспільства, стелю Сікстинської капели, розписану Мікельанджело, трактують як критику офіційної

моралі того часу, — це свавільне звуження і змісту конкретно-го твору, і функції, і призначення мистецтва взагалі, а характерна для будь-якого мистецтва тенденційність перетворюється в „ідеологізм”.

Необґрунтованість цих і подібних суджень стає більш зрозумілою при з'ясуванні самого поняття „ідеологія”. Якщо говорити коротко, то ідеологія як сукупність ідей, поглядів відображає на теоретичному рівні, в більш або менш систематизованому вигляді ставлення людей до навколишнього середовища і одне до одного у відповідності з їх економічним, політичним, правовим, майновим тощо інтересом. За допомогою ідеологічних форм — політичних, правових, релігійних, філософських, естетично-художніх люди усвідомлюють положення і суперечності в економічному житті і суспільних відносинах і борються за їх розв'язання.

Ідеологія, таким чином, — не якась надбудова над психічним і не „згусток психічного”, а продукт теоретичного аналізу суспільних відносин, за допомогою якого знімається стихійність і випадковість у суспільній поведінці людини. Як форма узагальненого досвіду і вияв стосунків людей, вона є історичним, а в класовому суспільстві — класовим явищем і слугує класовим цілям. Цьому ж слугує і художня культура, як це в 20-і роки декларував ЛЕФ і Пролеткульт. „Мистецтво — це ряд ідеологічних пристосувань”, — заявляв вождь пролеткультівців О. Богданов.

Звичайно, такий могутній засіб впливу на людей, як мистецтво, не може не нести в собі певні політичні, моральні, релігійні тощо ідеї, не виражати інтереси тих чи інших соціальних сил, їхній ідеали, бажання, прагнення, думки і почуття. Так, імпресіонізм кінця XIX початку XX ст. з усіма його позитивними якостями і вадами — це своєрідний протест нового покоління буржуа в мистецтві проти старого, більш консервативного й інертного байдужого і до природи, і до людей. Розглядаючи творчість О. Ренуара з погляду ідеологізму і вульгарного соціологізму, можна було б сказати, що в картинах митця виявилось світосприйняття й світовідчуття поміркованого і навіть ліберального буржуа, далекого від політики і соціальних процесів. Але в мистецтві не все так просто і ясно. Атмосфера картин О. Ренуара — атмосфера радісного сприйняття світу, захоплен-

ня чуттєвістю і безпосередністю, що, звичайно, відбивало не лише особисті уподобання митця, але й світовідчуття певних соціальних сил того часу. Представляючи певну групу суспільства, Ренаур усе ж залишився Ренауром не тому, що він „одягнув” у художню форму політичні і моральні ідеї цієї групи, а тому, що і він сам, і змучене жорстокістю буржуазного життя суспільство мали потребу в світі „м’якості” і „свіжості”, сонячних барв і зворушливої інтимності. У хоч ми не знаходимо в його творах прямого відгуку на соціальні процеси, що відбувались на зламі двох віків — дев’ятнадцятого і двадцятого, проте відчуваємо естетичну насолоду, дивлячись на високохудожні образи сучасників і сучасниць видатного художника-гуманіста.

Навіть прихильники класовості і тенденційності мистецтва К. Маркс і Ф. Енгельс застерігали проти однобокого тлумачення ідейності і соціологізації мистецтва. Зокрема, Ф. Енгельс критикував поетів „Молодої Німеччини” за їхню „погану тенденційність”, не підкріплену ні високою художністю, ні справжнім поетичним пафосом. Один із марксистів А. В. Луначарський писав, що література є мистецтвом художніх образів і що будь-яке втручання „голої думки”, „голої пропаганди” є завжди промахом для даного твору. Сама ідеологія, оскільки вона засвоюється живими людьми, — це не голі формули, вона є також і організацією почуттів та вольових імпульсів. Ідейним же є будь-яке мистецтво, що впливає із сильних потрясінь і ефектів, які спонукають митця до активного ставлення до дійсності, до творчості, але він завжди зацікавлений у тому, аби його твір не втратив своєї специфічності і впливав своєю художністю на почуття і думки людей. Художник в окремому творі може переносити акценти на економічні, політичні, правові, філософські, релігійні і власне мистецькі проблеми, тобто бути в своїй творчості ідейно спрямованим, тенденційним, але він не повинен ілюструвати загальні положення будь-якої ідеологічної форми. Мистецтво виходить за межі будь-яких ідеологій та ідей: художність і впливовість мистецтва втрачаються разом із переходом митця до відвертої апологетики, не підкріпленої поетичним пафосом, не вираженої високою майстерністю. Аргументація мистецтва в розв’язанні тих чи інших проблем інша, ніж політики, філософії, моралі, релігії тощо. „Озброєння” митця має інший

характер, ніж зняряддя політика, мораліста, соціолога, проповідника. Цю особливість дотепно відмітив Генріх Гейне, коли писав: „Італійські художники полемізували з попівством, мабуть, успішніше за саксонських теологів. Квітуче тіло на картинах Тиціана – це суцільне протестантство. Стегна його Венери – це тези набагато переконливіші, ніж ті, що їх привбив німецький чернець на дверях віттерберзької церкви^[24]”.

Мистецтво завжди життєве, а життя людини – соціальне. Але ця соціальність має різні аспекти і переживається людиною по-різному. Так само і самосвідомість, усвідомлення відбувається те тільки у вигляді ідей і знань, й у вигляді емоцій, почуттів, волі тощо. Тому і сприйняте політичне, правове, моральне, релігійне, соціальне взагалі немовби перекладається на мову естетично-художнього, йдучи до свідомості людини через її серце. Ця осердеченість робить такий „переклад” відносним, приблизним щодо понять і світоглядних ідей, адже для мистецтва головне не точність теоретичних визначень, а сила вражень, переживання, пафос.

Вже в силу діалектичної взаємозалежності сфер і форм суспільної діяльності і суспільної свідомості будь-яка проблема, що її відображає-зображує мистецтво, водночас, перетворюється в світоглядну, філософську, політичну, моральну проблему. Тому не може бути заперечень проти включення ідеології в предмет інтересу мистецтва, а його використання в соціально-політичних процесах. Отже, йдеться не про усунення соціологічного аспекту використання художніх творів з ідеологічними цілями, а робиться застереження проти його штучної соціологізації та ідеологізації на шкоду його власним субстанціональним цілям і призначенню.

Таким чином, мистецтво є особливою, „художньою” реальністю, яка знаходиться в особливій кореляції з актуальною суспільною реальністю і має свої механізми включення в життя суспільства, а до того ж її параметри чітко визначені. Мистецтво завжди знаходиться „на службі” епохи, що його породила, відображуючи і виражаючи все соціально-значиме, раціонально-нормативне і емоційно-особисте. Це вимагає застосування щодо мистецтва, поряд з естетично-художніми критеріями, і соціально-історичних критеріїв, урахування всіх умов і обставин, всіх аспектів суспільного життя і

всього діапазону життєдіяльності людини як учасника історичного процесу.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Чим відрізняється поняття „реальність” від поняття „буття”?
2. Який зміст вкладається в поняття „художня реальність”?
3. Чи може мистецтво обійтись без речовості взагалі?
4. Що ви розумієте під поняттям „розречевлення” і „дематеріалізація” в мистецтві?
5. В якій мірі природно-речове входить у духовний світ людини і що з нього освоює мистецтво?
6. Як ви розумієте вислів: „мистецтво відображує життя”?
7. Що є основним об’єктом для мистецтва в суспільному житті?
8. Чи може мистецтво бути нетенденційним і що ви розумієте під тенденційністю?
9. В якому співвідношенні, на вашу думку, перебуває суспільна реальність з художньою?
10. Що є критерієм суспільної цінності художнього твору?



ЛІТЕРАТУРА



1. Асафьев Б.В. Избранные труды. – М., 1951.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М., 1989.
4. Бровко М. М. Активність мистецтва в культурно-історичному процесі. – К., 1995.
5. Гартман Н. Эстетика. – М., 1958.
6. Гегель. Эстетика. – Т.1. – М., 1968.
7. Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. – М., 1868.
8. Дробницкий О.Г. Мир оживших предметов. – М., 1967.
9. Иоффе И.И. Синтетическая история искусства. – Л., 1933.
10. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997.
11. Конев В. Социальное бытие искусства. – Саратов., 1975.
12. Натев А. Искусство и общество. – М., 1966.

13. Славин А.В. Наглядный образ в структуре сознания. – М., 1971.
14. Сморгж Л.О. Світ десяти муз. – К., 1973.
15. Сморгж Л.А. Искусство и духовно-практическая жизнь человека и общества // Искусство в свете ленинской теории отражения. – К., 1980.
16. Художественное творчество. – Л., 1983.
17. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. – Т.2. – М., 1964.
18. Эстетика. Словарь. – М., 1989.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ VI: МИСТЕЦТВО І РЕАЛЬНІСТЬ

- [1]. *Философская энциклопедия.* – Т.4. – М., 1967. – С. 477.
- [2]. М. Э. Омеляновский. О физической реальности // *Вопросы философии.* – 1971. – №10 – С. 2105.
- [3]. К. Маркс, Ф. Энгельс. – Тв. – Т.3. – С. 24.
- [4]. К. Маркс.: Там само. – Т.20. – С. 11.
- [5]. В.К. Мюллер. О театре эпохи Шекспира. – Л., 1925. – С. 120.
- [6]. М.К. Мамардашвили. Анализ сознания в работах Маркса // *Вопросы философии.*, 1966. – №6. – С. 18,19.
- [7]. Н.А. Бердяев. О назначении человека. – М., 1993. – С. 300.
- [8]. В.П. Зинченко, М.К. Мамардашвили. Проблема объективного метода в философии // *Вопросы философии*, 1977. – №7. – С. 191.
- [9]. Б.Ананьев. Человек как предмет изучения. – Л., 1969. – С. 328.
- [10]. Ортега-и-Гассет. – Див.: О современной буржуазной эстетике. – М., 1971. – С. 41.
- [11]. Николай Гартман. Эстетика. – М., 1958. – С. 64.
- [12]. Н. Read. *Philosophy of Modern Art.*-London., 1952. – P. 20.
- [13]. Гегель. Эстетика. – Соч. – Т.1. – С. 11.
- [14]. Там само. – С. 15,19.
- [15]. Там само. – Т.3. – М., 1969. – С. 390.
- [16]. Э.В. Ильенков. Проблема идеального // *Вопросы философии.*, 1979. – №6. – С. 136.
- [17]. Мастера искусства об искусстве. – Т.5-2. – М., 1969. – С. 121-123.

- [18]. Геберт Рид. Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1954. – С. 28.
- [19]. А.Потебня. Мысль и язык. – Харьков., 1926. – С. 140-141.
- [20]. Ван Гог. Письма. – Л.-М., 1966. – С. 240.
- [21]. Г.В. Плеханов. Изб.филос.произв. – Т.5. – С. 433.
- [22]. История русской литературы. – М., 1939. – С. 2,3,26.
- [23]. Б.В. Асафьев. Избранные труды. – М., 1957. – С.5,48,63.
- [24]. История эстетики. – Т.4. – 1-й полутом. – М., 1969. – С. 331.

Розділ VII. ХУДОЖНИК

§1. ХУДОЖНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ПОКЛИКАННЯ

Л

юдина, живучи в суспільстві, ніколи повністю не розчиняється в масі, в свою чергу суспільство не є конгломератом індивідів. Люди з самого початку своєї історії були неоднакові за своїми фізичними задатками, за здібностями, характерами, приналежністю до екстравертів чи інтровертів, за темпераментом і вдачею, як вікові типи характеру тощо. Навіть у первісному суспільстві не було „анонімності” і повної невідмінності індивідів, не культивувались одні й ті самі інтереси, здібності, смаки. Інша справа, що ця неоднаковість проявлялась і здійснювалась сама собою, стихійно, в основному завдяки фізичним задаткам, наприклад, силі, спритності, кмітливості тощо, це давало можливість виконувати свої функції краще за інших. У подальшому, з диференціацією суспільства, виявленням тих чи інших задатків і здібностей, стали виділятися й інші індивідуальності в різних сферах діяльності, включаючи і духовну. Оскільки раціонального пояснення цьому не знаходилося, то все це приписувалось надприродним силам, які визначають з дня народження долю і характер людини, наділяючи її певними задатками і здібностями. Сам термін „покликання” (vocatio — лат.) спочатку і означав запрошення на суд, на бенкет, святкування тощо. Згодом він набув релігійного змісту: божество кличе — і людина підкоряється йому.

На сьогодні під покликанням здебільшого розуміють діяльність, в якій людина якомога повніше виявляє закладені в ній здібності і потенції, самовиповнюючись і самореалізуючись як особистість. Мабуть, найбільш характерним для покликання є його здатність бути могутнім „енергетичним зарядом”, який часто стає домінуючим і провідним у поведінці і діяльності людини, визначальним у виборі життєвого шляху та професії, ціннісних орієнтирів та сенсу життя. Покликання є для людини, так би мовити, субстанційною якістю, тим, що скла-

дає її внутрішню основу як індивідуальності, є необхідною умовою самореалізації і самоутвердження.

У цьому принципова відмінність поняття „покликання” від поняття „роль”, яка в соціології трактується як безособова форма і функція людини, що привноситься ззовні, може бути небажаною, нелюбою, „чужою” і „затулити” „рідне”, блокувати життєдайні потенціали, послаблювати, а то й гасити емоційну чутливість, без якої не може відбуватись творчість, крім того, може дегуманізувати, а то й деперсоналізувати особистість. Покликання — це, по суті, незаконене право людини на самовиявлення і самореалізацію, яким вона ніколи не поступається, особливо якщо її потенціал масштабний і вимагає реалізації, що характерно, насамперед, для сфери художньої діяльності.

Людвіг Фейербах говорив, що у всі часи люди, не позбавлені обдарованості, масами йшли в мистецтво, прирікаючи себе на неймовірно тяжку працю, яка в дев'яности дев'яти випадках із ста не приносила ні слави, ні багатства, ні навіть внутрішню усвідомленого успіху. „Однак вони йшли, як неодмінно йде риба — через всі перешкоди — нереститись у дельтах річок, гинучи масами на шляху, аби тільки виконати закладений природою високий обов'язок”^[1].

Підтвердити ці слова можна багатьма прикладами. Взяти хоча б особисту творчу долю Т.Г. Шевченка. Не менш драматичним був шлях у мистецтво голландського художника кінця ХІХ століття Ван Гога, який довго шукав себе в різних професіях і тільки майже тридцятилітнім знайшов своє покликання в мистецтві живопису, та через неймовірно тяжкі умови життя і творчості наклав на себе руки зовсім не визнаним, а тепер його картини продають на аукціонах за десятки мільйонів доларів.

Особливо драматичною є творча і особиста доля української самодіяльної художниці з села Богданівки Яготинського району Київської області Катерини Білокур, яку Пабло Пікасо назвав геніальною. Самотужки навчившись читати, маленька дівчинка натрапила на нове для неї слово „художник” і зразу ж сказала собі „Я буду художником і все!”. Незважаючи на заборони рідних, відсутність будь-яких умов і матеріалу, дівчина ні на день не кидала малювати, пожертвувала заради цього і своїм особистим щастям, і здоров'ям, і стосунками з рідними. В од-

ному із своїх листів вона пише: „А вмісте з тим моє ество, мій розум, моя велика любов до малювання виперала із моїх грудей, не давали мені спокою ні вдень, ні вночі. І я йшла в поле і, озирнувшись навкруги (щоб не було близько людей), я там плакала. Плакала страшно, дико! І де не було й віддалік живої душі, а я здіймала руки вгору і просила кого-то ради і допомоги. І, певно, то були приступи божевілля і великого горя...”^[2]. Вже тридцятичотирирічною жінкою, в 1934 році, після багаторічних конфліктів із батьками, ціною власного здоров’я К. Білокур подолала заборону малювати.

Прояв покликання в мистецтві в ранньому віці характерний, насамперед, для музики, зокрема, шестирічні композитор Вольфганг Амадей Моцарт і скрипаль Ніколо Паганіні стали віртуозними музикантами. Гегель ранній вияв покликання в музиці пояснює тим, що музика має справу лише з внутрішніми духовними рухами невизначеного характеру, які не потребують думки, а викликані звуками емоції не переходять у думки. „Тому музикальний таланти, — пише Гегель, здебільшого — проявляється в ранній молодості, коли голова ще “порожня” і душа мало пережила, інколи він може навіть досягти значної висоти раніше, ніж художник придбав який-небудь життєвий досвід. З огляду на цю ж причину ми часто зустрічаємо значну віртуозність у музичній композиції і виконанні поруч з великою убогістю духовного змісту і характеру”^[3]. Зовсім інша ситуація в поезії, в якій важливе змістовне, багате на думки зображення людини, її найглибших інтересів і рушійних сил, тому розум і почуття генія самі мають бути збагачені і поглиблені душевними переживаннями, досвідом і роздумами, перед тим, як він буде здатний створити зрілий, багатий змістом і завершений твір, як це сталося з Гете і Шіллером, перші твори яких були „страхотливо незрілими і навіть, можна говорити, грубими і варварськими”^[4].

У науці також зустрічаються приклади раннього прояву покликання, наприклад, Карл-Фрідріх-Гаус в три роки розв’язував складні математичні задачі, але Гегель вважає, що наукове покликання, на відміну від художнього покликання, ґрунтується на загальній здатності до мислення, яке, на відміну від характерних для мистецтва уяви, образності і чуттєвості, не проявляється як щось природне, а навпаки, абстрагується від

усього природного і суб'єктивного, викорінює інстинктивно-подібне в діяльності, яка, поряд з інтелектуальними рисами, є обов'язковою приналежністю митця.

Батьки, педагоги, вихователі не завжди розуміють, що ранній прояв покликання трапляється вкрай рідко і є не правилом, а винятком. У ранньому віці дитина недостатньо усвідомлює себе, не вміє виявити свої якості, не вільна у реалізації своїх зацікавлень, а обставини і доля не завжди сприяють цьому.

Так, наприклад, Ньютон у школі вважався ледарем і навіть тупаком. Лінней настільки в школі був бездарним, що ледве не потрапив на навчання до шевця. Не краще вчився в школі і Черчіль, майбутній прем'єр-міністр Англії і одна із найвидатніших постатей в історії ХХ ст. Не відзначалися успіхами в навчанні Гітлер і Сталін.

Не тільки діти, але й дорослі не завжди добре знають свої потенційні можливості і своє покликання, тому їхня доля часом робить круті повороти. Так, Ф. Ніцше уже хлопчиком сміливо імпровізував у музиці, викликаючи захоплення у товаришів і дорослих. Проте він став професором філології, віддаючись музиці лише в часи дозвілля й відпочинку. Та справжнє покликання Ніцше знайшов у філософії, якою захопився вже в зрілому віці, і саме філософія принесла йому світову славу. Альберт Швейцер уже був відомим музикантом, виступав з концертами в багатьох країнах, захистив дві дисертації, та після тридцяти років, здобувши спеціальність лікаря, виїхав у Африку і прославився як гуманіст і мислитель, став лауреатом Нобелівської премії. Стендаль до сорока років займався чим завгодно, зокрема і літературною творчістю, але в нього ніколи не виникало думки, що він творить велике мистецтво і лише близько 50 років він робить відкриття: можна навіть заробляти гроші книгами, щоправда, небагато, зате зберігаючи незалежність і не прислужуючись нікому.

Залежно від якості духовного складу особистості, що сформувалася в певних обставинах життя і виховання визначається те, настільки повно використовуються потенційні сили і розвиваються здібності. В цьому вирішальну роль відіграє усвідомлення індивідом смислу своєї діяльності як покликання, помножене на силу волі, цілеспрямованість, наполегливість і тру-

долюбство. Це сприяє виробленню цілей і установки, максимальній концентрації фізичних і духовних сил, самовіддачі, творчому горінню і захопленню, яке часом переростає в одержимість й самопожертву. Так, відомий французький живописець кінця XIX -початку XX ст. О. Ренуар, втративши здатність ходити, малював в інвалідному візку. Наш земляк із Чугуєва І.Ю. Репін настільки був захоплений живописом, що коли на схилі років у нього відмовила права рука, він став писати картини лівою.

Захопленість, пристрасне ставлення до художньої діяльності, до її результатів, усвідомлення потреби своєї справи для суспільства і для самореалізації в своєму покликанні завжди супроводжується бажанням розвивати власні здібності, не шкодуючи для цього часу і сил. Відомо, що Пушкін, Толстой, Шевченко, Франко, Леся Українка та багато інших письменників і поетів деякі свої твори правили багаторазово. Лев Толстой, наприклад, переробляв по шість-вісім разів свої найкрупніші літературні твори. Видатні художники над деякими своїми картинами працювали по кілька років, виготовляючи в підготовчий період десятки, а то й сотні етюдів і ескізів. Відомо, що геніальний російський художник XIX століття Олександр Іванов працював над своєю картиною „З'явлення Христа народу” більше двадцяти років.

Гальмування реалізації покликання має різні причини, зокрема соціально-побутові. Окрім того, причиною може бути невміння або небажання використовувати ресурси обдарованості з боку панівних верств суспільства (це явище іноді стає обдуманною і спланованою політикою). Так трапилось, зокрема, у відносинах України й Росії, коли впродовж понад трьох століть формувався комплекс меншовартості українців, їхньої культури і мови, а інтелектуальний простір нації був вкрай звужений. Тарас Шевченко з-поміж поетів і письменників є одним із небагатьох винятків, адже могутнім поштовхом до виявлення його покликання слугувала отримана воля, викуп поета із кріпаків.

Окрім соціально-побутових обставин, причиною гальмування покликання можна вважати розмаїтість ставлення людини до дійсності, наявність в одній людині різних, часом великих, потенціалів. Так, Юлій Цезар був полководцем, політи-

ком, істориком, письменником. Мікельанджело Буонаротті – скульптором, художником, архітектором, поетом. Т.Г. Шевченко – поетом, прозаїком, художником. Натомість у кожного з них серед цих професій була провідна й найважливіша. Бо попри різноманітність потенціалів, професійне обмеження і самообмеження неминуче і необхідне. Так, наприклад, Україні Шевченко був потрібен, насамперед, як поет, бо саме поезія є тим видом мистецтва, який найбільшою мірою здатний відобразити-виразити широкий спектр людського життя й духовних поривів людини, органічно синтезувати раціонально-нормативне й емоційно-особисте, осягти загальнолюдське й заглянути у найглибші та найпотаємніші куточки людської душі, сколихнувши її до самого дна. Це і є найвищим проявом і показником покликання, цим також вимірюється геній і талант художника.

§2. ХУДОЖНІЙ ГЕНІЙ І ТАЛАНТ

В

же давно стало аксіомою, що художня праця вимагає таланту, обдарування, натхнення, почуттів, фантазії, багатства емоцій, безпосередності і природності реакцій,

спротиву будь-яким штампам і стереотипам, „здоровому глузду”, і „захоплюючим картинкам”, що дозволяє художникові здійснювати свою добру волю, надаючи всьому створюваному ним свого „кольору”.

Всі ці характеристики художньої обдарованості одержали у І. Канта назву *генія*, під яким він розумів „природжені задатки душі, через які природа дає мистецтву правило”: геній „є талант створювати те, для чого не може бути дано ніякого певного правила ... отже оригінальність повинна бути першою властивістю генія ..., водночас його твори повинні бути взірцями, тобто *показовими*..., тобто мірилом або правилом оцінки”^[6]. Геній, підсумовує свої міркування Кант, „це талант до мистецтва, а не до науки, в якій на першому місці мають стояти добре відомі правила і визначати в ній спосіб дії”; що геній прояв-

ляться не стільки „при викладі певного *поняття*, скільки у викладі або вираженні *естетичних ідей*.”

З огляду на ці судження, геній — це „взірцева оригінальність природного обдарування суб’єкта у *вільному* застосуванні своїх пізнавальних здібностей”^[7].

Висловивши низку цікавих думок щодо генія і таланту, Кант урешті-решт розглядав його як пустуна природи, який залишається осторонь від соціального життя суспільства і долі конкретної людини. Це проявилось і в працях його послідовника Ф. Шіллера, який зазначав, що кожний справжній геній обов’язково повинен бути „наївним”, інакше він не геній. Наївність генія — умова його оригінальності, свободи, природності, сміливості. Розсудливість же завжди боязлива, вона „розпинає свої слова і поняття на хресті граматики і логіки...”^[8].

Гегель як об’єктивний ідеаліст, навпаки, розглядає генія як загальну здібність і енергію, а художника — як „майстра бога” і вважає, що все суб’єктивне і випадкове є тим, що шкодить чистоті думок і свободі, тому *натхнення* художника проявляється як „невільний пафос”, бо творчість тут має форму „природної безпосередності” і являє роботу, пов’язану з технікою і зовнішніми механічними прийомами”^[9].

М. Бердяєв розглядає проблему генія і геніальності з позиції християнського віровчення про творчість як боротьбу зі злом і творіння нового світу, тому геніальність рівнозначна „святості” і є шляхом не „мирської”, а „духовної” праці для „божеських” цілей. Тому геніальність Пушкіна в тій само мірі потрібна, як і святість Серафима, бо в обох випадках має місце „вибрання” і „призначення”, „покликання” і обов’язок перед Богом. Геніальність, на думку М. Бердяєва, за своєю суттю „трагічна”, бо не відповідає вимогам „світу”, не вписується в диференційовану культуру суспільства, не виробляє для нього ніяких цінностей, не виконує його замовлень, позаяк „світ” не розуміє генія, то він для „світу” виявляється непотрібним. Як „інша онтологія”, геніальність в людині — „світ інший”, її „нетутешня природа”, яка за своєю суттю божественна. Геній оволодіває людиною, як „демон”, у геніальності розкривається жертвенність будь-якої творчості, приреченість генія в цьому світі на розлад із дійсністю, на стурбованість і страждання, тому „геніальне життя — це „жертвний подвиг””; відтак Пушкін не-

мовби занাপашав свою душу в своїй геніальній творчості, а Гете і Толстой були близькі до самогубства ^[10].

Аналізуючи поняття „геніальність” і „талант”, Бердяєв пов’язав перше з особливим світовідчуттям, особливим напруженням волі, особливим хотінням „іншого”; у геніальності завжди є універсальність, безмірність: постійна „революційність”, і вона може „згоріти”, якщо не втілить в цьому „світі” нічого цінного. Талант же, на думку М. Бердяєва, є дар диференційований, спеціалізований, який відповідає вимогам поділу культури на її окремі форми, його природа не органічна і не онтологічна, а функціональна, здатна створювати більш досконалі цінності, ніж геніальність. Талант є пристосуванням до вимог диференційованої культури, це канонічність і занепадництво, нездатність до горіння і жертвності. З огляду на ці критерії, Бердяєв вважає, що Рафаель не геній, а тільки „величезне художнє обдарування і надзвичайна пристосованість”, які обумовлювали доступність і зрозумілість; „загальновизнаність” його творів є згубною для генія, бо в них „немає нової краси, незваної ще світу”, як це мало місце в творчості Мікельанжело ^[11].

Ці роздуми М. Бердяєва про геніальність і талант та їх співвідношення узгоджуються з сучасним трактуванням цих понять у філософії і психології. Зокрема, геніальність розглядається як найвищий ступінь обдарованості людини, здатність її до величезного напруження всіх фізичних і нервово-психічних зусиль у поєднанні із об’єктивними потребами, що сприяє творчому злету і сходженню на якісно вищу шаблину. Талант (від грецького – терези) – природний хист, обдарованість, вища здатність людини до певного виду діяльності (творчої, наукової, політичної і виробничої). Однак талант не природжена, а набута здатність людини, він формується і розвивається під впливом соціальних умов, відповідно до запитів суспільства на ту чи іншу діяльність ^[12].

Гете в розмові зі своїм секретарем І.П. Еккерманом сказав, що „...геній і є та продуктивна сила, що дає виникнути діянням, яким немає потреби ховатись від бога і природи, а відповідно, вони не безслідні і довговічні. Такі всі твори Моцарта. В них закладена животворяща сила, вона переходить із покоління в покоління, і її ніяк не вичерпати, не знищити. Те

ж саме стосується й інших великих композиторів і художників. Водночас, нам відомі з нашої літератури інші, досить значимі постаті, що при житті вважалися геніями, вплив яких закінчився разом з їх життям...”^[13].

Отже, можна говорити, що будь-який видатний художник, геній, талант є якийсь *особливий* індивід і, водночас, „*тотальність*” людського прояву життя. Оскільки обдарування видатної творчої особистості є частиною всього належного людству і створеного людьми, яке призначене служити певним масам людей, то його творчість, складаючи певний бік людського буття, є не тільки його особиста, а й *загальна* необхідна справа. Тому він сам, долучаючись до загального і активно беручи в ньому участь, в свою чергу долучає до нього й інші індивідуальності. Завдяки цій особливій місії художня обдарованість, талант, геній настільки злитий із своїм часом і настільки концентрує в собі сили і прикмети епохи, почуття і помисли сучасників, що навіть його особисті враження і настрої виступають не тільки „живою”, але й дійсною, діючою силою в художній свідомості сучасників і наступних поколінь. Завдяки цій особливості крупний художник стає „органом” і представником суспільства, часу, людства. В цьому сила і значимість творчості багатьох геніїв: Рафаеля, Мікельанжело, Шекспіра, Гете, Пушкіна, Шевченка, Достоевського, Толстого та інших видатних митців усіх часів і народів.

Письменник М. Зощенко в своїй біографічній повісті „Тарас Шевченко” зауважує, що Шевченко був не тільки, як ніхто, народним поетом, виразником його дум і сподівань, а й зосередив у собі духовні якості українського народу, його могутність, силу, світлий розум, його добре серце, мужність, енергію і наполегливість. А про відомого російського поета Сергія Єсеніна М. Горький говорив, що той „не стільки людина, скільки орган, створений природою виключно для поезії, для вираження невичерпної „печалі полів”, любові до всього живого в світі і милосердя, яке — більше за все і нове — заслужено людиною”.

Через видатних художників, як своїх уповноважених представників, людство „виговорюється”, „радіє”, „сумує”, „захоплюється”, „страждає”, „сподівається” тощо, причому „повноваження” ці залежать як від міри таланту, так і від життєвої і громадянської позиції художника, почуття відповідальності за

свою справу і усвідомлення свого покликання. В цьому смислі можна говорити про „широту” таланту (Гете, Пушкін, Толстой, Шевченко, Франко), або про його „вузисть” (Гельдерлін, Фет, Сезан), багатство або обмеженість внутрішніх духовних ресурсів письменника, художника, композитора. Однак у будь-якому випадку крупний художник у силу своєї функції і свого покликання є не тільки і не стільки „дзеркалом” певних соціальних сил, груп, класів, нації, а й тих ідей і настроїв, які склались в найширших масах населення, сподівань і прагнень широких верств народу, інакше від може виявитися в якомусь ізольованому „авангарді”. Талант Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Толстого, Чехова був невід’ємним від суспільного життя XIX століття, як і творчість Хемінгуей, Ремарка, Довженка та інших, від усього того, що відбувалося в першій половині XX століття.

Таким чином, хоча талант, геній мистецтва не „назначається” і не „створюється” за замовленням держави, красу, партії, великий і активний, насамперед, тому, що він є *історична і соціальна* категорія, *суб’єктивна потенція* та об’єктивізація потреб і тенденцій тих чи інших соціальних сил, *функція* того суспільства, в якому він живе і творить. Тому навіть психологія видатної художньої індивідуальності, її переживання, стани, саме існування, виступають не тільки як функція її особистого, душевного життя, але і як явище, що має об’єктивний суспільний смисл і значення, слугує перехідною ступінню від психології до ідеології. Це означає, що художня обдарованість (талант, геній) зобов’язана природі тільки задатками, які слугують їй передумовою до спеціалізованої професійної діяльності, до виконання певної „функції” в системі суспільного цілого. Для оформлення ж будь-якої значної обдарованості в діючу індивідуальність потрібна, насамперед, потреба в певному виді діяльності. Епоха Відродження, яка потребувала титанів, породила їх: Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікельанджело, Тіціан, Дюкєр та інші. Українське відродження 20-х років XX століття дало такі таланти, як режисер Курбас, художники — брати Кричевські, скульптор Кавалерідзе, поети Плужник і Сосюра, кінорежисер Довженко та інші. Тобто визначальним чинником формування і розвитку творчої художньої індивідуальності є *атмосфера громадськості*, в якій виробляється досвід почування і спосіб мислення, шліфується обдарування і набувається

майстерність. І чим інтенсивніше і насиченіше соціальне життя, тим більше розкривається і розквітає обдарування, а чим значніша творчість індивіда, тим більше він належить суспільству. Гете говорив: „Навіть найбільший геній не далеко б пішов, якби він захотів виробляти все із самого себе”¹¹⁴.

Завдяки особливій здібності „занурюватись” у суспільність, у „персонсферу”, вбирати в себе „дух землі”, „дух епохи”, „дух народу”, інколи інтуїтивно відчувати якісь приховані, йому самому до кінця незрозумілі можливості, завдяки „надситуативній активності”, тобто здатності виходити за межі того, що об’єктивно вимагає ситуація, крупний художник, геній, талант не тільки виражає наявне, але й володіє даром передбачення соціальних змін, що може набрати форму своєрідного „пророцтва”, в якому немає нічого містичного, якщо врахувати наявність загальнолюдської культури як своєрідної „ноосфери”, здатність людського розуму до передбачення і специфіку художньої творчості. Володіючи витонченою чутливістю, особливим баченням, колом інтересів, прийомами і засобами, пафосом і світовідчуттям, здібністю „особисто” проникати у відображувані явища, використовувати „значимі” можливості специфічного формоутворення, художній талант одержує „змістовне прирощення”, що створює особливий „простір”, якого немає ні в об’єктивно існуючих речах, ні в досвіді інших людей, ні в його власному досвіді, але в якому схоплена тенденція і логіка історичного розвитку людини і суспільства. Цей вихід за межі суб’єктивно усвідомлюваного в „надсвідоме” як свідчення особливої включеності художньої обдарованості в світ духовної культури, відносин і чинників суспільного життя, з одного боку, збільшує залежність творця від об’єктивного і перетворюваного суспільством, хоча воно і переживається ним як щось внутрішнє і своє власне, а з іншого боку, сприяє невідповідності творчого акта довільній регуляції, а художнику надає право на вільний вияв свого покликання.

Видатний художник володіє особливим даром чути свою епоху як великий діалог, вловлювати в ній як віддалені голоси, так і діалогічні стосунки, як провідні, панівні офіційні і неофіційні ідеї, так й ідеї приховані, які тільки починають визрівати, іншими словами, „ембріони майбутніх світоглядів”. Це робить творчість видатних художників *ширшою* не тільки за

їхнє власне світоспоглядання релігійних, моральних, політичних та інших поглядів, але й *ширшою* за приналежні даній епосі політичні, правові, релігійні та інші теорії, встановлені положення і норми. Тому творчість геніальних художників на певних етапах людської історії може не співпадати, а інколи і суперечити не тільки панівним на той час політичним, правовим, релігійним та інших поглядам, але й власним поглядам, переконанням, симпатіям, смакам, як це мало місце, наприклад, з Гете, Бальзаком, Достоевським, Толстим. Цим пояснюється той факт, що письменницька спрямованість і особиста доля художника не співпадають повністю ні зі змістом його творів, ні з його особистим життям. Логіка історії, життя, людських характерів, законів самого мистецтва сильніша за встановлену і формалізовану, сильніша за особистість художника як приватної особи.

Історія життя кожної людини, це, насамперед, — історія її пристрастей і бажань, в якій чимало і „світлого”, і „темного”, особливо це стосується приватного життя, яке багато в чому не співпадає з громадським. Та життя видатної особистості вимірюється, насамперед, тим, який внесок вона зробила в історію духовної культури свого народу, всього людства. Альберт Швейцер, який був не тільки видатним вченим-гуманістом, а й талановитим музикантом, палким прихильником Баха, писав: „Так чудово, що Бах-людина залишається для нас таємницею, що, окрім цієї музики, ми нічого не знаємо про його думки і почуття, що ніяка цікавість психологів і вчених не може опоганити його пам'ять”^[15]. І все ж індивідуально-психологічні характеристики художника як суб'єкта творчості мають великий вплив на її зміст і характер.

§3. ХУДОЖНИК ЯК СУБ'ЄКТ ТВОРЧОСТІ. ОДЕРЖИМІСТЬ

М

истецтво, його сутність і специфіку можна зрозуміти без розгляду проблеми суб'єкта творчості. Тим часом зусилля суб'єктивістських тенденцій у сучасній естетиці і мистецтвознавстві виробило певний негативізм до самого терміна „суб'єктивне”, що призвело до зменшення зна-

чення і ролі здібностей, майстерності, форми, оригінальності в художній творчості. Тим самим завдається значної шкоди художній практиці, позаяк подібна позиція відкриває дорогу в мистецтво бездарам і халтурникам, які часом прикривають свою художню неспроможність або актуальністю своїх творів, або розраховують на невибагливий смак масового споживача.

Недооцінка суб'єктивного в художній діяльності, а то і заперечення „права суб'єкта” в мистецтві мають досить давню традицію. Частково це було характерно для Гегеля, який, критикуючи Канта за те, що той, роздувши суб'єктивне, „випотрошив” об'єктивне і, назвавши подібне явище „хворобою” свого часу, впав в іншу крайність: „випотрошив” суб'єктивне, перетворив художника в якусь абстрактну істоту, що виступає „формальним боком діяльності”, уособлює й індивідуалізує духовно-загальне — суспільні сили і „народний дух”, загальні інтереси і настрої. Тому суб'єктивне у Гегеля виступає якоюсь чужою індивіду духовною містичною силою, що визначає його натхнення і проявляється як „невільний пафос”, бо воля поширюється тільки на мислення, а творчість постає діяльністю, пов'язаною тільки з технікою і зовнішніми засобами ^[16].

Ці думки Гегеля були частково перенесені на російський ґрунт російськими революційними демократами. Недооцінюючи суб'єктивне і специфічну обдарованість, М. Добролюбов, наприклад, говорив, що різниця між поетами і „звичайними” людьми лише в кількості „поетичного почуття і можливості його реалізації”. Певно недооцінка суб'єктивного в художній творчості характерна і для естетики марксизму, хоча К. Маркс і Ф. Енгельс неодноразового наголошували на тій обставині, що літературна праця, наприклад, вимагає індивідуалізації, обдарування, таланту, натхнення, багатства почуттів і емоцій тощо.

У мистецтві, мабуть, як ні в якій іншій сфері людської діяльності, особливе значення набуває особистість художника і його суб'єктивність. Можна навіть говорити, що вартість письменника, художника, композитора визначається не тільки особливостями і масштабом його таланту і вмінням його використовувати в процесі творчості, постійно вдосконалювати в своїй майстерності, а й постійно надихатись ідеалами, ідеями, цінностями, які становлять його *пафос*, внутрішнє спонукання і орієнтир діяльності. Письменник, художник, компо-

зитор виражає в своїх творах своє розуміння і оцінку відображуваного, виявляє власні найсильніші і найглибші почуття, все те, що пережив, насамперед, він сам і що не залишає його байдужим.

„Письменник дорогий і потрібний нам, – писав Л. Толстой, – тільки тією мірою, в якій він відкриває внутрішню роботу своєї душі..., нам дорога в творах письменника тільки ця внутрішня робота його душі...”^[17].

Особливо це характерно для поезії, де талановита особистість, геній стає живою і дієвою силою в художній свідомості сучасників і наступних поколінь, як це сталось, зокрема, з Байроном, Пушкіним, Шевченком.

Право художника на суб'єктивність природне і цілком законне. Суб'єктивне перетворюється в щось чуже людській природі, ілюзорне і містичне тільки тоді, коли береться безвідносно до історичних умов, інтересів суспільства, потреб теорії і практики, до її духовного світу. У мистецтві ж, де індивідуальність автора відіграє вирішальну роль, суб'єктивне стає суб'єктивізмом тільки в тому випадку, коли як об'єкт художньої творчості беруться випадковості приватного життя або ж продукти духовного розпаду особистості, зокрема патологічні.

Художнє обдарування є надзвичайно складним гетерогенним утворенням, із якого слід виділити і широке коло інтересів, і різноманітність вражень, і чутливість до безпосередніх впливів, і багату уяву, і велику концентрацію творчої енергії, і силу почуттів, і здатність до відгуку на чужу біду й страждання, і схильність до психологічного аналізу, жадоба до всього людського, а також особлива здатність включатись в історичні процеси і духовну культуру людства, в його минуле і майбутнє.

Художник, якщо можна так висловитись, надскладна система, що створює надскладний продукт на основі усвідомлюваних установок, мотивів, дій. Переформування відображуваних об'єктів тут неминуче вже тому, що вони підкорені специфічній систематизації. Сам процес відображення носить системний характер, а продукт творчості розрахований на певні ефекти і вплив. Мистецтво – це таємниче поєднання почуття і думок, процес, в якому немовби зникає матеріальність предметів, а нематеріальне одержує свою предметність, наочність, зовнішність, чуттєву реальність. В голові художника, очевид-

но, відбувається те, що можна було б порівняти із застосуванням у кібернетиці принципом „чорного ящика”, згідно з яким інформація, що надходить, переробляється всередині самого „ящика” відповідно до закономірностей його структури, невідомої нам, а на виході одержуємо новий продукт. Ми маємо об’єктивний природний і соціальний світ, людський мозок, знання, цінності, думки, почуття, волю, засоби, потреби, ідеали, знаки і значення. Ми можемо вивчити інформацію, що надходить на „вхід”, і навіть визначити кількість і якість її на „виході” (щоправда, в мистецтві це зробити важче), але що відбувається в самому „чорному ящику”, – невідомо, можна лише здогадуватись. Саме це мав на увазі О. Пушкін, коли в „Єгипетських ночах”, писав: „Будь-який талант незбагнений. Яким чином скульптор у шматку мармуру бачить прихованого Юпітера і виводить на світ, різцем і молотом розробляючи його оболонку? Так ніхто, окрім самого імпровізатора, не може зрозуміти ту швидкість вражень, цей тісний зв’язок між власним натхненням і чужою, зовнішньою волею, даремно я сам захотів би це пояснити”. Однак і на сьогодні зрозуміло, що висхідною тут є поведінка в світлі специфічної установки, а не будова системи, і не матеріал, з якого вона побудована; і художник веде не гносеологічний експеримент заради теоретичного осмислення світу і дослідження сутності явищ, а створює якусь цінність, покликану задовольнити специфічну духовну потребу, насамперед потребу естетичну.

Отже, особисте в художній творчості не тільки можливе, а й неминуче і вкрай необхідне. Можна навіть говорити, що мистецтво „обтяжене” особистим, що саме особисте надає художнім творам життєвості і динамізму, теплоти та душевності, а самі художники є особливим типом людей.

Виходячи із завдань і характеру, теми розглянемо два основні психічні типи художників: *екстравертів* (зумовлених переважно об’єктами своїх інтересів) й *інтровертів* (зумовлених своїм внутрішнім життям) у їхньому ставленні до дійсності, художньої творчості та її результатів.

Художник-екстраверт як особистість, що повернута „назовні”, підкоряється, насамперед, вимогам об’єкта, починаючи працювати, крім цілком визначеного об’єкта, має чіткий задум, план, засоби й очікуваний результат. Автор свідомо й

цілеспрямовано підбирає матеріал, обробляє його, використовуючи апробовані прийоми та засоби, ретельно розраховує можливий ефект і вплив на глядача, читача, слухача. В такій діяльності художник цілком ідентичний творчому процесу і своїм матеріалом має такий зміст, який не виходить за межі досяжності людської свідомості, досвіду, переживань, долі. Цей матеріал народжує повсякденність, об'єктами стають звичні речі, стосунки, думки й почуття. Автор все це переломлює через своє „Я”, через свої світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, темперамент, характер, експресію і, фіксуючи їх за допомогою художньої мови та специфічних засобів, виводить зображуване зі сфери повсякденності в сферу художньої реальності, долучаючи глядача, читача, слухача до Прекрасного і Доброго (якщо він гуманіст і реаліст). У такому випадку між ним і тим, до кого адресується його твір, особливих непорозумінь не виникає: все стає зрозумілим і переконливим.

Для художника *інтроверта*, людини обернутої на саму себе, на свій внутрішній світ, важливі не об'єктивний світ як такий і не його відповідність відображуваному-зображуваному в художньому творі, не логіка матеріально-предметного, не „одягання” ідей, норм, правил у художню форму для їх більшого розуміння та впливу, кращого засвоєння, а створення такої художньої реальності, в якій головним компонентом є естетичне і особисто-емоційне: тут об'єктивне, речове, раціонально-нормативне відіграє другорядну роль, а часом навіть шкодить художньо-естетичним якостям твору. Для художника-інтроверта більшу роль відіграє його творчий початок, що живе й проростає в ньому частиною його душі і має в психології назву „автономного комплексу”. Австрійський психіатр З. Фрейд пов'язував його з індивідуальним несвідомим – витісненим із свідомості індивіда соціально осуджуваного й забороненого, яке в процесі художньої діяльності сублімується у твір мистецтва. Його учень і критик К. Юнг назвав цей автономний комплекс у людській душі „колективним несвідомим”, яке не що інше, як накопичений поколіннями людей досвід почуттів і переживань, „світлого» і „темного”, страхітливого й радісного, доброго і злого, гротескного й виваженого, прекрасного і потворного тощо. Цей успадкований величезний досвід незлічених поколінь предків закріплюється в архетипах і фіксується в

структурах мозку, про що художник і не підозрює. Звівши причини творчого імпульсу до колективного несвідомого й архетипу-прообразу, Юнг тим самим фатально детермінує творця генетично закладеним у відриві від соціальних процесів, заперечуючи його право на самотність, оригінальність, самодостатність, неповторність, можливість бути Фідієм, Мікельанджело, Веласкесом, Шевченком, Пікассо тощо.

Відомий голландський художник кінця XIX ст. Ван Гог в одному із листів пише, що „мистецтво є щось більш високе, ніж наша власна здібність, талант, пізнання; мистецтво є щось таке, що створюється не тільки людськими руками, але й чимось, що вирує і клекотить із джерела, прихованого в нас у душі; вправність і технічна майстерність в мистецтві чимось нагадує мені фарисейство в релігії”^[18].

Справді, в людині є щось те, що можна було б назвати досвідом людського існування, що входить у феноменальні структури й не лежить мертвим вантажем у минулому житті людини, а є вічно живими пластами психіки, які намагаються визначити собою всю свідомість, всю психіку, спрямовувати її процеси в русло, яке відповідає цим структурам, взагалі нав’язати духовному життю людини свій режим функціонування. Тому в художній діяльності цілком природно очікувати могутнього імпульсу, який, прoderшись із сфери несвідомого як стихійна, свавільна некерована сила, неухильно прокладає собі шлях, підкоряючи собі самого художника, виходячи за межі його задуму й навіть особистості. Виникає подібний до гіпнотичного стан, і художній твір ніби „тече” з-під пальців художника, рука немовби сама по собі творить образи, зокрема казкові і міфологічні, які викликають подив у самого автора. Тому цілком виправдано очікувати відходу від прийнятих сучасних смислових і формотворчих стандартів і стереотипів, від однозначності й зовнішньої правдивості до символів і метафор, до багатозначності і смислового „розкиду”, до створення „простору” для думок і почуттів, поглядів і вподобань. Така творчість характеризується особливою емоційною інтенсивністю, а художник перебуває в стані окрилення і захвату, внутрішнього звільнення та розрядження.

Такий стан і таку рису *особистості* в психології називають одержимістю, що виявляється у винятковому зосередженні на

певному виді діяльності, яка передбачає максимальну мобілізацію фізичних і нервово-психічних зусиль у напрямі досягнення поставленої мети в сфері праці, науки і художньої діяльності.

Одержимість тісно пов'язана з *енергійністю* і *пристрастями* і справді виявляється тільки там, де є стійке емоційно-вольове ставлення до певного об'єкта, наполегливий намір досягти мети, оволодіти об'єктом і готовність долати перешкоди. Охоплюючи людину цілком, одержимість спрямовує її зусилля в певному напрямі, витісняючи всі інші прагнення, перетворюючись в панівну або єдину пристрасть, яка часом переходить у нестямність.

Античний філософ Платон надавав одержимості і нестямності великого значення, вважаючи її „божим даром”, який дозволяє людині очищуватись і бути посвяченою в таїну, долучатись до вічності завдяки недоторканості і творчому піднесенню. Особливо характерною нестямність, не думку Платона, є для мистецтва, оскільки „охоплює ніжну і непорочну душу, примушує виражати вакханічне захоплення...і, прикрашуючи безліч діянь предків, виховує нащадків. Хто ж без шаленства, посланого Музами, підходить до порога творчості у впевненості, що він завдяки лише одному мистецтву стане неабияким поетом, той ще далекий від досконалості: творіння розсудливих затьмарюються творіннями нестямних”^[19].

У Платона одержимість фактично синонімічна з нестямністю, а остання із захопленням. Спільним між одержимістю і захопленням є поглинутість ідеєю, роботою, творчістю, грою, готовність витратити значні фізичні і духовні сили, здатність формувати установку вже на підсвідомому рівні, стимулювати діяльність і забезпечувати успіх. Захоплення тією чи іншою мірою, звичайно, входить у феномен одержимості, однак, ближчим до неї є поняття „натхнення”. Свого часу на існуючу різницю між захопленням і натхненням вказав О. Пушкін у чорновому начерку „Заперечення на статті Кюхельбекера в „Мнемозині”. Захоплення, яке, на його думку, тимчасове і нетривке, не передбачає глибокого розуму, що бачив би частини у їхньому співвідношенні до цілого, а, відповідно, не може виробити справді велику досконалість. Натхнення ж є такий стан духу, який сприяє і живому сприйняттю вражень, і миттєвому розумінню понять, тому воно потрібне як у поезії, так і в геометрії.

Натхнення і окриленість, які неодмінно, хоча і різною мірою, супроводжують одержимість для будь-якого рівня талановитості, навіть для бездарного індивіда, означає не просто підвищення активності, інтелектуального і емоційного напруження, задоволення від своєї діяльності, а й наповненість своєї життєдіяльності смислом, знаходження свого місця в суспільстві, формування стійкості і впевненості в своїх здібностях і силах; здатність виходити за рамки штампів і стереотипів, у крайньому випадку за рамки звичок, усталених способів дій і автоматизму поведінки. Не випадково з-поміж вузьких прагматиків практично немає видатних особистостей, тим більше яскравих творчих індивідуальностей. Раціональність і розсудливість накладають рамки і штампи, примушують мислити стереотипами, дотримуватись загальноприйнятого і узаконеного. А міркування користі підрізають крила, точніше – обезкрилюють, позбавляють свободи мислі, маневру, остуджують душу.

Одержимі є в будь-якій професії. Професійна одержимість – це не просто риса характеру, а щось закладене в людині від народження; це споконвічно властива людині стурбованість, викликана прагненням до ідеалу, досконалості і гармонії, краси і добра, що не дає їй заскорузнити в своїй професії в буденності. Вона врятовує людину від трясовини побуту і вивільняє від дріб'язкових інтересів, гонить за межі свого обмеженого „я” в безмежність і піднімає над буденністю. Немов сама природа вкладає в людину якийсь „фермент” котрий слугує своєрідним „бродилом”, що не заспокоюється ні на мить, не дає душі заснути, а рукам зупинитись. У процесі „бродіння” в людині утворюється певний резонуючий „надлишок”, який надає тонус тілу і збуджує душу, стимулює потенціали і спонукає до дії. Якщо в більшості людей, у середньостатистичної особистості цього „фермента” небагато і він, як правило, швидко „розчиняється” в організмі, „гасне” або „випаровується”, і тільки в рідкі хвилини, в якусь мить життя, під впливом обставин або за власною волею приводить людину в дію, то обдарування, яке діє за покликанням і усвідомлює його значимість не тільки для себе, а й для свого народу, нації, людства, „бродіння” ніколи не зупиняється, як це показав С. Цвейг на прикладі творчості німецького поета XIX століття Гельдерліна і філософа Ф. Ніцше. Насамперед, серед людей мистецтва зустрічаються

люди, які віддаються творчості всім серцем, усіма фібрами своєї душі, усіма нервами і усією плоттю. Вони буквально згорають в своїй творчості, поступаючись заради цього своїм особистим життям і побутом, благополуччям, живуть перемережуючи радощі і муки, але нізащо не погодяться проміняти своє „погибельне життя” на можливість безбідного і комфортного існування обивателя, на бездумну бездіяльність і куплену славу, як це було з Т.Г. Шевченком, Ван Гогом та іншими.

Одержимість — це певною мірою шлях людини до себе самої, до розкриття своєї сутності, своїх здібностей і потенціалів. Одержимою стає людина не від закликів ззовні, не при виконанні „ролі” яка часто нав’язується суспільством і обставинами, а за покликанням. Кличе її, насамперед, серце, голос совісті, віра в свої здібності й ідеали, в свою потрібність людям і суспільству. Якщо до цього додаються голос сучасності, людства, нації тощо, тоді людина в ім’я свого покликання не просто належним чином діє, а органічно відчуває в справі свою стихію і здатна з саморуйнівною вірністю йти за таємничим внутрішнім покликом, який іде із найглибших глибин її єства. Почуття покликання — нічим не заміниме почуття, воно погано уживається і з тверезим розрахунком, і з штучним пафосом, і з уявленням про свою виключну значимість. Особливо це характерно для творчих натур, в яких імпульс до дії виникає раніше, ніж це починає усвідомлюватись, як якийсь різновид інстинкту, певний стан і потреба, що вимагає свого задоволення. Можна навіть говорити, що інколи людина стає немовби обранцем якихось трансцендентальних сил, обранцем долі, тому її діяльність, інколи „свята”, а інколи „проклята”, стає життєвою необхідністю і сенсом життя, отже свободою і несвободою, щастям і мукою.

§4. ХУДОЖНИК ЯК УЧАСНИК ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ І ПРОБЛЕМА ЙОГО СВОБОДИ

Т

ворча художня індивідуальність — це не просто вроджене обдарування, яким індивід свавільно користується для вираження виключно естетичних ідей, як

про це зазначав Кант. Його діяльність не можна назвати якоюсь ненавмисною суб'єктивною доцільністю у вільному прояві уяви і розсудку (Кант). Ще менше підстав твердити, що художня творчість — лише „вираження прагнень художника”, як наголошують Р. Гароді та інші. При всій важливості ролі суб'єкта в художній творчості слід пам'ятати, що світова історія здійснюється в більш високій і важливій сфері, ніж особистий інтерес і суб'єктивні спонукання. Воля і дії індивіда, сформованого певним суспільством, підкорена суспільним закономірностям, потребам і інтересам, навіть у тому випадку, коли він користується „правом суб'єкта” в мистецтві.

Орієнтація суб'єкта художньої творчості на гуманістичний ідеал, на запит прогресивних сил суспільства на специфічну духовну потребу і на своє художнє чуття надає художнику ціннісно-сміслові орієнтири, а творам мистецтва — життєвість і довговічність. У цьому ж поясненні відомого розходження між соціально-класовою позицією і естетично-художніми принципами художника, його творчим методом і політичними, філософськими, моральними та іншими ідеями, яких він дотримується в реальному житті, як це мало місце в творчості Гете, Бальзака, Толстого та інших видатних митців. Саме орієнтація на ідеал гуманізму і прогресу, опора на художнє чуття, совість і гідність художника, як це було, наприклад, із Бальзаком, слугує йому надійним компасом і допомагає орієнтуватись у вирі життєвих фактів, подій, суперечностей суспільного та особистого життя, ідей і власних вражень, усталених стосунків, дає змогу викривати панівні ілюзії стосовно природи цих стосунків, розхитувати оптимізм панівних реакційних сил, вносячи сумнів щодо непорушності існуючого ладу. Таку орієнтацію художника називають „реалістичною правдою”, „мужністю справжнього художника”, бачать „одну із найбільших перемог реалізму і одну із найвидатніших сил старого Бальзака”^[20], який всупереч своїм класовим симпатіям, „бачив справжніх людей майбутнього” не серед аристократів, а поміж республіканців, героїв вулиць.

Постійна суперечливість між орієнтацією художника на гуманістичний ідеал і життєвою позицією, між художнім чуттям і досвідом життя, обумовленого обставинами, примушує погодитись, що художника не можна вимірювати ні політичним, ні

моральним, ні „людським” масштабом, не можна йому дорікати ні з морального, ні з якого-небудь іншого погляду, хіба що лише з естетичної точки зору.

Художник керується в своїй творчості як класово-світоглядними ідеями, так і „світовідчуттям” і „совістю”. Це, однак, не означає, що головна сила художника в тому, що він знаходить якийсь „синтез” філософських, політичних, моральних, релігійних та інших ідей, є „загальною совістю”, „вчителем життя” для всіх, як це приписували Л. Толстому, і не в об’єктивістській позиції як такий. Всі літературні твори здебільшого тенденційні, і взагалі мистецтво не може бути нетендейційним і неідейним. Однак „тенденція повинна сама по собі впливати із обстановки і дії, а реалізм проявляється навіть незалежно від поглядів автора. А ідейність, окрім певної громадянської позиції, проявляється в чесності, ширості, добросовісності, творчому методі, виборі теми, сюжету, прийомів, засобів тощо. Властивий відомим художникам талант, покликання врешті-решт перемагає політиків, філософів, моралістів, і все ж консервативний або реакційний спосіб мислення сильно обмежує творчі можливості митця, оскільки „соціальна амальгама” часом виявляється стертою, то художник, особливо письменник, поет, замість того, аби бути „дзеркалом світу”, стає лише, за висловом М. Горького, його „маленьким осколком”.

Об’єктивна дійсність існує і рухається незалежно від поглядів і смаків, оцінок і побажань художника як суб’єкта творчості, але сам художник не може не відчувати на собі її впливу і не реагувати на це. Художник не тільки реагує на все, що відбувається в суспільстві і в людині, але й як громадянин, наділений певними здібностями в своїй професії, він не може не нести певної відповідальності за те, що і як він відображує, за смаки, оцінки, погляди, думки і почуття, які викликають його твори. Кожному художникові, казав, далекий від політики Ф.М. Достоевський, потрібна „провідна нитка”, щоб він був у складному плетиві подій і явищ у житті людини, бо не знаючи соціального життя і його законів, не можна стати справді масштабним письменником^[21].

Специфічно переломлені через художника прагнення, сподівання, хвилювання, пафос тих чи інших соціальних сил суспільства стають смисловим орієнтиром для художника,

внутрішнім компасом, який допомагає йому продиратись крізь хащі життєвих вражень і суперечливості власного світогляду. Ця особливість характерна, насамперед, великим художникам із характерною для них суперечливою натурою, таким, зокрема, як О. Бальзак. Будучи за своїм політичним поглядом легітимістом як великий художник-реаліст, він керувався не класовими симпатіями, а історичною правдою, правдою характерів, правдою мистецтва, гідністю і достоїнством митця. Завжди є певна суперечливість між естетично-художніми принципами митця і політичними, філософськими, моральними, релігійними ідеями, між дією і результатом, задумом і впливом твору на тих, хто його сприймає. І взагалі творчість митця *ширша* за його світогляд, особисті смаки і симпатії, переконання. У творчості таких художників як, Бальзак, Толстой укладається вся сучасна їм дійсність з усіма особливостями і суперечностями, логікою і алогізмами, охоплений весь духовний світ сучасної їм людини, а через неї економічні, політичні, моральні процеси й уроки цілої історичної епохи. Але головна сила цих художників не стільки в тому, що вони поставили в своїх творах багато важливих питань, зуміли побачити жорстокість і безсердечність існуючого ладу, знайшли „синтез” філософських, моральних, релігійних поглядів і стали „вчителями життя”, а в надзвичайно високому естетично-художньому рівні їх творчості, що дозволило посісти їхнім творам одне із найперших місць у світовій літературі.

Особлива функція художника в суспільстві, специфіка його покликання як обов'язкової умови його творчості виставляє вимогу свободи прояву художнього обдарування. Власне, „творчість” завжди пов'язана із свободою, із саморозкриттям обдарування, із самоутвердженням людини в своїх родових якостях, із її саморозвитком ідеалу. Тому свобода розуміється не тільки як незалежність від зовнішнього світу і конкретних явищ або втеча від дійсності, а як історична діяльність і боротьба, як за позитивні суспільні цінності, так і за своє самоутвердження. Людина, за К.Марксом, „вільна не внаслідок негативної сили уникати того чи іншого, а внаслідок позитивної сили проявляти свою істинну індивідуальність...”^[22]. Це означає, що суб'єкт, виявившись детермінованим зовнішнім світом, за допомогою волі і свідомих дій сам бере участь у детермінації подій, так чи

інакше *самовизначається* щодо оточуючого середовища. У цьому розумінні свобода полягає в пануванні і над самим собою, і над обставинами життя, над його перебігом і напрямом, у здатності визначити лінію своєї поведінки як розвиток до ідеалу, відкидаючи всі рішення, що несумісні з нею, а не „свобода волі”, яка пов’язується з індетермінізмом і отожднюється із свавіллям. Визнавши людину не тільки залежною від об’єктивного світу, але й неодмінним учасником детермінації актуальних процесів, ініціатором дій, тим самим устанавлюється і міра її відповідальності за свою діяльність і за власне ставлення до світу.

Людина ніколи не може вийти за рамки об’єктивної детермінації і об’єктивної реальності, які і стають межами її волі. Людина вільна не тоді, коли протиставить себе необхідності в смислі детермінованості, а тоді, коли вона самовиповнюється до ідеалу і самоутверджується в своїх родових якостях. Тільки тоді і Ньютон, і Рембрандт, і Ломоносов, і Пушкін, і Шевченко дійсно вільні й самодіяльні як особистості.

Художник (письменник, композитор), коли він є, так би мовити, агентом історичного процесу, діючи в складі якогось статистичного ансамблю, як індивідуальність завжди скований рамками завдань, цілей, норм, обов’язків, забобонів тощо, якими обмежує його суспільство. Він також обмежений власними схильностями, інтересами, намірами, вміннями, майстерністю, світосприйняттям, методом тощо. Крім того, він здійснює вузько спеціалізовану діяльність. Оскільки художник (письменник, композитор) здійснює особливу діяльність для задоволення специфічної духовної потреби, яка обумовлює внутрішню логіку його дій за своїм змістом відповідає глибинній динаміці і логіці історичного процесу, то він орієнтується, насамперед, на те, що не лежить на поверхні доцільності. Художня діяльність із цього погляду, як діяльність вільного вибору, є з одного боку, засобом подолання всього того, що стримує суспільний прогрес і гуманізацію суспільства, а з іншого боку, — як подолання варіантної невизначеності соціального процесу, як „перехід” від статистичної до динамічної детермінації дійсності, що знаходиться в стані реалізації.

Творчість художника являє собою постійну дію двох рівнодіючих сил — покликання і здійснюваних під його впливом зу-

силь і перешкоджаючих його діяльності впливів матеріального, побутового, соціального, морального, релігійного, професійного тощо характеру. Навіть такі велетні мистецтва, як Пушкін, Достоевський, Бальзак зі складнощами вирішували свої побутові проблеми, узгоджували свої взаємини з державними установами і фінансовими колами. Численні залежності художника від держави, ідеології, ринкових відносин породжують різноманітні перешкоди для вільного вияву здібностей і творчості. Твори мистецтва в цивілізованому суспільстві стають в тій чи іншій мірі предметом купівлі-продажу, а існування митця так чи інакше пов'язане з грошима, матеріальними благами, економічною залежністю. Отже, і стан мистецтва, а відповідно, й існування митця, багато в чому визначаються як відповідністю змісту і форми його творів існуючим панівним соціальним порядкам, так і попитом ринку на його художню продукцію. Аби бути забезпеченим і продовжувати творити, митець має продукувати картини, книги, пісні, танці, архітектурні споруди, гончарні вироби, розраховуючи на певного замовника і споживача, тобто на попит. Оскільки для художника-професіонала це єдиний спосіб заробітку, а відтак й існування, неминуче виникає дилема між свободою творчості і грошовим чи престижним успіхом.

Художники як особливий соціальний тип людей здебільшого менше пристосовані до реалій буденності, до встановленого в суспільстві загальноприйнятого життя. Їх почасти супроводжують негаразди і конфлікти, нерозуміння з боку влади і обивателів. У художникові постійно бореться бажання мати повноцінний набір предметів для задоволення всіх своїх потреб і пристрасть до творчості, яка безжалісна до всього того, що асоціюється з комфортом, задоволенням, спокоєм. Найважливіше для художника творче покликання поглинає більшу частину його сил, енергії, часу, і він, як це досить часто буває в житті, знесилюється фізично й спустошується духовно, живе на зниженому, а то й примітивному рівні, викликаючи з боку обивателів насмішку, чи навіть презирство. Але в цій самопожертві й самовіддачі творчості закладена можливість уникнути побутової дрібноти, сумнівів щодо посад і благ, проявити певну самостійність як у життєвій позиції, так і у творчості. Звичайно, якщо це не честолюбивий егоїзм, „авторитаризм” тощо.

Але особливістю крупних художніх обдарувань, говорячи словами Маркса, є те, що вони ніколи не зраджують своєму покликанню, не керуються кон'юнктурними міркуваннями і говорять тільки мовою свого *предмета*, виражаючи своєрідність його сутності, проявляючи в цій справі незалежність думок і дій. Мільтон, переживаючи злидні, написав „Втрачений рай”, одержав за нього всього лише 5 фунтів стерлінгів, але він створив його „з тією ж необхідністю, з якою шовковий черв'як продукує шовк. Це був дивний вияв його *натури*”. Геніальний український кінорежисер Олександр Довженко якось скаржився на те, що запланований на багато фільмів, він створив лише вісім: „Я – жертва варварських умов праці, жертва убожества і нікчемства бюрократичного, мертвого кінокомітету, – записує він щоденнику. – Скільки марно витрачено духовних сил і часу! Коли б усю силу, пристрасть і спрямованість за ці шістнадцять років я застосував до письменства, було б уже в мене добрих десять-дванадцять томів справжньої літератури. А так лежать мої ненаписані твори, як ненароджені діти”^[24].

Мистецтво, як ніяка інша діяльність, вимагає забезпечення більшого, ніж де, простору особистій ініціативі, індивідуальним схильностям, простору думкам і фантазії, форми і змісту, підтримки таланту і створення умов для реалізації художнього обдарування. Водночас, дуже сумнівними є розмови про „повну свободу” художньої творчості, яку може надати сучасне суспільство. М. Бердяєв писав, що свобода – це свобода духу людини, її свідомості і самосвідомості, здатність в альтернативі „добро-зло” вибирати добро. Свобода може перемогти тільки в тому випадку, коли розвиток і щастя людини стануть метою і смыслом суспільних інститутів, суспільного життя загалом. Реалії ж сучасного життя говорять за зовсім інше: мистецтво дедалі більше стає залежним від економіки і політики, ринкових відносин і комерції, що часом призводить або до крайнього прагматизму і „проституючи” в сфері мистецтва, або ж до нереалізації художнього обдарування, бідунства і забуття. Це підтверджують сотні і тисячі фактів, висловлювання багатьох письменників, художників, музикантів.

„Моя власна свобода, – писав ще на початку 40-х років ХХ ст. відомий французький письменник А.Сент-Екзюпері, – ґрунтується на таких типових визначеннях, які позбавляють нас

права на будь-яку незгоду, це свобода коня, якому шори дозволяють бачити один-єдиний шпях”^[25].

Відомий соціальний психолог Абраам Моль (Франція) визнає, що засоби масової інформації, включаючи й ті, що належать до сфери художньої культури, знаходяться або в руках бюрократії, або керівників приватних закладів, тобто вузького кола осіб, „групи тиску”, які тим самим мають величезні можливості виявляти вплив на розвиток суспільства за допомогою грошей”^[26].

З радянських часів відомий вислів, що тільки в комуністичному суспільстві, коли буде ліквідована будь-яка форма зовнішнього примусу і утилітарної залежності, будуть створені умови для повного розквіту творчого обдарування і здійснення діяльності за покликанням, що в нових умовах творчість художника буде вільною тому, що буде рухати не користь і кар’єра, а ідеї комунізму і прагнення служити мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які складають цвіт, силу і майбутнє цього суспільства. Тобто, одвічну мрію людини про свободу і щастя було перенесено в майбутнє, як християнство перенесло її в обіцяний ним рай. Сама ідея свободи і щастя, на думку М. Бердяєва, безпідставна і антигуманна, бо в історії є „тільки трагічне”, тому проблеми людини вирішуються лише за межами історії^[28]. При капіталізмі, пише Еріх Фромм, людину, що має почуття нікчемності і безсилля, зовсім чуже їй суспільство примушує відмовлятися від власного „я” і тікати від свободи. Про таку негативну свободу Гегель говорить як про „свободу порожнечі”.

Вільне суспільство передбачає і вільну людину, здатну до самовдосконалення і творчості, загалом вона бачить свою мету і бажаний результат. Стосовно мистецтва, то свобода полягає не в формальній свободі художника (письменника, композитора) бути „дзеркалом” і утверджувати наявне буття, а в здатності митця, що має талант і совість зображувати-відображати, насамперед, все те, що возвеличує, а не принижує і дегуманізує людину. Свобода художня — не абстракція, а конкретний її стан; ідеї, ідеали, потреби, мотив, засіб; це дароване художнику прагнення до бажаного, і водночас, виснажлива, а інколи й пагубна праця.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Яка принципова різниця між поняттями „покликання” і „роль”?
2. Що спільне і чим відрізняються поняття „геній” і „талант”?
3. Яка роль генія в розвитку художньої культури суспільства?
4. Який смисл вкладається в поняття „суб’єктивне” і „суб’єктивізм”?
5. Яка роль творчої суб’єктивності в художній діяльності?
6. В якому із видів і жанрів мистецтва, на вашу думку, найбільше проявляється суб’єктивне, особисте?
7. В якій мірі суб’єктивне сумісне з соціально-значимим у мистецтві? Дайте приклад.
8. Що ви розумієте під поняттям „свобода” в художній творчості?
9. Чи може бути художник цілком вільним і незалежним у своїй творчості?



ЛІТЕРАТУРА



1. Бахтин М.М. Проблема поэтики Достоевского. Изд.2-е. — М., 1963.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы. — М., 1989.
3. Вазари Джордже. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. — М.-Л., 1932.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.
5. Гальтон Ф. Наследственность таланта. — М., 1996.
6. Гегель. Эстетика.— Т.1.
7. Грузенберг С.О. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества. — Л., 1924.
8. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. — М., 1933.
9. Кант. Критика способности суждения. — Соч. — Т.5. — М., 1966.
10. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971.
11. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб., 1997.

12. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. — М., 1895.
13. Мазепа В.И. Михалев В.П., Азархин А.В. Культура художника. — К., 1988.
14. Николаева Л.В. Объективные и субъективные факторы социального прогресса и свободы. — М., 1974.
15. Онуфриенко В.Н. Художник в мире западного шоу-бизнеса. 80-е годы// Вопросы искусствознания, 1994. — №1.
16. Психологические исследования творческой деятельности/ Отв. ред. О.К. Тихомиров. — М., 1975.
17. Сморж Л.О. Особа і суспільство. — К., 2001.
18. Сморж Л.О. Вияви українського архетипу та міфології в творчості О.Ф. Селюненко/Українська національна ідея. — К., 2003. — С. 259-272.
19. Художественная деятельность. Проблема субъективной детерминации / Отв.ред. В.И. Мазепа. — К., 1980.
20. Теплов В.М. Психология музыкальных способностей. — М., 1947.
21. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості. — Львів., 1962.
22. Фромм Э. Бегство от свободы. — М., 1999.
23. Цейтлин Г. Труд писателя. — М., 1962.
24. Шевченко Т.Г. Музикант. Художник/ Повести. — К., 1964.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ VII. ХУДОЖНИК

- [1]. Л. Феербах. Искусство и познание // Вопросы философии, 1976. — №7. — С. 98.
- [2]. М. Кагарлицький. Катерина Білокур. Я буду художником. — К., 1995. — С. 99.
- [3]. Гегель. Эстетика. — Т.1.— С. 34.
- [4]. Там само.
- [5]. Там само. — С. 47.
- [6]. Кант. Критика способности суждения. — Соч. — Т.5. — С. 323,324.
- [7]. Там само.—С. 335.
- [8]. Ф. Шиллер. Собрание сочинений. В 7-ми томах. — Т.6., 1955-1957. — С. 396.
- [9]. Гегель. Философия Духа. — Соч. — Т.3. — М., 1956. — С. 346.
- [10]. Н.А. Бердяев. Смысл творчества. — М., 1989. — С. 393-396.
- [11]. Там само. — С. 446.
- [12]. Психологічний словник. — К., 1982. — С. 189.
- [13]. М. Горький. Портреты. — М., 1967. — С. 333.

- [14]. И.П. Эккерман. Разговоры с Гете. – М., 1934. – С. 834.
- [15]. А. Швейцер. Письма из Ламберене. Приложение. – Л., 1978. – С. 368.
- [16]. Гегель. Философия духа. – Соч. – Т.3. – С. 346.
- [17]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. – Т.29. – М., 1954. – С. 210.
- [18]. Ван Гог. Письма. – С. 314.
- [19]. Платон. Федр. – Соч. – Т.2. – М., 1970. – С. 170,180.
- [20]. К. Маркс, Ф. Энгельс. – Соч. – Т.37. – С. 36,37.
- [21]. Ф.М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений. –Т.ХII. – М.-Л., 1929. –С. 36.
- [22]. К. Маркс, Ф. Энгельс. – Соч. – Т.2. – С.145.
- [23]. Там само. – Т.26. – Ч.1. – С. 410.
- [24]. Олександр Довженко. Про красу. – К., 1968. – С. 128,110.
- [25]. А. Сент-Экзюпери. Записки о войне//Литературная газета. – 24 августа 1983 г.
- [26]. Авраам Моль. Социодинамика культуры. – М., 1973. – С. 298.
- [27]. Н.А. Бердяев. Смысл истории. – М., 1990. – С. 160.

Розділ VIII. ХУДОЖНЄ ОСВОЄННЯ І ХУДОЖНЄ УЗАГАЛЬНЕННЯ

§ 1. МИСТЕЦТВО ЯК ОСОБЛИВИЙ СПОСІБ ОСВОЄННЯ СВІТУ. МИСТЕЦТВО І НАУКА

Питання про те, як мистецтво співвідноситься з дійсністю, чим художня діяльність відрізняється від наукової діяльності і що їх об'єднує, притягувало до себе широку увагу протягом всієї історії естетики. При всьому розмаїтті суджень у вітчизняній естетиці найчастіше лунали (і лунають) голоси, що мистецтво і наука становлять дві форми пізнавальної діяльності, загального пізнавального процесу, що мистецтво як універсальна форма пізнавальної діяльності здатне робити відкриття, зокрема в сфері суспільних наук; що як вид пізнання мистецтво покликане „забезпечити авторитет, переконливість інтуїтивного судження”, доповнити логічне пізнання інтуїтивним осягненням істини ^[1]; лунають заклики „ототожнити силою розуму естетичне і логічне у всіх відношеннях”, розділених лише „категоріально” й „ідейно” з часів Дж. Локка, Г. Лейбніца, А. Баумгартена, І. Канта, Г. Гегеля і т. д. і т. п.

Дехто вважає, що між художньою і науковою діяльністю немає принципової різниці, вона полягає лише в оформленні її результатів; мистецтво їх закріплює в образній формі, а наука – в поняттях. І вчений, і художник у рівній мірі користуються одними й тими самими методами і прийомами: абстрагування, узагальнення, аналіз, спостереження тощо. Наукова теорія Всесвіту, твердить Наум Габо, збігається з концепцією Рафаеля в мистецтві, а вся таємниця „Сікстинської мадонни” – в пафосі відмови від геоцентричного світогляду церковників і в утвердженні людини як вершини творчості Всесвіту. Чотиривимірність музики Моцарта, на думку іншого автора, базується на тих само засадах, що і чотиривимірність теорії А. Ейнштейна, а спільні наукові основи, евклідова і не-

евклідова геометрія, інтелектуальні конфлікти, потяг до надособового, космічного споріднюють вченого з Достоєвським, романи якого завдяки цьому набрали мелодійності впливу [2].

Справді, в свій час Ф.М.Достоєвський уважно придивлявся до розвитку математики й геометрії, зокрема в „Братах Карамазових” виявив інтерес до неевклідової геометрії, його романи справді „філософські”. Проте вони стали фактами художньої творчості не тому, що він розв’язував у них наукові проблеми і створив наукові теорії, виходив у „надособисте”: його твори повернуті обличчям до живої людини і є не холодним судженням аналітичного розуму, а криком людини збентеженої і переляканої нелюдськістю оточуючого світу. Змішування завдань мистецтва і науки, митця і вченого часом призводить до висновків, до яких дійшов німецький фізик Вільгельм Освальд, який у своїй книзі „Великі люди” заявив, що „один практикуючий лікар Кох (який виділив і вивчив бактерію сухот) – зробив людству незрівнянно більшу послугу, ніж усі класичні літератури світу”.

Тенденція гносеологізації духовного світу людини коріниться в раціоналістичній, насамперед, класичній німецькій філософії, положення якої були перенесені на російський ґрунт в ХІХ столітті, а звідти – в радянську естетику. Причому не враховувалась та обставина, що поняття „духовний світ”, „духовна культура”, „свідомість” набагато ширші за поняття „пізнавальне” „наукове”, „знання”, а людина як суб’єкт життєдіяльності не є виключно „гносеологічною” істотою, якимось „гносеологічним Робінзоном”, що між мистецтвом і наукою існують не кількісні, а якісні відмінності, і полягають вони не в формі як такий, а в предметі, засобах, результатах і їх функціонуванні. Це визнавав і родоначальник гносеологізму в естетиці Гегель, говорячи, що аналіз мистецтва „з погляду однієї тільки думки” недопустимий, що художня діяльність вимагає іншого органу, що відрізняється від наукового мислення [3]. Як царина аксіологічного, пов’язане з життєдіяльністю людини у всій її повноті, мистецтво виражає, насамперед, ціннісно-орієнтаційне, соціально-сміслові і емоційно-особисті, тому до нього більше підходить термін „освоєння”, ніж термін „пізнання”. Освоєння пов’язане з „хотінням”, „бажанням”, „прагненням” тобто з динамікою життєдіяльності людини у всіх її проявах і

характеристиках. Пізнання ж покликане, розкривши сутність явищ і процесів дійсності, закріпити це як знання в певних абстракціях і формулах, логічне поєднання яких становить теорію.

Як складові системи духовного виробництва суспільства наука і мистецтво представляють його „полюси”: абстрактно-логічний і ціннісно-орієнтаційний, які взаємодіючи, знаходяться в безсумнівному протиборстві, що було помічено істориками культури і соціальними психологами. І в голові людини відмічається два основних види об’єднання, одне з яких є відтвореною логікою об’єктивного існування і об’єктивних закономірностей як незалежного від людини і людства, друге — об’єднання почуттями і є логікою суб’єктивного, особистісного, незавершеного, залежного від людини і складає емоційно-сміслову, емоційно-особисту. „Мисляча голова”, писав К. Маркс, освоює світ виключно властивим їй чином, який відрізняється від художнього, релігійного, практично-духовного освоєння цього світу^[4]. Положення К.Маркса про „мислячу” і „духовно-практичну” голову підтверджується фізіологією і психологією, зокрема вченням І. П. Павлова про мислительний і художній типи, а також сучасним відкриттям асиметрії у фізіологічних функціях мозку, що виникло в процесі його еволюційного розвитку: права півкуля відповідальна за орієнтацію, емоції, інтуїцію, здатна здійснювати оціночну реакцію і образно-художню функцію, ліва ж півкуля одержала можливість аналізувати, узагальнювати різноманітні факти, головним чином, факти соціального життя і представляти їх у вигляді умовних знаків, символів. Різниця між функціями півкуль первинно визначається не використанням матеріалом, а способом його переробки, причому обидва способи переробки інформації являють собою немовби дві взаємодіючі підсистеми єдиної системи духовного світу людини і відносини між цими двома складовими не є ієрархічними^[5]. Виявлено, що кожний аналізатор сприймає, відображає світ у двох формах: *пізнавальній* і *емоційній*. На рівні центральної нервової системи цій закономірності відповідає факт двоканального проведення імпульсів у кору головного мозку — по лемніскових і екстра-лемніскових системах (специфічні, і неспецифічні відділи головного мозку)^[6]. Про поділ мозку на дві протилежні і, водно-

час, взаємодіючі функціональні системи згадував ще Ч. Дарвін, коли писав у „Автобіографії”, що надмірне заняття наукою не тільки позбавило можливості насолоджуватися мистецтвом, а й призвело, фактично, до ушкодження і атрофії центрів, які управляють почуттями і образністю.

Наука – це та форма суспільної свідомості, основною метою якої є знання про дійсність, її процеси і явища в їх об’єктивності, тобто незалежності від ставлення до них людини, відтворення логіки їх об’єктивного існування і об’єктивних закономірностей. Як спеціалізована діяльність, основною метою якої є знання – теоретичне привласнення реальності на загальнолюдському рівні – наука впорядковує всю сукупність знань на основі певних принципів і специфічних для неї методів (аналогії, формалізації, математизації, моделювання), системність і логічність є суттєвою ознакою науки, обов’язковою умовою побудови наукової теорії.

Якщо розглядати науку як складову суспільного виробництва, то обидві її галузі – природнича і гуманітарна покликані забезпечувати його всебічними знаннями про природу, суспільство, людину, її матеріальне буття і психічне життя. За допомогою науки суспільство пізнає природу, розвиває виробництво, вдосконалює виробничі відносини, створює „людське середовище” і „людські умови” існування; збагачує інтелект і формує світогляд людини, надає чіткі орієнтири і змогу прогнозувати, формуючи гіпотези щодо майбутнього природи, суспільства та її самої. Сила науки не тільки в об’єктивності знань, переконливості аргументації, чіткій логічності, а й у здатності вчасно реагувати на запити і потреби суспільства, виробництва, культури, людини; не в обсязі знань і широті наукового пошуку, а в здатності служити гуманізму і прогресу, насамперед, розвитку людини. Особливо актуальним стає це в наш час, коли долі людства багато в чому залежать від знань і їх застосування, від громадянської позиції вченого, який несе моральну відповідальність за наслідки своєї наукової діяльності.

Позаяк наука історично виникла з потреби мати об’єктивну картину світу, а її найвища мета – істина, яка „однозначна” і не „перетлумачується”, то для науки важлива, насамперед, логічна ясність і здатність відобразити об’єктивну закономірність. Тому мова науки – мова абстрактних символів і

універсальних понять, обернута щодо людини „назовні”. Наука намагається зживати в собі все емоційно-особисте і замовчує те, як пізнані нею об’єкти входять в життєдіяльність людини і яку вони відіграють в ній роль. Наука за своєю суттю глибоко раціональна, а вчений у пізнанні керується логікою і вірить виключно їй. А. Ейнштейн говорив, що будівля наукової істини може бути зведена виключно з власних матеріалів науки, закріплених логічними операціями, і не вказує на позанаукові цілі⁷¹. Це прагнення до відходу від часткових питань і намагання дати об’єктивну загальну картину Всесвіту розриває науку з очевидністю, схематизує, огрубляє, омертвляє відображену в людському мозку дійсність. Тому наука, замість барвистої і цілісної картини дійсності, дає лише систему логічних доведень і, як це не парадоксально, породжує в людині відчуття перервності і кінцевості її буття, залежності і несвободи. Отже, аби виконувати свою гуманістичну роль у суспільстві і служити прогресу, наука має тісно взаємодіяти з іншими формами свідомості, зокрема з мистецтвом.

Мистецтво (естетично-художня діяльність), будучи включеним, як і наука, в загальну систему соціальних зв’язків і відносин, виконує низку спільних із наукою функцій; як і наука є засобом комунікації і базується на єдиній „людській” мові, вони впливають одне на одне і все ж „працюють” у різних системах суспільних смислів і значень, кожний із них має свою власну мову, цілі і засоби, свій процес освоєння світу і закріплення його результатів, споживання того, що вироблено, і зворотного впливу на споживача цих продуктів. Якщо наука має своєю метою об’єктивне знання, істину, а її мова обернута „назовні”, то мистецтво обернуте, насамперед, до людини, до її внутрішнього світу, освоюючи, передусім, соціально-сміслові і емоційно-особисті: ідеї, ідеали, думки, почуття, переживання, настрої. Передаючи за допомогою особливих засобів і прийомів живу реакцію людини на ситуацію, що складається, на відносини і взаємодію, мистецтво немовби заповнює „гетерогенним”, „обезлюдненим” утилітарним ставленням і пізнавальним пошуком світ, надаючи йому вигляд обжитості і одухотвореності, багатобарвності і живості. Мистецтво, хоча і включає як матеріали знання (переважно тільки художня література), воно не переводить поняття в образи, як це твердять в естетиці і теорії

мистецтва деякі автори. Як свідчить практика, будь-яка спроба використання художніх засобів для втілення науково-понятійного призводить до невдачі навіть найвідоміших майстрів. Так, наприклад, запланований С. Ейзенштейном переклад „Капіталу” К. Маркса на мову художнього кіно був заздалегідь приречений на поразку. Сутність роботи літератора, художника, композитора, на думку багатьох авторитетів у галузі мистецтва, не в пізнанні і одержанні істини, і не в „ілюстратизмі”, а в освоєнні людських цінностей і подоланні „прозаїзму” мовного матеріалу і піднесенні його до рівня поетичного пафосу. Визнання як рівноправної сторони суб’єкта творчості, суб’єктивного спонукання потребує включення в змістовний аналіз мистецтва всього духовного світу особистості, а не тільки пізнавального, знання і думок.

Мистецтво є надзвичайно складним і багатоаспектним явищем. Воно формується на основі багатьох різноманітних джерел і чинників: об’єктивних і суб’єктивних, предметно-речових і духовно-сміслових, раціонально-нормативних і емоційно-особистих. Мистецтво „асимілює” всі інші форми свідомості, не підкоряючи їх собі і своїм закономірностям. Особливо тісно мистецтво взаємодіє з мораллю, релігією, виконуючи цілу низку спільних функцій. Зокрема, як і мораль, воно утверджує добро і бореться із злом, надає людині позитивні ціннісні орієнтири і гуманізує її. Для мистецтва і релігії спільними є віра, фантазія, розрада, пророцтво, які належать до окультного, а також задоволення потреби в „дивовижному” і „чарівному”. Але взаємодіючи з іншими видами духовної діяльності, мистецтво не розчиняється в них і не виконує ролі „П’ятниці” при „Робінзоні”. Воно має свій специфічний предмет, свої цілі, засоби і функції, мистецтво у всій сукупності своїх видів і форм створює „художню реальність”, яка перебуває в особливій кореляції з актуальною соціальною і предметно-речовою реальністю.

Сутність праці художника, літератора, композитора, вважає багато авторитетів у галузі мистецтва, не в „ілюстратизмі”, а в подоланні „прозаїзму” мовного матеріалу і піднесенні його функцій до рівня поетичного пафосу. „Мистецтво, – писав В.Г. Белінський, – не допускає до себе абстрактних філософських, а тим паче розсудкових ідей: воно допускає тільки ідеї по-

етичні; а поетична ідея — це не силогізм, не догмат, не правило, це — жива пристрасть, це *пафос*”. Якби ми допустили, що метою художньої творчості є тільки розсудкове, зауважує Белінський, то „ми б убили цим не тільки мистецтво, але й саму можливість мистецтва”^[8].

Осмиленість — обов’язкова умова будь-якої діяльності людини, її діянь і поведінки. Мистецтво, безумовно, не виключене із загального процесу освоєння і усвідомлення світу, і в цьому сенсі містить у собі і пізнавальне (включає в сферу своїх інтересів питання, які містять пізнавальне, яке тим не менше не стає засобом досягнення художньої цілі). Відомо, що прекрасні твори мистецтва створювались художниками, що не мали школи і наукових знань, досить назвати таких художників-самоуків, як грузин Ніко Пірасманішвілі, українки-селянки Катерина Білокур, Марія Примаченко, Олександра Селюченко.

Визнання як рівноправної сторони суб’єкта творчості, суб’єктивне побудження, що базується як на процесах і явищах, котрі відбуваються в об’єктивній дійсності, так і на емоційно-особистісному, вимагає включення в змістовний аналіз мистецтва всього духовного світу особистості, а не тільки пізнавального, знання і думок. Особливо якщо врахувати, що думка — не остання інстанція в духовному світі людини, і сама „народжується не із іншої думки, а із мотивуючої сфери нашої свідомості. За думкою стоїть ефективна і вольова тенденція. Тільки вона може дати відповідь на останнє „чому” в аналізі мислення”^[9]. „Не треба особливої проникливості, — писав Л. С. Виготський, — для того, аби помітити, що найближчі причини художнього ефекту приховані в несвідомому і що, тільки проникнувши в цю сферу, ми зуміємо підійти впритул до питань мистецтва”^[10].

Художник при виборі ним ліній, фігур, звукових тональностей, мелодій, гармоній, різних візуальних або ансамблів, що акустично сприймаються, навіть характеру сюжетів і персонажів, опирається „переважно не на те, що формалізується, тобто на психологічні процеси і мотиви, які залишаються неоречевленими” художником (не вербалізованими, словесно не сформульованими, „безвідчитними”) і тому погано і навіть зовсім не усвідомлюваними...”^[11]. Ф. В. Бассін, О.С.Прангшвілі,

О. Е. Шерозія в своїй статті пишуть, що мистецтво буквально пронизане активністю несвідомого на усіх своїх рівнях, але саме опора на несвідоме і забезпечує художнику специфічну гостроту бачення, здатність застосовувати, вживати той чи інший колір, провести ту чи іншу лінію, відтворити певний звук тощо. Тільки глибока і немінуча суб'єктивність бачення художника, що несе відбиток його особистості і його душевного змісту, опора на внутрішній „оптичний світ” і внутрішні мотиви вибору, корені якого ідуть глибоко в ірраціональне і забезпечують щирість і правдивість художнього твору. Без цього, підкреслюють автори статті, „*підривалась би сама сутність художнього процесу, порушувалась би найінтимніша його психологічна структура, разом із нею розпадалась би та сила проникливого бачення, та можливість осягнення „того, що не розкладається на дискретне”, яке складає прерогативу і основу культурної значимості будь-якого справжнього мистецтва*”^[12].

Митець цікавиться світом людини в його цілісності і неподільності. Він не займається експериментами і не обґрунтовує наукових теорій та прогнозів, не підміняє спеціалістів фізики, економіки, політики, педагогіки, психології, моралі тощо, хоча внаслідок своєї професії вторгається в галузі цих наук, скажімо, як науковий фантаст. Але жоден фантаст не ставив перед собою завдання підміняти вченого в трактуванні явищ природи і законів науки. Митець створює іншу цінність, дістає інший результат, а саме – художню цінність, яка має задовольняти специфічну духовну потребу. Твір мистецтва містить у собі зовсім іншу систему оцінок, уявлень, ідею, результат і висновки. Мистецтво не може пізнавати внутрішньоядерні процеси, проблеми генетики, ракові пухлини, відкривати нові зіркові системи тощо. І якщо письменники, митці прагнуть розповісти про певні наукові процеси, то вони виступають, насамперед, як художники, а не як учені: вони створюють естетично-художню цінність. Коли Л. Толстой у „Війні і мирі” говорить про „диференціал” і „інтеграл” історії, він ні в якій мірі не претендує на теоретичний виклад цих наукових категорій.

Всупереч твердженням деяких авторів формальні ознаки самі як такі ще не надають художності науковому трактату. Як відомо, філософ стародавнього Риму Лукрецій Кар у поемі „Про

природу речей” виклав у віршованій формі свої філософські погляди, а французький поет Нікола Буало виклав у своєму віршованому „Каноні” – естетику академізму; революціонер-народоволець Микола Морозов в ув’язненні заримував періодичну таблицю Менделєєва; Володимир Маяковський не цурався римувати реклами для вивісок і торговельних закладів. Але кожний із згаданих творів не став справжнім твором мистецтва, що зумовлювалося вже вихідною установкою, змістом освоюваного і відтворюваного.

Мистецтво має власний спосіб освоєння світу фіксації його результатів і передачі їх суспільству. Результати ці суттєво відрізняються від результатів наукового пізнання, навіть у тих випадках, коли предметом виявляється один і той самий об’єкт. М. Цветаєва в своїй праці „Пушкін і Пугачов”, аналізуючи дослідження О. С. Пушкіна „Історія Пугачовського бунту” і його ж художній твір „Капітанська дочка”, присвячений тій саме темі, показує, що різні установки, цілі, засоби, завдання зумовили принципово відмінні характеристики персонажів, опис подій, зміст і форму обох праць. Виступаючи як дослідник, Пушкін дає характеристику Пугачову і бунту відповідно до документів і свідчень, в яких усе це постає як кривава вакханалія, а Пугачов як жорстокий і немилосердний вбивця. Як художник, що орієнтувався на створений народом романтизований образ Пугачова, він надає йому привабливих рис.

Належачи до системи засобів освоєння дійсності, мистецтво має змогу вибирати саме ті явища, риси, сторони, які відповідають його власному призначенню, і відображає дійсність в тих аспектах, які сприяють виконанню його власної функції. Воно створює свою „художню реальність”, яка набагато відрізняється від дійсності і реальності, створюваної за допомогою наукової діяльності і наукових знань. Як щось протилежне утилітарному і раціональному, мистецтво має в собі власну логіку, що є не стільки логікою знань і об’єктивності середовища, скільки логікою людського духовного і душевного життя, його порухів і динаміки, логікою незавершеності і плінності. У мистецтві важлива не експериментально перевірна на істинність висвітлюваних наукою знань, а перевірка їх на духовний, естетичний, політичний, ідейно-виховний вплив. Але мистецтво – не анархічний розрив із дійсністю, зі знанням, мо-

раллю, раціонально-нормативним; і не винахідництво заради „форм”, не „ребуси”, від яких немає справжньої людської радості. Будь-які спроби звести відмінність від науки і мистецтва лише до відмінності і застосування форм і методів заздалегідь приречені на невдачу. Зв'язок мистецтва та науки фактично є незворотнім. Навіть у тих випадках, коли окремі елементи наукового знання включаються в зміст твору мистецтва, а твір мистецтва підпадає під науковий аналіз: ніякі середні статистичні дані щодо розподілу голосних і приголосних у поетичній і непоетичній (прозовій) мові не можуть пояснити чарівність прозових творів Гоголя або поетичних рядків Т. Г. Шевченка чи інших видатних художників слова. Визнання за мистецтвом тільки інформаційного коду, що має образну форму і пізнавальне значення без відповідної естетично-художньої „надбавки”, без емоційно-особистого підтексту, без того, що не контролюється суворою логікою розуму, важко збагнути неперехідну цінність Венери Мілоської – витвору скульптора Стародавньої Греції Агасандра, портрет Монни Лізи (Джоконди) Леонардо да Вінчі, „Лебединого озера” П. І. Чайковського, „Апасіонати” Бетховена. Ще важче сказати, що рухало первісною людиною, коли вона примітивними знаряддями й інструментами вирізала фігурки тварин і людей або мінеральними фарбами малювала їх на стелях печер.

§ 2. ІСТИНА І ХУДОЖНЯ ПРАВДА

Істина – адекватне (правильне) відображення об'єктивної реальності (або її фрагмента) суб'єктом, який відтворює об'єкт, що пізнається таким, яким він існує незалежно від нього. Тобто в істині фіксується об'єктивний бік пізнання, вона – його рівень і показник глибини осягнення суті об'єкта, пізнавальний образ, суб'єктивна форма якого повністю підкорена об'єктивному змісту знання. Істина – гносеологічна категорія, і перевіряється вона шляхом співвідношення знань з об'єктивно існуючими речами, явищами, процесами як такими; вона об'єктивна, однозначна і не підлягає перетлумаченню.

Але людина, здійснюючи насправді „людську дійсність” і утверджуючи себе в своїх родових якостях, не тільки пізнає, але й „радіє”, „страждає” „сподівається”, „розчаровується” тощо і, насамперед, завдяки цьому сприймає і усвідомлює своє „я”. Тобто, крім пізнавально-об’єктивного, людина виявляє емоційно-особисте ставлення і здійснює специфічну предметну діяльність, в результаті якої створюються продукти, мета яких викликати певні духовні рухи, протилежні тим, які викликаються пізнавальною діяльністю і її продуктами.

Суттєвим моментом виникнення мотиву художньої діяльності, таким чином, є потреба в предметі специфічного переживання як прояву, специфічного ставлення до дійсності, характерного лише людині. Як форма особистого вираження суспільно-історичних смислів, художня творчість передбачає значний відхід від суто наукового пояснення в бік життєво-індивідуального, що надає відбитому і закарбованому в мистецтві глибоко інтимний, емоційний характер.

Категорія ж істини не тільки не виражає емоційно-особисте, переживання і настрої, але й всіляко чинить опір усьому цьому, воно вилучається наукою з нещадною послідовністю. Говорити про істину в мистецтві доречно лише оскільки, остільки воно базується на досягнутому рівні духовної культури, зокрема і на досягнутому рівні знань.

У вітчизняній літературі останніх десятиліть ціла низка авторів схилилась до того, що для мистецтва більш важливим є емоційно-особисте і оціночно-орієнтаційне, а не об’єктивно-предметне і гносеологічно-пізнавальне; що існуючий у художньому творі емоційний заряд підкоряє наявні в ньому елементи науково-понятійного мислення, який у мистецтві відсунутий на задній план; і „навіть суто пізнавальні судження, які належать до творів мистецтва... є не судженнями, а емоційно-афективними актами мислі”^[13]; що образне осягнення світу взагалі „само по собі не забезпечує аналізу причинно-наслідкових відношень і однозначного взаєморозуміння між людьми”, що характерно для наукового знання^[14], а „багато візуальних і слухових асоціацій за подібністю контрасту зовсім не пов’язані з мислительною, розумовою діяльністю мозку”^[15]; що мистецтво впливає на людину не тими його частинами, які споріднюють його з інтелектом, а тими, які пов’язані з пере-

живаннями, тому воно слугує не стільки знаряддям пізнання, скільки організовує ідеї і особливі емоції.

Звичайно, було б неправильним зводити мистецтво до емоційно-особистого і „вираження” людської суб’єктивності, що може зрештою перерости в суб’єктивізм. Не можна також вилучати із пізнавальних процесів емоції на тій підставі, що художнє переживання приховує в собі акт пізнання. Це визнав навіть ірраціоналіст в естетиці А. Шопенгауер. Однак у мистецтві все визначається не відповідністю істині і об’єктивності а, здатністю викликати потрібний афект, настрої, переживання, стан, тобто всім тим, що не вкладається ні в які силогізми або математичні рівняння. Сама художня мова, її поетика, метафори, порівняння, різні „естетичні атрибути” не забезпечують об’єктивності і безсторонності, а обов’язкова для мистецтва краса як ціннісно-орієнтаційне, що є „якимось специфічним негносеологічним продуктом духовної діяльності”, встановлюється „безпосередньою реакцією суб’єкта” в формі переживання ^[16], виключає зведення результатів художньої діяльності до істини.

Художня картина світу формується на основі багатьох джерел та чинників і складається із сукупності найрізноманітніших відомостей, вражень, уявлень, утворюючи якусь неподільну цілісність, в яку входить об’єктивне і суб’єктивне, пізнавальне і оціночне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте тощо. З урахуванням усього цього, а також переважного для мистецтва ціннісного відношення, можна говорити, що здобує в процесі художньої діяльності різноманітне і багатогранне відображення життя одержує статус *художньої правди*. Це зовсім не означає, що істина в художньому творі завжди має статус художньої правди: терміни ці не синонімічні; істина виражає потребу людини в знанні, а художня правда – в цінностях, передусім, у красі, благові, добрі. „Потреба в красі, – наголошував Й. Р. Бехер, – не тотожна потребі в істині... Слід розділяти ці поняття, тобто зберігати чистоту кожного із них, а не змішувати їх і розчиняти одне в другому, інакше зацарює хаос понять”^[17].

За звичаєм слово „правда” пов’язують з поняттям „істина”, протиставляючи їх „вимислу” і „обману” („брехні”, „нещирості”). При більш близькому розгляді виявляється, що за-

лежність тут дещо інша: правда хоч і близька за змістом до істини, але не тотожна їй, а вимисел не тільки виключає її, але, як це не здається парадоксальним, виявляє з нею смислову близькість і в значній мірі обумовлює її. *Правда* — це знання, частина якого не підлягає доведенню і перевірці через його неповноту або наявність в ньому елемента суб'єктивного.

Від твору мистецтва читач, глядач, слухач вимагають не істини в її „голому” вигляді, а глибини хвилювань і переживань, не логіки і доведень, а щирості і переконливості. В цьому смислі навіть у науці, яка загалом орієнтована на істину, не все є істиною, хоча і одержане за допомогою раціонально застосованих наукових засобів. Отже, не тільки мистецтво як те, що включає оціночне і емоційно-особисте не дає істинне знання, але й не всі науки можуть претендувати на це в рівній мірі^[18].

Якби мистецтво мало завданням досягнути істину, то художній твір повинен був би функціонувати як об'єктивне знання, думка, і сприймати все слід було б як усе вирішене і таке, що не потребує доведень. Тим часом сама художня мова, „естетичні атрибути”, на відміну від „логічних”, характерних для науки, передбачає свободу суджень і прийняття багато чого на віру й перевірку на переживання, що не властиво для істини як об'єктивного знання. Навряд чи доречно говорити, що, наприклад, балерина була істинною в „Лебединому озері” або в „Кармен-сюїті”, тим більше називати „істинним” орнамент на вазі, ту чи іншу мелодію тощо. Якби художні твори вимірялись істиною, то за, висловом Л. Виготського, дев'яносто дев'ять відсотків „у світовому мистецтві виявилось би викинутим за борт — належало б тільки історії”^[19].

Висловлювання таких авторитетів, як О. Пушкін, А. Герцен, Л. Толстой, М. Горький, І. Франко, Л. Виготський та багатьох інших дають підставу говорити, що термін „істина” неадекватно виражає характер і сутність художньої діяльності, а істинні знання не є її ціллю: істина в мистецтві є лише компонентом більш широкої системи оцінок життя і поведінки людини. О. Герцен говорив, що мета мистецтва не безпристрасна істина, встановлення об'єктивно існуючого, а одержана можливість насолодитись „видовиськом розвитку духу”. „Істина пристрастей, правдоподібність почувань, — писав О. Пушкін, ось що вимагає розум від драматичного письмен-

196

ника”. Істина, на думку Л. Толстого „викриває обман, руйнує ілюзії, головну умову краси”^[20].

Прихильники гносеологізації мистецтва в своє виправдання наводять вислів К.Маркса про англійських романістів ХІХ століття – Діккенса, Теккерея, Бронте, Гаскеле, котрі „в яскравих і красномовних книгах розкрили світу більше політичних і соціальних істин, ніж усі професійні політики, публіцисти і моралісти, разом взяті...”^[21], але це зовсім не означає, що ці літератори на перше місце ставили позахудожні цілі, а їх твори підміняють собою наукові трактати. Маркс мав на увазі те, що мистецтво володіє здатністю втілювати весь параметр аксіологічного і соціально-сислового, раціонально-нормативного і емоційно-особистого і прагне до злиття з ідеалами і бажаннями людей, а не з фізичною реальністю, проникати в потаємні глибини людського буття і людської душі, тому і оцінює книги англійських романістів як „яскраві” і „барвисті”, що після їх використання в науковій праці одержали гносеологічне функціональне навантаження.

Мистецтво, аби впливати і виконувати свою суспільну функцію, не обов’язково має відображувати світ, строго слідуєчи „законам життя” і логіці теоретичного мислення. Потреба в якомусь розширенні і олюдненні, дійсності, жадоби дивовижного і незвичного, спонукає художників не тільки виходити за межі предметно-речового і відходити від істини, а й допускати „речові” алогізми і навмисну безглуздість, словесну гру, дивацтва, як це мало місце в російському дописемному фольклорі і любочній літературі, або в творах улюбленого дитячого письменника Корнія Чуковського.

Відхід від принципу об’єктивності і логіки здорового глузду характерний і для класичної літератури. Д. С. Виготський говорить, що Шекспір у „Гамлеті” згушує і підкреслює безглуздість поведінки, декламацій, подій заради проникнення в глибини смислу. Це немовби громовідводи безглуздя, які з геніальним розрахунком розставлені автором у найнебезпечніших місцях своєї трагедії для більш глибокого проникнення в обставини, ситуацію, характери. Тому логіка в творі мистецтва є скоріше засобом, кістяком, який дозволяє надати життєвому матеріалу певну оформленість і цілісність. Але більш важливим і для художника, і для сприймаючого його

твір є внутрішня дія, приховані смисли, душевні переживання.

Мистецтво як ціннісно-афективне підкоряє все власній логіці, що суттєво відрізняється від логіки понять, від дискурсивного мислення. Це *логіка емоцій*, логіка почуттів, логіка особистісних смислів, специфічної духовної потреби в естетично-художньому, за допомогою якої художник об'єднує роз'єднані частини в одне струнке ціле, знаходить живий зв'язок і послідовність у всьому зовні розірваному і нерозв'язаному, і приводячи в рух приховані пружини, досягає того, що недосяжне науковому знанню і логічному мисленню.

Обов'язковою умовою художньої творчості є „закоханість” художника в ідею, що і робить її *поетичною ідеєю*, а це свідчить про зміщення акцентів і смислового центру в бік емоційно-особистого, іншими словами – ціннісного відношення і судження. На відміну від „абстрактної” ідеї науки – „плода розуму”, поетична ідея є „плід любові і пристрасті”, пристрасті суто духовної, яку доречніше називати *пафосом* і виявляється вона в художньому творі, насамперед, як прекрасне, піднесене, трагічне, естетичне взагалі. Саме естетичне, передусім, прекрасне як утвердження ідеалу і специфічне ставлення до дійсності є тим критерієм, з яким „узгоджується” відтворюване і його сприйняття споживачем. Хибна висхідна ідея, внутрішня невпевненість автора, соціальне замовлення, яке суперечить життєвій правді, ворожа природі і сутності мистецтва ідеологія не можуть породити високе мистецтво. Ідеї, ідеали, теоретичні положення, які не стали внутрішніми переконаннями, джерелом натхнення, „власністю” художника, його глибоким внутрішнім переконанням негативно впливають на його творчість і знижують художньо-естетичний рівень його творів. Саме з цих мотивів М. Добролюбов називав „бідними” і „тріскучими” „замовлені” вірші О. Пушкіна, в яких допущено викривлення дійсності в „угоду теорії”.

Логіка життя, логіка характеру, совість художника, утверджені ідеї й ідеали – ось що визначає цінність художнього твору і складає його правду. Не „справжність” дій і обставин, не встановлення факту як він є, а висока правда людських стосунків, почуттів і думок, радостей страждань перемог і поразок. Правда в мистецтві – це уміння відтворити найбільш сут-

теве в бутті людини, вміння проникнутись усім тим, чим вона живе і що її хвилює, а не зовнішня правдоподібність як така.

Підсумовуючи, виділимо кілька значень терміна „правда” в мистецтві: як вірність позахудожній дійсності; як послідовність у відтворенні характеру зображуваного; як відповідність засобів зображення-відображення предмета; як щирість і відвертість автора; як ступінь впливу на того, хто сприймає твір мистецтва; як втілена ідея; як світоглядна і громадська позиція автора.

§ 3. МИСТЕЦТВО ФАКТУ. ОСТОРОНЕННЯ (ОЧУЖДЕННЯ)

Д

умка, що в основі художньої творчості лежить прагнення художника відтворювати дійсність в таких формах, які властиві самій дійсності, сягає аж в античну епоху.

Зокрема, Платон писав: „будемо вважати встановленим, що починаючи з Гомера, всі поети є (простими) наслідувачами примар добродетності та інших речей, про які вони складають вірші, що самої істини вони не стосуються”^[22]. Наслідування речам, явищам природи мислителі-просвітителі XVIII століття вважали головним завданням мистецтва і показником майстерності художника. „Страх наслідування, – говорив Вольтер, – нерідко штовхає служителів мистецтва на пошуки обхідних шляхів; вони віддаляються від прекрасної природи, яку вдалося тонко схопити їх попередникам. Їхні зусилля і хитрування приховують на час недоліки їхніх творів”^[23]. М. Г. Чернишевський вважав, що „прекрасне в об’єктивній дійсності цілком задовольняє людину”, що мистецтво народжується зовсім не з потреби людини заповнювати недоліки прекрасного в дійсності”^[24]. Засновники натуралізму XIX століття Еміль Золя і брати Гонкури, приймаючи суспільство за щось статичне, а факт за якусь об’єктивну даність, вище за все цінували точність бачення і точність судження про те, що спостерігається на основі знань і досвіду. „Словом, вся справа в тому, – писав Золя, – аби взяти факти з життя, а потім вивчити їх механіку, змінюючи обставини і середовище, ні на крок не відступаючи від законів природи”^[25]. Запеклими

захисниками факту, борцями проти будь-якого відходу від нього в Радянському Союзі в 20-ті роки були ЛЕФовці Б. Арватов, М. Чужак та інші. Все, що відволікало художника від „точної фіксації факту”, шельмувалось як антипролетарське, занепадницьке, „буржуазне реставраторство”^[26]. Естетизації факту і побутових деталей дотримувався неореалізм в італійському кіно після Другої світової війни. Натуралізація факту, слідування події було взято на озброєння й деякими іншими кінематографістами Заходу і наприклад, молодими американськими режисерами Лайонелем Рогозіним, Робертом Френком, Бертом Стерном, братами Сандорс та іншими, які виразили своє творче кредо в „Маніфесті Молодого американського кіно” – факт проти брехні, фільми „кольору крові” замість фільмів „рожевої водички”, принцип „прихованої камери” замість кінотрюків. Усі ці й інші висловлювання є поглядом натуралізму як мистецтва відображення „голої наявності”, порушення обов’язкових для художньої діяльності принципів відбору, умовності, перевідтворення, тобто погоня за безпосередністю і правдоподібністю без розкриття сутності, ковзання по поверхні, отже, викривлення дійсності, навіть всупереч намірам автора.

Натуралізм, претендуючи на так звану „правду життя” декларуючи вірність дійсності, об’єктивність відображення, насправді виявляє нездатність до аналітичної і синтетичної діяльності, демонструє бідність ідейного змісту, відсутність особистого пафосу художника. Відображення життя таким, яким воно є, принцип „репортажу” перетворює художника в „копіювальника”, „відображувача”, а хвалена об’єктивність перетворюється в свій антипод – крайній суб’єктивізм. Адже замість орієнтації на соціально-сміслову і духовно-суспільну художник стає на позицію людини, для якої головне є не правда дійсності, відбивається зовнішня „оболонка”, зовнішність речей і явищ. У такому випадку не береться до уваги все багатство проявів людського життя і духовного світу людини, що в ході її розвитку виникають нові і нові форми та якості, все нові цінності і об’єкти інтересів; що постійно змінюється характер і зміст духовного, яке натуралізм розглядає як продукт розвитку простих психічних елементів. У такому випадку залишається осторонь динамізм життя людини і суспільства, а твори мистецтва виявляються застиглими продуктами віджилого і відчуженого суб’єктивізму.

Мистецтво факту ніколи не витримувало критики з боку практики мистецтва. Твори, що відображають і втілюють „голі факти”, неодмінно перетворюються в щонайдальші від дійсності вже тому, що всі речі існують лише як пов’язані просторовою і часовою єдністю, причинними зв’язками і певними узагальненими смислами.

Витворення дійсності в „формах самого життя” — не є завданням мистецтва і художньої творчості. Гете говорив, що „наслідувач лише подвоює об’єкт наслідування, без того, аби що-небудь до нього додати або ж повести нас далі; він втягує нас в коло одиничного і у найвищому ступені замкнутого існування, ми дивуємось можливості подібної операції, ми навіть зазнаємо певного задоволення, але задовольнити по-справжньому такий твір не може, бо йому не вистачає правди мистецтва, цієї ознаки краси”. Навіть дуже вдале наслідування, зауважує Гете, — не мистецтво, бо той, хто малює собаку в такому випадку тільки збільшує поголів’я собак, або створить канон-взірець, цінний для науки, але не задовольняючий душу як твір мистецтва^[27]. Якби мистецтво відображувало світ людини і суспільства таким, яким його сприймали і розуміли художники минулих епох, то відбувся б розрив між художніми культурами, а твори мистецтва були б відкинуті як непотріб.

Мистецтво є одним із виявів потреби людини в духовному стимулі, у творчому імпульсі, у задоволенні від своєї могутності і людяності, це не просто повторений і закріплений досвід, а постійний намір людини вийти за межі свого досвіду і умов існування. Якщо ж мистецтво — лише наслідування, то воно, як говорив Гегель, схоже на черв’яка, який силкується угнатись за слоном, і тоді воно замість справжнього життя дає лише його оболонку. Звичайно, мистецтво „створить у формі зовнішніх і тим самим природних явищ”, „однак необхідна для мистецтва природність не є тим суттєвим і головним, що лежить в його основі. І хоча людині приносить певне задоволення і навіть радість наслідування і визнавання, їй слід більше радіти тому, що є плодом творіння її рук”. Адже принцип наслідування носить зовсім формальний характер, коли його перетворюють в самоціль. Тоді із мистецтва зникає критерій оцінки, смаку, переживання, здатність бачити різницю між прекрасним і потворним, мало того, „в ньому зовсім зникає *об’єктивно прекрасне*”^[28].

Мистецтво має не долучати людину до „інвентаризації” існуючого в дійсності, а спонукати в ній щось більше ніж кінцеве, допомогти їй піднятися над грубою матеріальністю, одухотворити чуттєве. Кожний історичний факт, відображений у художньому творі, підноситься до художності тільки тоді, коли він підноситься над рівнем банального і пересічного, і мірилом його значимості стають суспільні ідеали та інші найвищі цінності, норми поведінки.

Звичайно, було б несправедливим заперечувати факт як висхідне або як компонент художньої творчості: можна навести безліч прикладів, коли той чи інший факт послужив відправним пунктом для створення видатних творів. Від конкретного факту починав Л. Толстой при написанні „Воскресіння”, „Анни Кареніної”, „Хаджі Мурата” та інших творів, які стали світовою класикою. Жива безпосередність як актуальна тождність відображуваного буття і його чуттєвого переживання є суттєвою ознакою художнього твору, мистецтва загалом. Мало того, безпосередність і невимушеність є першоосновою впливу мистецтва. Але безпосередність як така належить ще нерозвиненій або ще невисокого рівня свідомості. Тільки суспільні ідеали, ідеї, норми, установки, весь духовний зміст людини позбавляють безпосередність байдужості, переводять із форми одиничності в форму загальності, опускаючи в ньому суто випадкове і байдуже, утримуючи в ньому тільки суттєве. Тим самим перетворюючи безпосередньо сприйняте в уявлення, образ, у зміст якого входить не тільки вплив зовнішнього світу, але й внутрішній стан суб’єкта як функціонуючої одиничності, такі його стани, як гнів, радість, обурення, каяття, ніжність, захват, помста тощо, а також і те, що належить до *загального* — до політики, права, моралі, релігії, блага, добра, прекрасного. Тому предмет, що сприймається в своєму чуттєвому бутті, перетворюється в щось „зняте”, в якесь „чуттєво загальне”. Отже, для людини безпосереднє вже не є ні суто чуттєве, ні тільки мисленнєве, а є щось нове, що містить у собі те й інше, але не як складену суму, а нову якість. Свідомість, здібності і сили людини, все те, що Гегель називає „інтелігенцією”, знімає простоту безпосередності в ній, що є негативним щодо неї.

Мистецтво, зазвичай, вище за безпосередність зовнішнього речового світу, адже між дійсністю і глядачем (читачем,

202

слухачем) стає художник, котрий володіє певним світоглядом, світовідчуттям, майстерністю, здатністю бачити (чути) і виражати побачене (почуте). Навіть імпресіоністи, які керувались у своїй творчості безпосереднім враженням, не могли до кінця дотримуватись цього принципу. Так, наприклад, Дега, який заявляв, що „не було мистецтва, більш безпосереднішого, ніж моє”, тим не менше чітко визначав своє творче кредо, окреслював коло своїх художніх інтересів об’єктів, складав „програми” спостереження і вивчення; музиканти з їх інструментами; булочні з їх продукцією; серія, присвячена трауру; серія різних видів диму; сюжети із життя балерин тощо.^[29] Сезан, який звертався, насамперед, до споглядальної сили своїх відчуттів, все ретельно обдумував, незважаючи на зневагу до сюжету і твердження про свою неупередженість. Едуард Моне, аби досягти враження живої безпосередності від портрета Єви Гонзалес, щовечора після сеансу змивав обличчя начисто, щоб наступного дня починати писати його заново, і таким чином переписав його 40 разів.

Лозунгу „я так бачу”, „я так відчуваю”, принципу „дурної безпосередності” дотримується *натуралізм* у всіх його різновидах. Максимальне зближення відображення з відображуванням, сюжетного простору і часу з реальним дійсним простором і часом, „постулат безпосередності”, що розуміється в дусі автоматизму ситуації „суб’єкт—об’єкт”, не знаходить достатньої опори в практиці мистецтва. Для людини важливішою, ніж безпосередність предметно-речового і грубо-чуттєвого, є безпосередність переживань, глибоке проникнення в життя людини і суспільства, безпосередність людських доль, вчинків і поведінки, почуттів і думок. Безпосередність як небайдужість, як момент найвищого злиття людини із світом, з іншими людьми; це момент найбільшої широти і найвищого пафосу, тобто це все те, що Гегель назвав „законом серця”, який суттєво відрізняється як від законів природно-речового, так і від законів науки і логіки понять.

Естетичне, прекрасне, як обов’язкова умова художньої творчості й існування мистецтва, за висловом Ф. Шіллера, диктує мистецтву „подвійний закон: безумовної формальності і безумовної реальності”. Залишаючись з боку кольору, звуку, форми тощо одиничним спогляданням і безпосередньо визначе-

ним, твір мистецтва діє на нас і збуджує нас не безпосередністю зіткнення з матеріальними речами як такими, не об'єктивністю як такою, а здатністю викликати певне ставлення і стан. Тому твір мистецтва, зберігаючи чуттєвий зв'язок з дійсністю, не повинен претендувати на визнання відображеного в ньому за дійсне, художник має здійснити акт, названий В. Шкловським „остороненням” („остранение”), який виводить людину із автоматизму сприйняття, примушує подивитись на предмет (річ, явище) немов би збоку, отже заново побачити і пережити. Б. Брехт, який також розробляв цю проблему, назвав цей ефект терміном „очуждення” („очуждение”).

За Б. Брехтом, ефект очуждення полягає в тому, що річ, котру потрібно довести до свідомості, на яку слід звернути увагу, треба перевести із звичної, відомої, що лежить перед нашими очима, в іншу несподівану, але власну. В своєму театрі Брехт вводить ефект очуждення для того, аби зруйнувати „театральну ілюзію”, яка робить актора просто діючою за наперед установленим текстом особою, а глядача — таким, котрий автоматично сприймає і мислить, несвідомо, занурений у світ емоцій і думок, тим, що має стереотипні уявлення. Брехт бачив у очужденні можливість і актору, і глядачеві зайняти активну життєву позицію, виконувати роль активного учасника подій, мати власну позицію щодо подій і явищ, які відображуються-виражаються в мистецтві, розширить „кут зору” самого мистецтва.

Ефект осторонення (очуждення) сприяє основній меті мистецтва і художньої творчості — примусити того, хто сприймає, увійти в створюваний автором „художній простір”, зображувану ситуацію, примусити переживати означене в творі мистецтва як щось своє, але винесене поза власний життєвий досвід. Тому завжди існує якась „демаркаційна лінія” між дійсними речами, подіями, особами і відображеним у художньому творі. Дені Дідро в „Парадоксі про актора” говорить, що гра актора — „ілюзія”, яка існує тільки для глядача, — це „чудове мавпування”, про яке він забуває, як тільки знімає грим і костюм, що „сльози актора ллються із його мозку”, що в актора „голова тільки інколи хвилює його нутро. Він плаче, як священник, що не вірить, промовляючи про страсті Христові; як спокусник коло ніг жінки, яку він не любить, але хоче обдури-ти; як жебрак на вулиці або біля дверей церкви, втративши

надію розчулити вас, або як куртизанка, яка, не відчуваючи нічого, вдає, ніби зомліває у ваших обіймах”^[30].

Схожу думку висловив Б. Брехт, говорячи, що актор не перевтілюється в Ліра, Гарпагона, Швейка, він тільки показує цих людей. „Він передає їх висловлювання з усією можливою природністю, він зображує їх манеру поведінки, наскільки це йому дозволяє його знання людей; але він зовсім не намагається переконати себе (а тим самим й інших), що повністю „перевтілюється”^[31].

У сучасній світовій естетиці і теорії мистецтва деякі автори трактують це явище як дистанціювання від соціальних процесів, від участі в суспільному житті. Зокрема, Е. Баллоу, автор „теорії дистанції” вважає, що чим більше мистецтво віддаляє глядача від житево-практичного, звичайного, речового, тим менш воно реалістичне, тим більше воно досягає цілі^[32]. Представники так званої „відкритої емоційності”: Р.Гутузо, П.Пікассо, К. Кольвіц, Д.Сікейрос, В.Мазарель та інші, долаючи об’єктивістську відстороненість і споглядальність художників минулого, стали прагнути до суб’єктивістської відстороненості, яка б дозволила „відкритій емоціональності” скоротити шлях від явищ дійсності до глядача. Наприклад, кубізм в особах Ж.Бракка, П.Пікассо та інших, намагався за допомогою цього прийому активізувати глядачів.

Певне „осторонення” від матеріалу, теми, інколи необхідне і художникові для осмислення, „відстою” ідей і мотивів, почуттів і думок. Так, наприклад, Л. Толстой був на Кавказі 24-літнім, але в ті роки він не написав ні „Козаків”, ні „Хаджі-Мурата”. В. Шкловський з цього приводу пише: „Для того, аби побачити Кавказ, Толстой повинен був повернутись до себе в Ясну Поляну, передумати все, закохатися в селянку, вчити дітей грамоті, мріяти змінити життя”^[33]. Сам Толстой писав, що за деякі серйозні речі він „надто рано взявся.., коли ще не був зрілим для них...”. На думку В. Шкловського, „осторонення” Л. Толстого проявилось і в стилі його творів, дещо корявому, немовби нештучному, безпосередньому за допомогою якого він всіляко усував себе, бо не хотів як письменник-художник ставати якоюсь призмою між читачем і життям, тим самим досягаючи ілюзії присутності того, хто читає, і співучасті його в подіях, що відбуваються в художньому творі.

Ця особливість творчості характерна для всіх справжніх художників слова, пензля, звуків. Якщо бути до кінця послідовним, то мистецтво взагалі не може не „осторонювати” вже в силу характерної для нього умовності, алегоричності, метафоричності, вимислу, до яких в тій чи іншій мірі вдаються художники, для того, аби надати своїм творам більшої повноти і живості, викликати у тих, хто сприймає їхні твори, більш сильні відгук і враження.

§ 4. ВІДБИР, ОБМЕЖЕННЯ, РОЗШИРЕННЯ

Як представник специфічної сфери діяльності, що продукує предмети для задоволення специфічної духовної потреби, художник, діючи в світі речей і явищ, подій і процесів, форм і ліній, кольору і світла тощо, здійснює відбір тих елементів, частин, деталей, із яких буде створена нова єдність, або, як говорив С.Ейзенштейн, „нова якість цілого із співставлення окремого”, – художній твір.

Речі, властивості, деталі, форми тощо сприяють не тільки створенню „фізичної відчутності” світу; всі ці „дрібниці” допомагають розкрити глибокі людські смисли, вони також – показник спостережливості і майстерності художника, життєвості самого мистецтва. В умінні відбирати ту чи іншу деталь, властивість, рису виявляється розуміння художником світу людини і світу природи, його знання людських характерів і його ставлення до навколишньої дійсності, тому відібране повинно бути єдино можливим і виразним. Якщо без відібраної-підібраної деталі художній твір перетворюється в схему, за висловом Чехова, в палицю від копченого сіга, то інша крайність – надмірні подробиці, деталізація, надміра „дрібниць”, несуттєвостей створює для того, хто сприймає „негативну надмірність”, „надміру життєвості”. Він також зауважував, що подробиці, навіть якщо вони дуже цікаві, втомлюють увагу. Загальновідомо, що Чехов був відомим майстром відбору деталей. Зокрема, він намалював вражаючу картину ночі за допомогою лише трьох деталей: осколка

пляшки, що виблискував при місячному світлі, і неясної тіні, яка промайнула.

Усвідомлення навколишнього середовища органічно вплетене в людське життя, але цей діалектично суперечливий процес складається не стільки у визнанні самого акту усвідомлення, скільки в тому, *що* людина усвідомлює і *що* виключається з свідомості. У повсякденному житті речі усвідомлюються насамперед, у їх життєво-суспільно-суттєвих властивостях, закріплених досвідом, практикою. Ці „сильні” властивості або сторони предметів і явищ за законом негативної індукції гальмують усвідомлення інших сторін і властивостей. Тому „вичленення”, „виділення”, „відбір” є, так би мовити, *захисною* функцією художнього відображення і обов’язковою умовою художньої творчості. Освоюючи дійсність з позицій певних ідеалів у руслі специфічної духовної потреби, художник вдається до опущення несуттєвого в даній ситуації, опосередковує зміст відображення спеціалізованим інформаційним зв’язком, що забезпечує захист від деформаційного впливу інших чинників. Надміра деталей, смислове перевантаження, подробиці, нагромадження фактів не тільки ускладнюють сприйняття і осмислення, але й призводять до взаємонейтралізації самих елементів твору, а відповідно і до збіднення змісту і звуження впливу. Аби створити художню форму, художник вимушений займатись обмеженням багатого різноманітністю матеріалу реальності. Принципи „опущення”, „обмеження”, „неповноти” обумовлені закономірностями мистецтва, специфікою творчого процесу, функціонуванням художнього твору. Вже сам як такий мовний, знаковий характер мистецтва вимагає не повного, а часткового відтворення предметно-речового, тому завжди має місце певна диспропорція між мовними засобами мистецтва і тим, що повинне бути зображено-виражене. Залишаючись загалом відповідним середовищу, предметам, явищам, кожен із видів мистецтва має свої можливості їх відображати-зображати, свій аспект, властивості, риси. Так, музика опускає речевість, скульптура – колір, література позбавлена зорового сприйняття.

Сила і могутність багатьох творів мистецтва часто обумовлена неповнотою відображуваної предметності за рахунок багатозначності мови мистецтва і багатства асоціацій наших пси-

хічних процесів. Відомий кінорежисер С.М. Ейзенштейн у статтях „Монтаж 1938”, „Дікенс, Гріффіт і ми” та інших, приділивши цій проблемі багато уваги, пише, що твір мистецтва як ціле будується з урахуванням здатності психіки того, хто сприймає, звести проміжки між ланками твору до мінімуму. Образні засоби, передусім, монтаж, слугують своєрідною художньою мовою, за допомогою якої ведеться схвильована емоційна розмова, а неповнота, стиснутість дають змогу створити щось таке, що може у того, хто сприймає, розвернутись як пружина, впритул до того вибухового впливу, який досягається метафорою „заревли камені” — кам’яний лев, що зіскочив і в люті заревів у його фільмі „Панцерник Потьомкін”, — образ обурення проти кривавого злочинства самодержавства.

Однак сказане не має нічого спільного з так званим принципом „економності”, якого дотримуються деякі художники-модерністи. Зокрема, В. Кандінський і особливо К. Малевич, вважали, що художник повинен іти по лінії економного вираження енергетичної дії, досягти лаконічності, як у картині „Чорний квадрат”. Спроби звести мистецтво тільки до геометричних форм, кольорових плям, до „звільненої енергії” тощо суперечать самій природі і сутності мистецтва. Лаконізм — велике достоїнство художнього твору, якщо це обмеження без обмеженості, прояв великої майстерності, однак, надмірна канонічність може призвести до позбавлення художнього твору широти і багатства людських стосунків, думок і почуттів, всього того, що, власне, і цікавить людину, підмінивши його мертвим символом, кольоровою плямою, геометричною фігурою, або набором позбавлених смислу слів.

„Мистецтво, — писав Е. Делакруа, — не алгебра, де спрощення фігур сприяє успішному вирішенню завдань; успіх мистецтва не в скороченні, а в тому, аби посилити, якщо це можливо, і продовжити відчуття, застосовуючи всі засоби”^[34].

Опущення, згущення, насиченість, обмеження мають свої межі і свою міру, переходячи яку шкодять художності твору і його сприйняттю. П. І. Чайковський вважав, що таким недоліком страждає творчість Вагнера, його твори надто „багаті”, надто „рясніють” матеріалом, який свідчить, що автор не здійснив ретельного відбору і не розподілив належним чином смислове і емоційне, яке і породжує справжнє велике мистец-

тво: “Це музикальна уха, яка дуже швидко породжує відчуття пересиченості”.

Художник має враховувати ту обставину, що у здорової людини в її мозку, ідеально (віртуально) підкоряючись закону асоціацій, існує величезний фонд із знань, почуттів, пам’яті, свідомого і несвідомого, із якого складаються ті чи інші ланцюги уявлень. Навіть у понятті, де зібрані загальні й істотні ознаки, несуттєве і часткове для нього не усунене назавсім, а тільки *відсунуте на другий план*. Оскільки ж людський мозок функціонує як цілісний орган, то не тільки поняття виявляють вплив на ці „відсунуті” на другий план елементи відображеного, але й вони самі вторгаються в зміст поняття, привносячи те часткове й індивідуальне, що дозволяє відійти від схеми до живого, конкретного і багатоманітного світу.

Відомий французький психолог Жан Піаже зазначає: що в процесі сприйняття відбувається немовби фіксація деяких точок фігури, що сприймається і як опущення інших. Асоціація фактично і складається, і полягає в тому, аби об’єднати новий елемент із попередньою схемою діяльності, до якого б рівня відображення і розвитку вона не належала, а не просто об’єднати як механічне, і шляхом своєрідної асиміляції складових створити нову картину реальності^[35].

Асоціації як „безперервний ряд торкань кінця попереднього рефлексу з початком наступного” (І. Сеченов) створюють враження безперервності відчуття світу і цілісності його сприйняття. Тому найменший зовнішній натяк на частину тягне за собою відтворення цілого.

У мистецтві асоціативність набирає особливого значення, позаяк вона, з одного боку, не обов’язково має відображувати предмет (явище), у всіх його параметрах і характеристиках, а з іншого, говорячи словами Аристотеля, зображення однієї і притому цілісної дії, і частини подій, повинні бути так складені, щоб при зміні або вилученні якої-небудь з них змінювалось і приходило в рух ціле^[36].

Таким чином, зв’язок окремих частин у творі мистецтва не повинен бути простою цілісністю, а установка на асоціативність як прагнення до використання зв’язків психологічних станів має підлягати певній ідеї, в іншому разі вона може перетворитись в свою протилежність — у незв’язність, у низку образів, до

яких не можна застосувати ніякий смисл і які суперечать здоровому глузду. Такого принципу, як відомо, дотримується сюрреалізм, а широко знаний французький кінорежисер Рене Клер продемонстрував це в своєму ранньому фільмі „Антракт”, в якому без зв’язку і пояснень виникають різні предмети і образи, зняті в незвичних ракурсах і ритмі. Врешті-решт з’ясовується, що все це сприйнято присутнім за кадром гулякою, який повеселився на ярмарці, і в його мозку неупорядковано проносяться уривки побаченого і привидженого.

§ 5. ТИПІЗАЦІЯ ЯК СПОСІБ ХУДОЖНЬОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ

Отже, завдання мистецтва не зводиться до відтворення одиничного і випадкового факту, явища, процесу. Якби це було так, то, скажімо, в літературі не з’явився й Дон Кіхот, Раскольников, Анна Кареніна і багато інших літературних героїв: „Мойсей” Мікельанжело, „Даная” Рембрандта, „Мислитель” Родена та інші в образотворчому мистецтві. Це твори, в яких здійснено певний відбір і узагальнення, зокрема за допомогою художньої типізації.

Як один із видів узагальнення типізація бере усталене, стабільне, стандартне, еталонне і застосовується в цілій низці сфер духовно-практичної діяльності людини, зокрема в соціології, де за допомогою цього прийому „реальні індивіди” підводяться під „індивідів класових”, „етнічних”, „групових” тощо. До типового звертаються і тоді, коли хочуть підкреслити невідповідність, закономірність того чи іншого явища, процесу, вчинку. Такий прийом, зокрема, досить часто використовував у політичній публіцистиці В. І. Ленін, наприклад у своїй статті „Пам’яті графа Гайдена”.

Якщо в працях вченого зв’язок одиничних подій і загальних закономірностей встановлюється і передається тільки через загальне за допомогою системи універсальних понять і дискурсивної мови, які пояснюють загальні властивості речей або повторювальні процеси, то в мистецтві ж навпаки цей зв’язок переживається і передається через безпосередню наочність

того, що є одиничним і неповторним, через особливі життєві ситуації особистості і її інтимні переживання, за якими приховуються певні загальні зв'язки, конфлікти і тенденції, які художник виражає за допомогою засобів і форм, властивих різним видам художньої творчості.

Визнаючи типізацію однією із умов створення художніх творів, слід зауважити, що зловживання нею приховує в собі небезпеку перетворення персонажів у прості „рупори часу” і заміни живої історії „принципами”. Прикладом вдалого застосування художньої типізації є творчість Бальзака, який не тільки дав переконливу панораму суспільного життя свого часу, а й широку галерею людських типів, що значною мірою й обумовило і художню, і соціальну цінність його творів.

Необхідність типізувати — зв'язувати характери з реальними обставинами має для мистецтва важливий методологічний смисл, однак це не означає, що художня типізація здатна охопити весь зміст мистецтва і підміняє собою інші художні прийоми. Інакше довелось би вилучити всі принципово важливі прийоми і чинники, предметна сфера яких виходить за межі узагальнення закономірного і загальнолюдського в індивідуально-неповторне скажімо, сфера емоцій, настроїв, смаків, належного тощо. На цій підставі ціла низка авторів вважає, що типізація хоч і важливий, але не повсюдний спосіб художнього узагальнення. Так, наприклад, М. С. Каган зауважує, що „...без типізації художнє освоєння обходиться досить часто — у сфері прикладних мистецтв і танцю, в казці і декоративному розпису, в релігійному мистецтві середньовіччя і сюрреалістичному мистецтві нашого часу”^[37]. А Л. С. Виготський писав: „Художник зовсім не дає колективної фотографії життя, а типовість зовсім не є тією якістю, якої він обов'язково добивається. І тому той, хто, очікуючи знайти всюди в літературі цю типовість, буде намагатись вивчати історію російської інтелігенції за Чацьким і Печоріним, ризикує залишитись при зовсім хибному розумінні виучуваних явищ”^[38]. Аналізуючи оповідання І. Буніна „Легке дихання”, Л. С. Виготський зауважує, що основне зусилля автора „спрямоване не на те, аби... розкрити життя російської гімназистки до кінця у всій її типовості і глибині, сутності, а якраз навпаки в зворотний бік; до того, аби примусити жахливе говорити на мові легкого дихання, і до того,

аби житейську каламуть примусити дзвеніти і дзвеніти, як холодний осінній вітер"¹³⁹. „У центрі уваги письменника, — пише академік М. Б. Храпченко про твір О.С. Пушкіна „Історія села Горюхіна”, — не герої з їх типовими особливостями, а суттєві, примітивні факти, події, котрі висвітлюють підневільне життя селян"¹⁴⁰.

Художник, узагальнюючи, не повинен обминати увагою те, що реальна людина завжди відрізняється від соціально-історичного типу особистості, який зафіксований у нормах моралі, права, в соціальних еталонах і взірцях, що вона завжди залишається неповторною індивідуальністю, суверенним суб'єктом життєдіяльності. Кожна людська індивідуальність входить тисячами функціональних зв'язків у структури сучасного їй суспільства, реагуючи на зовнішні впливи не тільки загальним, встановленим, визначеним чином, але й суто особисто, варіантно, непередбачувано, неоднозначно. Логіка життя конкретної реальної людини — щось інше, ніж логіка закону, норми, правила, еталону; тут багато стихійного, випадкового, алогічного, того, що базується на особливостях природи, характеру, звичок. Саме це практично безмежне „розбіжжя” індивідуальностей, характерів, здібностей, вчинків, духовних рухів, переважна більшість яких входить у прихований і глибинний масив людських доль, складає справжнє багатство суспільства і слугує невичерпним джерелом мистецтва. Зведення ж дійсності, життя індивідуума до визначеності встановленого, загального, станів „добра”, „падинь”, „піднесень” загрожує перетворенням персонажів у якісь символи, загальнолюдські смисли, канони, взірці, в щось те, що обірвало живі зв'язки з реальним життям і живими людьми, між тим, як мистецтво покликане допомогти людині „ввійти” в сучасність „особисто”, відчутти її дихання і пульс, проникнутись її проблемами і тривогами і взяти посильну участь в історичному процесі.

§ 6. ХУДОЖНЯ ІДЕАЛІЗАЦІЯ

Т

ермін „ідеалізація” в радянські часи був настільки скомпрометованим, що тракту-

вався в сфері мистецтва і взагалі як „ілюстрація”, „прикрашення”, „лакування”, засіб „ідеологічної ілюзії”, що вороже будь-якому мистецтву. Або трактування ідеалізації як узагальнення без індивідуалізації і протилежне типізації. Вважалося, що типізація властива реалістичному мистецтву, а ідеалізація – романтизму, вона характерна лише для минулих епох, де типізація й ідеалізація послідовно змінювали одне одного. Щодо мистецтва соціалістичного реалізму, де панує типізація, то йому ідеалізація може завдати тільки шкоду^[41].

Частково це від неправильного трактування цього терміна, звуження його змісту лише до одного із його компонентів. Гегель, який увів цей термін, під ідеалізацією розумів зведення, зняття зовнішнього і переведення його у внутрішній план, у духовне. Фактично те ж саме мав на увазі і К. Маркс, коли говорив, що „ідеальне є не що інше, як матеріальне, але пересаджене в людську голову і перетворене в ній”. У сучасній науці термін „ідеалізація” вживається в різних випадках; це і мисленнєве конструювання об’єктів, яких ще немає в дійсності, але є підстави вважати їх реальними („абсолютно тверде тіло” або „абсолютно чорне тіло” тощо); ідеалізація як вивчення нових зв’язків і пошук ефективних способів поліпшення виробництва, умов життя, самої людини, своєрідна „проекція” її розвитку і долучення до ідеалів Блага, Добра і Краси. Ідеалізація як рух від людини до Бога, вихід за свої межі в нескінченність, як мрія про „золотий вік”, рай тощо. Ідеалізація як мрія про надлюдину, якою Ф. Ніцше, наприклад, прагнув замінити міщанський ідеал Боголюдини. Ідеалізація характерна для історії і політики. Соціал-утопісти ідеалізували майбутнє суспільство і людину. Слав’янофіли ідеалізували допетровські часи, за винятком, хіба що, епохи Івана Грозного. Український романтизм – козаччину і гетьманщину. Має місце ідеалізація конкретних історичних постатей: царів, політиків, полководців, учених, художників тощо: Октавіана Августа, Наполеона, Леніна, Сталіна, кінозірок та ін. Ідеалізація застосовується як політичний засіб і прийом реклами. В такому випадку ідеалізація є „прикрашенням”, „лакуванням”, „ідеологічною ілюзією”, „користолюбним обманом”, вульгарним оптимізмом, парадністю, славослів’ям, наміром не бачити або не показувати реальні суперечності, труднощі, негаразди. Таку

ідеалізацію можна назвати „поганою ідеалізацією”. Сюди можна віднести і пугу „мрійливість”, орієнтацію посадових осіб тільки на „позитивну інформацію”, „ідеалізацію” суперника чи ворога шляхом перебільшення його сили і переваг; ідеалізація війни і вбивства, яка фактично стає „зниженням” і вже виступає як *антиідеалізація*. Ідеалізація має місце і в особистому житті: мати завжди ідеалізує свою дитину, закохані – своїх коханих (краса дівчини не на її щоках, а в очах закоханого. – Рескін).

Якщо взяти до уваги те, що одне із значень терміна „ідеалізація” виражає одвічне прагнення людини до „кращого”, до ідеалу, так би мовити, „вписування в перспективу”, що вона не може собі дозволити думати про себе, погано (тут спрацьовує механізм „психологічного захисту”), то ідеалізація є для неї тим необхідним „психологічним якорем”, який забезпечує їй самооцінку і благополучну перспективу. І не тільки собі: жінка, яка жде дитини, в своїх думках вже збудувала їй щасливу долю, вже намітила низку заходів із її виховання, навчання, професії тощо.

Мистецтво, як говорив М. Горький, також мати, мати для кожної людини і для всього людства. Воно завжди „вагітне” майбутнім і вже сьогодні турбується за завтрашній день. Воно вже сьогодні намагається підготувати суспільство до майбутнього, аби воно забезпечило належними умовами розвиток людини. Справжнє мистецтво в будь-якій формі не просто відображає дійсність, а й ставить питання про відношення наявного до належного. Більше того, суперечливість ідеалу і дійсності є тією специфічною життєвою суперечністю, яка рухає сферу естетично-художнього освоєння, що відбувається „за законами краси”. В ідеалізації проявляється потенціальна безмежність і, водночас, такий дискретний процес, який передбачає якусь відправну точку і наступний за нею крок. Оскільки поняття потенціальної безмежності базується на ідеальних передбаченнях здійснення, то воно не може бути безпосереднім („прямим” або „дзеркальним”) відображенням тих процесів, які мають місце в природі або суспільстві. У науці такі спроби приписуються процесам об’єктивної дійсності, хоча здійснювати це можна незалежно від матеріальних можливостей за допомогою „заміщення висхідного реального об’єкта його гіпотетичним опи-

санням, яке функціонує як реальна нездійснювана модель об'єкта"¹⁴². Натомість, художник, добиваючись не безпристрасної об'єктивності, а насамперед, певних вражень і специфічного переживання, маючи більшу в порівнянні з ученим можливість творити, за допомогою насиченої емоціями уяви схоплює те загальне, належне, те, що „хочеться”, існує тільки в натяку, в тенденції і розвиває його в цілісний образ. Ідеалізація – це також невідворотність майбутнього, яке завжди виростає із минулого. Це відчуття художник повинен перенести в свій твір, підкоривши цій меті всі свої вміння і засоби. Це не романтизація як така, а побудова на основі минулого і наявного – майбутнього, так би мовити, „проекція” і картина того, що ще не здійснилось, але бажане, потрібне, необхідне. Дійсність ще не реалізована детермінує дії, за допомогою яких вона реалізується¹⁴³.

„Найвище завдання будь-якого мистецтва, – писав Гете, – є видимістю створювати ілюзію більш високої дійсності. Але порочно надавати цій видимості правдоподібність, доки не залишиться одна лише буденщина¹⁴⁴.”

Мистецтво в своєму історичному розвитку відображувало не тільки те, що відбулось і змінилось, а й створювало нові моделі світу, вносячи в нього нові риси і передбачаючи нові процеси і факти, вловлювало і втілювало в яскравих образах приховані процеси зародження і формування нових сил, які рухають історію. Ідеалізація, таким чином, може мати смисл потенційної здійсненності, але лише в тому разі, коли художник не відривається від дійсності або працює не на замовлення тих сил, які вичерпали свій потенціал і втратили історичну перспективу.

Ідеалізація – це, насамперед, логіка розвитку подій і характерів у руслі ідеалів, а через їх зображення – показ шляхів розвитку всього суспільства. Людина не бажає задовольнитись сьогоdnішнім і малим. Вона випробовує постійну потребу в безмежному та диві, і не відчуває себе як удома, доки ця потреба не задоволена. Мистецтво не просто „оприходує” наявне, виконуючи роль „фіксатора”. Розковане безкористям і красою, воно виходить за межі встановленого та моменту і, становлячись формою пошуків смислу людства, що розвивається, вводить людину в безмежний світ історичного простору й світової

культури. У зв'язку з тими чи іншими причинами, соціальними завданнями, особливостями творчого процесу тощо художник може звернути більшу увагу на суще або належне, історичне чи логічне, одиначне чи загальне, пізнавальне чи ціннісне, наявне чи бажане, словом зображувати життя в усіх його найбільш характерних проявах і формах, у суперечностях і боротьбі, а не створювати абстрактні символи або солодкуваті картинки, ілюзії або паралізуючі волю красивості. Ще Перікл, видатний державний діяч античної Греції, виступаючи перед громадянами Афін, говорив: "...ми любимо красу, яка проста, і любимо мудрість, яка не веде до втрати сили"^{145]}.

Милостиві, безконфліктні твори, з бездоганними персонажами та їх взірцевою поведінкою і помислами завжди захоплюються владою, а політика завжди орієнтує художників на їх створення. Такий підхід і такі твори замість реальної картини суспільного життя і реальних людей поставляють ідеалізовані картинки художніх міражів, які доповнюють соціальні міражі, часом породжуючи усталений міф, оманливий оптимізм. До того ж і сучасність, і сучасник постають одномірними і схематичними.

„Погана ідеалізація” — явище таке само давнє, як і професійне мистецтво. Ще Платон вважав, що мистецтво в ідеальній державі повинне постати в рафінованому вигляді: в ньому не має бути нічого, що ганьбить вищих світу — ні цього і ні того, ні непристойних дій і вчинків, щоб зображене в мистецтві не послужило поганим прикладом для виховання. Навіть якщо твір мистецтва належить до далеких історичних часів, не можна допускати, аби Ахілла, Тесея — сина Посейдона, Піріфоя — сина Зевса — було зображено причетними до непристойних вчинків, убивства, грабунків, крадіжок. Аристократ Платон не міг дозволити, аби мистецтво зображувало богів у невігідному для них „земному” вигляді, з властивими, недоліками, вадами, пристрастями, притаманними простим людям. Тому він рекомендував в ідеальній державі вилучити із Гесіода і Гомера все, що хоч в якійсь мірі „компроментує” богів. „У зовнішності *сатирів* і *фавнів*, — писав Гегель, — втілюється те, що виключено із високого ідеалу богів, — людські потреби, життєрадісність, чуттєві насолоди, задоволення потягів тощо”^{146]}. „Поганою ідеалізацією” користувались художники середньовіччя, академі-

зму і класицизму. Представники останніх, говорив Делакруа, „...очевидно, вважають, що природа помилилась, створивши людей такими, які вони є; вони стараються прикрасити їх, зобразити в святковому вигляді, від чого їхні персонажі не тільки перестають бути звичайними людьми, але й людьми взагалі. Ми вже нічого не бачимо під їх закрученими перуками і бездоганними драпіровками: це просто маски, позбавлені душі і тіла^[47]”.

Ідеалізація у великих художників — не лакування і прикрашання як такі, а піднесення до ідеалу, апофеоз людини і людського, тому це не відрив від життя, а тверда опора на землю і життя. Важливим є, насамперед, те, в ім'я чого зображується і що утверджується, об'єктом же може бути як позитивне, так і негативне. Аристотель у „Поетиці” пише, що об'єктом трагедії не може бути ні людина справедлива і добродійна, оскільки нещастя, що випадають їй, викличуть обурення і тільки, ні, тим більше, погана людина; ні такий поворот подій, коли злодії і люди, що схибали, переходять від щастя до нещастя. Потрібна така людина, яка б не була ні зібранням добродійностей, ні тільки злодій, і наражалася на нещастя не внаслідок добродійності або лише вади, а з волі помилки, долі.

Гегель, говорячи про нідерландський живопис, відмічає ті картини, які наскрізь проникнуті невимушеними веселощами і радістю в сценах із городянами та селянами, і протиставляє їх зображенням непристойної й поганої буденщини. Тут, пише Гегель, „...не вульгарні почуття і пристрасті, а мужицькі і близькі природі риси в нижчих прошарках населення, що носять веселощі, шахрайський, комічний характер.

У самій цій безтурботній розбещеності якраз і міститься ідеальний момент; це недільний день життя, який все урівнює і вилучає все погане; люди, котрі веселі від серця, не можуть бути безумовно поганими і підлими... У нідерландців комічне скасовує поганий бік ситуації...”^[48].

Гете висловив думку, що людина як вершина природи має можливість за допомогою мистецтва подивитись на себе як на цілісну природу, але через піднесення, через ідеал. Тобто справа не в тому, аби зображувати тільки одне гарне, світле, радісне в людській природі, що було б приховуванням правди, зображенням неповним і неправильним. Мистецтво не повинне тільки догоджати людям, відшукуючи в них лише хороше і забуваючи

похмуře і негативне. М. Горький сказав В. Луговському після того, як прочитав його книжку „Більшовик пустелі і весни”: „А ви думаєте, що єдино життєствєрджувальним почуттям є радість? Життєствєрджувальних почуттів багато: горе і подолання горя, страждання і подолання страждання, подолання трагедії, подолання смерті. У руках письменника багато могутніх сил, якими він утверджує життя. Згадайте греків, згадайте грецьку трагедію! Чи це не пафос життєствєрдження?”^[49].

Страждання, трагічна смерть є для мистецтва такими самими об'єктами зображення-вираження, як й інші боки людського життя, а за своєю значимістю часто і важливіші за них, і не в меншій мірі підлягають ідеалізації, без чого мистецтво випустило б зі свого поля зору надзвичайно важливий і могутній за своєю значимістю і впливовістю пласт людського життя і засіб впливу. Це підтверджує вся історія мистецтва. Зокрема, світ творів Достоєвського і Кафки можна назвати світом ідеалізованого страждання, світом охопленої болем людини, якій дуже незатишно жити в цьому світі. Ідеалізованим стражданням є і страждання Ісуса Христа, біблійського і кінематографічного.

О.П. Довженко, стурбований тим, що сам термін „страждання” за радянської влади набув лише негативного змісту, а зі сфери мистецтва страждання було вилучене майже зовсім, у одному із своїх виступів сказав: „Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком хіба одного Шолохова, вилучили зі своєї палітри страждання, забувши, що воно є також величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів... Нам так хочеться прекрасного, світлого життя, що бажане і сподіване ми не мислимо часом як уже здійсненне, забуваючи, що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити. Зникнуть тільки соціальні причини страждання. Сила ж страждань завжди визначатиметься не стільки гнітом якихось зовнішніх обставин, скільки глибиною потрясінь”^[50].

Саме як таке мистецтво не здатне ні усунути джерела страждань і негараздів, ні поліпшити умови існування людей, але воно може подавати „знак бід”, попереджуючи про небезпеку, здійснювати „пророцтва”, бути своєрідним світочем надії або провісником відчаю. І все ж здоровою традицією мистецтва є підготовка ґрунту для майбутнього, сприяння його

пошуку і усунення небажаного в людині і в суспільстві. „Мистецтво, — записує Л. Толстой у щоденнику, — це вміння зображувати те, що повинно бути, те, до чого, повинні прагнути всі люди, що дає людям найбільше благо. Зобразити це можна тільки образами”^[51].

Мистецтво завжди сповнене передчуттів, і в цьому смислі в ньому раніше, ніж будь-де, народжується нове, але ще не існуюче. Воно передбачає майбутнє суспільство, а створені ним типи людей йдуть далі наявних і функціонуючих у суспільстві. Поступово під їх впливом, непомітно для сучасної людини, в неї виробляються нові. В цьому одна із переваг високохудожніх творів і одне із важливих завдань художника. Тургенєв, наприклад, — жалкував, що не ідеалізував Базарова в романі „Батьки і діти” як тип, пояснюючи це тим, що сам не був готовим до цього, і відтворений ним „базарівський тип встиг пройти через поступові фази, через які, звичайно, проходять літературні типи”^[52].

Довженко як художник романтичного складу і поетичного бачення широко користувався ідеалізацією і заявляв, що він „не прихильник лакування, ніколи ним не був”. „Можна все показувати, — говорив він, — тільки треба так робити фільми, так проектувати долю людей і такі створювати образи, щоб глядачів зачаровувало духовне багатство персонажів, багатство поривань, духовна багатогранність, висота мети і навіть глибина падінь. Саме ці багатства духовні хай будуть предметом наших зусиль і творчих битв, а не багатство гардин чи які-небудь особливі чотирикімнатні квартири, які мають зовсім не жилий вигляд. Не в цьому річ”^[53].

Довженко вважав, що „портрет сучасного героя треба писати, не влізаючи в його шкіру і не говорячи його часом конюзячиною мовою, а формулювати його думки і почуття так, як він сам, можливо, сформулювати не може, бо він часом буває і недостатньо культурний, але так, як він носить у своєму серці, тобто дати його таким, яким він є насправді. Завдання митця піднести чистий художній образ героя сьогоднішнього дня, а не волочити його по землі по вибоях і рівчачах побутової натуралістики з усіма безглуздо-фотографічними подробицями”^[54]. „Мені як митцеві, — зізнавався Довженко — якось хочеться ...уявити деякі здійснювані процеси уже здійсненими”^[55]. Цим

він керувався, коли знімав свою „Землю”, яку задумав як твір, що провіщає початок нового життя на селі. Він хотів бачити набагато вперед, а людину кращою і вищою, ніж вона була насправді. З цією метою він ідеалізував образ відомого вченого-селекціонера Мічуріна, який „був людиною суворої вдачі, дітей своїх, сина й дочку, вигнав з дому, з дружиною жадливо поведився, як і з усіма іншими. Я його образ прикрасив з цього погляду процентів на тисячу^[56]. Довженко це виправдовував тим, що країні, людям, особливо молоді потрібен взірець, уособлений приклад людини, відданої своїй справі, яку піднято на рівень загальнодержавної людини, що одержима своєю ідеєю перебудови світу в ім'я добробуту і щастя людства. Насамперед, особиста і громадська позиція, утверджені цінності та ідеали визначають і об'єкт ідеалізації, і її характер. „Ось чому виходить така річ: двоє дивляться вниз, один бачить калюжу, другий – зорі”^[57].

Саме це сприяє тому, що один і той само об'єкт у мистецтві різними художниками може бути ідеалізованим і деідеалізованим, тобто піднесеним і „зниженим”. У цьому випадку переконливим здається приклад художнього осмислення образа царя Петра I у віршованій формі двома геніями мистецтва О. С. Пушкіним і Т. Г. Шевченком.

Пушкін як дворянин і патріот Росії бачив у Петрові I взірець монарха, захисника вітчизни, мужнього полководця, перетворювача країни відповідно до потреб народу, вождя нації і виразника бажань і сподівань своїх підлеглих, хоч і усвідомлював, що насправді це далеко не так. У поемі „Медный всадник” Пушкін пише:

*...Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный...
...Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия...
...И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с протянутой рукою
Сидел на бронзовом коне.*

*...Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?...*

Молодший сучасник Пушкіна, колишній кріпак із заярмленої царською Росією України, Т. Шевченко побачив у побудованому в болотах на кістках багатьох тисяч людей, зокрема своїх земляків, Петербурзі і його засновникові зовсім інше:

*...Далі гляну:
На багнищі город мріє,
Над ним хмарою чорніє
Туман тяжкий... Долітаю —
То город безкрайї.
Чи то турецький,
Чи то німецький,
А може, що й московський.
Церкви та палати,
Та пани пузаті,
І ніоднісінької хати.*

.....
*... От пішов я
Город озирати.
Там ніч як день. Дивлюся:
Палати, палати
Понад тихою рікою;
А берег ушитий
Увесь каменем. Дивуюсь,
Мов несамовитий!
Як-то воно зробилося
З калюжі такої
Таке диво...отут крові
Пролило людської —
І без ножа. По тім боці
Твердиня й дзвіниця,*

Мов та швайка загострена,
— Аж чудно дивиться.
Гдзигарі теленькають.
От я повертаюсь —
Аж кінь летить, копитами
Скелю розбиває!
А на коні сидить охляп,
У світі не свиті.
І без шапки. Якимсь листом
Голова повита.
Кінь басує, — от-от річку,
От... от... перескоче,
А він руку простягає,
Мов світ увесь хоче
Загарбати. Хто ж це такий?
От собі й читаю,
Що на скелі написано:
Первому вторая
Таке диво наставила,
Тепер же я знаю:
Це той первий, що розпинав
Нашу Україну,
А вторая доконала
Вдову сиротину.
Кати! Кати! Людоїди!
Наїлись обоє,
Накралися, а що взяли
На той світ з собою?...

.....

У Пушкіна — „ідеалізація піднесення”, звеличення, утвердження; у Шевченка — „ідеалізація зниження”, антиідеалізація, протест. У Пушкіна — виявлення краху надій молодості — повороту, який із ним відбувся після розгрому декабристів і примирення з дійсністю, якій нині щиро служить його геній. У Шевченка ж діаметрально протилежна позиція, його поетичний пафос — руйнування благосної картини і дегероїзація персонажа, зняття його з того постаменту, на який його возвели в царській Росії: Петро I постає як лютий ворог українського народу, людина, гідна не возвеличення, а ганьби.

Ідеалізація як „зниження” фактично має таку само давню історію, як і ідеалізація „піднесення”, возвеличення. Причому вона не обов’язково слугувала „руйнації” і „очерненню”. За висловом М. Бахтіна, в епоху Ренесансу зниження в мистецтві слугувало також долученню до життя, протиставленню грубо-тілесного піднесено-духовному, що було характерним для художників Босха і Брейгеля Старшого, а також для письменників Рабле та Сервантеса. Санчо у Сервантеса – прямий спадкоємець стародавніх пузатих демонів плодючості і весела тілесна могила абстрактного і змертвілого ідеалізму Дон Кіхота. Цей прийом застосував і Андрій Платонов у своїх повістях про утвердження соціалізму в СРСР „Котлован” і „Чевентур”, які різко контрастували з численними літературними творами, що створювали рожеві міфи про сучасність і „голубих” героїв.

„Зниження” в мистецтві, яке М. Бахтін назвав „гротескним реалізмом”, цілком виправданий прийом, якщо він не переростає у те, що в наш час одержало назву „чорнуха” і набрало широкого розмаху, лякаючи споживачів мистецтва і позбавляючи їх віри в світле і гуманне. Морок і страхітливе зображувати-виражати не важко, можна тільки жалкувати, що мистецтво в останні десятиліття стало на цей шлях.

Хоча в дійсності всього цього вистачає, навіть з лишком, мистецтво не повинне бути його дзеркалом. У тій само мірі, в якій соціальні міражі не мають доповнюватись літературно-мистецькими, суспільно-негативне і страхітливе не повинне ставати творчим кредо і самоціллю художника. Письменники, художники мають допомагати людям, особливо молоді, в характері якої, мабуть, стільки ж позитивного, як і негативного, розібратися, де добро і де зло, де краса, а де потворне.

Отже, типізація й ідеалізація є двома способами художнього узагальнення. Можна говорити, що в типізації розкриваються сутність і її модифікації, в ідеалізації – поступальність руху і розвитку цієї сутності і її конкретні вияви. Типізація, на нашу думку, це, насамперед, розкриття через долі окремих особистостей (явищ, процесів) доль цілих груп, класів, суспільства; це створення типових характерів, що діють у типових обставинах. Ідеалізація – це особлива форма художнього узагальнення, якою користується художник із метою виявлення змісту і логіки розвитку подій та характерів у руслі ідеалів, а через їх

зображення-вираження — показ шляхів удосконалення і розвитку всього суспільства. Таким чином, типізація й ідеалізація не виключають одне одного, а навпаки, передбачають і взаємообумовлюють, і питання лише в тому, як і в ім'я чого вони застосовуються.

❧ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ❧

1. Який зміст вкладається в поняття „пізнання” і „освоєння”?
2. У чому основна відмінність мови науки і мови мистецтва?
3. Чим відрізняється наукова картина світу від художньої картини світу?
4. Яка принципова відмінність між поняттями „істина” і „художня правда”?
5. Чи обов'язково „мистецтво факту” стає мистецтвом „натуралізму”?
6. Як ви розумієте типізацію й ідеалізацію як способи узагальнення і художні прийоми? Чи сумісні вони в одному і тому самому художньому творі?



ЛІТЕРАТУРА



1. Античные мыслители об искусстве. — М., 1938.
2. Аристотель. Поэтика. — М., 1957.
3. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. — К., 1994.
4. Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. — М., 1981.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.
6. Гегель. Эстетика. — Т. 1. — М., 1968.
7. Гегель. Эстетика. — Т. 2. — М., 1969.
8. Гегель. Эстетика. — Т. 3. — М., 1971.
9. Гете. Из моей жизни. Правда и поэзия. — Собр. соч. — Т. 3. — М., 1970.
10. Дідро Дені. Парадокс про актора. — К., 1966.
11. Довженко Олександр. Про красу. — К., 1968.
12. История эстетики. — Т. 2. — М., 1964.
13. История эстетики. — Т. 3. — М., 1967.
14. История эстетики. — Т. 4. — 1-й полутом. — М., 1969.

15. История эстетики. — Т. 4. — 2-й полутом. — М., 1968.
16. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971.
17. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб, 1997.
18. Лашминов Д.П. К спорам о взаимоотношениях искусства и науки // Художественное творчество. — Л., 1982.
19. Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х томах. — Таллин, 1992.
20. Ревалд Джон. История импрессионизма. — Л.-М., 1962.
21. Смерж Л.А. Искусство как особый способ освоения объективной реальности. Искусство и наука; Истина и правда; Художественная идеализация // Искусство в свете ленинской теории отражения. — К., 1980.
22. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1982.
23. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. — М., 1992.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ VIII: ХУДОЖНЄ ОСВОЄННЯ І ХУДОЖНЄ УЗАГАЛЬНЕННЯ

- [1]. Див.: Фейнберг Е.Л. Искусство и познание // Вопросы философии. — 1976. — № 7. — С. 100, 101, 102.
- [2]. Б. Г. Кузнецов. Эйнштейн, жизнь, смерть, бессмертие. — М., 1972.
- [3]. Гегель. Эстетика. — С. 11, 12, 99, 47, 83.
- [4]. К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. — Т. 12. — С. 727.
- [5]. Див.: Ротенберг В. С., Аршавский В. Б. Межполушарная асимметрия мозга и проблема интеграции культур // Вопросы философии. — 1984. — № 4. — С. 79, 80.
- [6]. Див.: Шингаров Г. Физиологические основы и психологические особенности человеческих переживаний // Эстетика и жизнь. — Вып. 2. — М., 1978. — С. 139.
- [7]. Эйнштейн А. Собр. научных трудов. — М.: Наука, 1967. — С. 166.
- [8]. Див.: История эстетики — Т. 4. — 1-й полутом. — М., 1969. — С. 253.
- [9]. Див.: Л. С. Выготский. Мышление и речь. — Собр. сочинений. — Т. 2. — М., 1982. — С. 357.
- [10]. Л. С. Выготский. Психология искусства. — С. 95
- [11]. Див.: Ф.В. Бассин, А. С. Прангишвили, А. Е. Шерозия. О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве // Вопросы философии. — 1978. — № 2. — С. 59.

- [12]. Там само. – С. 62-63.
- [13]. Див.: Л. С. Выготский. Психология искусства. – С. 69, 70.
- [14]. Див.: В. С. Ротенберг, В. Б. Аршавский. Межполушарная асимметрия и проблема интеграции культур // Вопросы философии. – 1984. – №4. – С. 79.
- [15]. Див.: Киященко Н. И., Лейзеров Н. Д. Теория отражения и проблемы эстетики. – М., 1983 – С. 99.
- [16]. Див.: М. С. Каган. Человеческая деятельность. – М., 1974. – С. 65, 74, 75.
- [17]. Й-Р. Бехер. О литературе и искусстве. – М., 1981. – С. 323.
- [18]. Див.: Д. П. Лашминов. К спорам о взаимоотношениях искусства и науки // Художественное творчество. – Л., 1982. – С. 79.
- [19]. Л. С. Выготский. Психология искусства. – С. 58.
- [20]. Див.: История эстетики. – Т. 4. – I-й полутом. – М., 1969. – С. 534.
- [21]. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. – Т. 10. – С. 648.
- [22]. Див.: Античные мыслители об искусстве. – М., 1938. – С. 97.
- [23]. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 2. – М., 1964. – С. 286.
- [24]. Див.: История эстетики. – Т. IV. I-й полутом. – М., 1969. – С. 293.
- [25]. Там само. – Т. 3. – М., 1967. – С. 702.
- [26]. Див.: Н. Чужак. Вместо заключительного слова // Новый мир. – 1928. – № 4. – С. 21.
- [27]. Див.: История эстетики. – Т. 3. – С. 98, 95-96.
- [28]. Гегель. Эстетика. – Т. 1. – С. 50, 52.
- [29]. Див.: Джон Ревадд. История импрессионизма. – Л. – М., 1962. – С. 134.
- [30]. Дені Дідро. Парадокс про актора. – К., 1966. – С. 24.
- [31]. Бертольд Брехт о театре. – М., 1960. – С. 145–146.
- [32]. Див.: Современная книга по эстетике: Антология. – М., 1957. – С. 424.
- [33]. В. Шкловский. Лев Толстой. – М., 1967. – С. 133.
- [34]. Дневник Делакруа. – М., 1950. – С. 398.
- [35]. Жан Пиаже. Избранные психологические труды. – М., 1969. – С. 148.
- [36]. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М., 1957. – С. 66.
- [37]. М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – С. 312.

- [38]. Л. С. Выготский. Психология искусства. — С. 72.
- [39]. Там само. — С. 208.
- [40]. М. Б. Храпченко. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1982. — С. 416.
- [41]. Див.: В. Днепров. Идеальный образ и образ типический / Новый мир. — 1957. — № 7.
- [42]. М. А. Розов. Научная абстракция и ее виды. — Новосибирск., 1965. — С. 85.
- [43]. Див.: С.Л. Рубинштейн. Бытие и сознание. — М., 1957. — С. 284.
- [44]. Гете. Из моей жизни. Правда и поэзия. — Собр. соч. — Т. 3. — М., 1976. — С. 411.
- [45]. Див.: Б. Фармаковский. Художественный идеал демократических Афин. — Петроград., 1918. — С. 89.
- [46]. Гегель. Эстетика. — Т. 3. — М., 1971. — С. 153.
- [47]. Див. История эстетики. — Т. 3. — С. 553.
- [48]. Гегель. Эстетика. — Т. 3. — С. 274-275.
- [49]. Див.: Луговской В. Поэзия — душа народа. / Литературная газета. — 9 мая 1957.
- [50]. Див.: Олександр Довженко. Про красу. — С. 384.
- [51]. Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. — В 90 томах. — Т. 52. — С. 147.
- [52]. Див.: История эстетики. — Т. IV. — I-й полутом. — М., 1969 — С. 458.
- [53]. Олександр Довженко. Про красу. — С. 422–423.
- [54]. Там само. — С. 235–236.
- [55]. Там само. — С. 102.
- [56]. Там само. — С. 420.
- [57]. Там само. — С. 43.

Розділ ІХ. ДІЙСНЕ І ХУДОЖНЕ

§1. ХУДОЖНЯ УМОВНІСТЬ

Проблема художньої умовності в свій час обговорювалась науковою громадськістю, її висвітлювали часописи „Вопросы философии”, „Вопросы литературы”, „Театр”, „Искусство кино”, „Творчество” та інші видання. Частина авторів, розуміючи умовність її трактування теоретиками сучасного формалізму і авангардизму як “необмеженої свободи” і свавілля творчості, заперечували її як немовби чужу реалізму і духу мистецтва. Висловлювалась думка, що самим визнанням факту, що мистецтво освоює соціальне – ідеї, думки, почуття, настрої, – “цілком знімається і необхідність у винаході будь-якого роду обмовок і “лазівок” для допущення так званих “умовних форм” у літературі і мистецтві. Ніякого питання про їх “законність” не виникає”^[1]. При цьому супротивники умовності часто посилались на відоме висловлювання В.І. Леніна в „Матеріалізмі та емпіріокритицизмі”, де він, критикуючи “теорію символів” Гельмгольца і “теорію ієрогліфів” Г.В. Плеханова, пише, що “умовний знак”, символ, ієрогліф суть поняття, що вносять зовсім непотрібний елемент агностицизму”. Але супротивники умовності не беруть до уваги ту обставину, що Ленін не проти умовності і символіки взагалі як неминучого моменту процесу пізнання й закріплення його результатів, а проти тверджень, що відчуття і уявлення людини є не копії, образи дійсних речей і явищ, а умовні знаки, символи, ієрогліфи і тому подібне ^[2].

Тобто, йдеться про невизнання, зокрема Гельмгольцем, першого ступеня пізнання – “живого споглядання” як обумовленого об’єктивною реальністю і причинно-наслідковими зв’язками, без чого неможливе пізнання істини і одержання правильної картини світу природи і суспільства. Слід також зауважити, що “живе споглядання” завжди *безумовне*, будь-яка ж знакова система – *умовне*, оскільки слугує певному означенню відображуваної реальності, що “умовний знак”,

“символ”, “ієрогліф” — не тотожні умовності, тим більше умовності в мистецтві.

Однак визнання умовності як закономірного для будь-якого мистецтва ще недостатньо для розуміння його сутності і природи художньої творчості. Прихильники “гносеологічної” концепції мистецтва готові визнати в ньому умовність тільки на тій підставі, що вона є “конкретне, наочне вираження гносеологічного методу мислення”^[3].

Як зауважив відомий англійський лінгвіст Ж. Вандрієс, людина виробила системи знаків і, надавши знакам об’єктивну значимість, набула можливості змінювати їх до безмежності завдяки умовності^[4]. Людина як істота безмежних форм активності й відносин має численні комбінації матеріальних кодів, за допомогою яких вона здійснює фіксацію пізнаного і освоєного, обмін знанням і різною інформацією. Якщо раніше був відомий один-єдиний код — людська мова, як вираження процесу і результату пізнання мислення, то після відкриття, наприклад, біологічних кодів, мовний апарат людини постав як найрозвинутіший, але все-таки частковий вид коду^[5]. Тому, визнаючи за мовою функцію упорядкування, накопичення, збереження і передачі певної інформації, не можна вважати її якимось метавідображенням, тобто відображенням відображення. Мова як “дійсність мислі” не тільки не охоплює всього обсягу відображуваного, психічного, ідеального, але й сама думка на рівні внутрішньої мови може залишитись невираженою в звуковій або графічній формі, тобто не перетвореною комунікативно. Навіть у науці спостерігаються операції, що не підлягають формалізації, в яких окремі ланки вислизають, а знання стає “нелогічною проблемою”^[6]. Встановлено, що більша частина відображеного, психічного, ідеального, яким володіє суб’єкт, не оформлена в словах (інвербалізована). Зокрема, “інвербалізованою” залишається емоційно-особиста сфера, яку не можна зафіксувати в звичайних мовних формах або наочних схемах. Існування неусвідомлених або неадекватно усвідомлених “непредметних” почуттів, емоцій переживань, настроїв свідчить про наявність у духовному світі людини широких “полів невизначеності”, які, однак відіграють в житті людини цілком визначену і важливу роль, оскільки забезпечують індивіду духовну цілісність, живий зв’язок з дійсністю, творчість.

Мистецтво, на відміну від інших форм духовно-практичної діяльності, зокрема науки, покликане привести в рух усі компоненти психіки, весь запас відображеного і відображуваного, включаючи “підсвідоме” і “надсвідоме”, “вербалізоване” й “інвербалізоване”. Для того, щоб динаміка життя і духовний світ людини знайшли своє найбільш повне виявлення, художник за допомогою “вилучених” із зовнішнього світу “олюднених” елементів створює особливу “значиму” форму, обернуту “всередину”, до внутрішнього визначення людини; форму, яка б не тільки не затемнювала яскравості безпосереднього переживання, але ще на додаток підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не якесь вище, символічне значення, то, бодай, будила в душі читача певні суголосні тони як частини якоїсь ширшої мелодії, збуджувала б у ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і з прочитанням твору, вводили б у неї хвилювання, згідно з її власними споминами, і таким чином робили би прочитане не тільки ментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось недавно пережитого і похованого в пам’яті^[7].

Умовність, включаючи в себе момент подвійного прочитання, дозволяє за допомогою звичайного і звичного побачити щось нове і незвичайне, виводячи його із розряду тривіального в розряд художнього, із форми об’єктивно-нейтрального стану в форму людського життєвого процесу. Вже в найбільш ранніх формах мистецтва художник і той, хто сприймає, повинні давати собі звіт, що відтворюване, те, що відбувається, є “несправжнє”. Художник немовби заздалегідь домовляється із тим, хто сприймає, аби той вірив йому, його почуттям і думкам, діям і переживанням і не займався співставленням відтворюваного в мистецтві і об’єктивно існуючого. „Найбільш строгий, найелементарніший реалізм, — пише А. Валлон, — повинен повідомити про фікцію, якщо він хоче зберегти... різницю між тим, що існує, і тим, що зробило його існуючим, тим, що потрібно закликати для того, аби підтримати або розвернути його існування”^[8]. Тому, виконуючи танок “бізона”, “страуса” чи “тюленя”, туземець, розуміючи, що такий танок — своєрідна гра, час від часу піднімає маску, щоб нагадати глядачам, що дія, яка відбувається, умовна гра, яку не можна приймати за дійсну подію і дію.

Художня реальність створюється і функціонує за власними законами і правилами. Як зазначав Лессінг, здивування в житті і в мистецтві зовсім не співпадають. Якщо в житті нас здивувала б тварина, що говорить, то в мистецтві все залежить від форми, в якій введеться ця розмова: якщо вона ведеться як явно стилістична умовність, як літературний прийом, тоді ми цьому дивуємося не більше, ніж нашим щоденним подіям. У байці, наприклад, тварини як „олюдені персонажі”, з одного боку, сприяють стислості і виразності характеристик, а з іншого боку, слугують для „осторонення”, „віддалення” або, як говорить Л.С. Виготський, „для того, аби затемнити емоцію». Якщо ж тварину замінити людиною або ж за основу алегорії взяти звичайну схожість, то байка стане „плоскою” і втрачить будь-який смисл^[9].

Певна „денатуралізація” відтворюваного не тільки не заважає мистецтву, але й стає необхідним компонентом творчого процесу, умовою, яка дозволяє художнику більш рельєфно відтворювати життєво важливе для людини, посилювати емоційно-сміслову. У мистецтві в кожному явищі, фрагменті, деталі, фразі, уривку, закладена можливість подвійного прочитування, багатозначності, наповнення тим чи іншим смислом, оскільки умовність немовби усуває заважаючі цьому зовнішні видимі зв'язки між ідеальним мотивом і конкретним явищем природи і суспільства. Умовність дає можливість зобразити, закарбувати не тільки наявне, але й те, що ще не визначене, що змінюється і розвивається; іншими словами, ще невідображену частину змісту як суб'єктивну спрямованість до ідеалу або в давно минуле, як пам'ять і досвід людства.

Міра умовності залежить від історичної епохи, рівня і характеру її художньої культури, запитів суспільства чи соціальних груп, цілей і завдань, які ставить перед собою художник, від його бачення і майстерності, засобів і конкретних художніх рішень. Умовність залежно від цього може бути чинником, який стверджує, стимулює, активізує, виховує. Але вона легко може стати і свавіллям, засобом „відведення” від реальності, вираженням безсилля розуму і суб'єктивної замкнутості. „Вся справа в тому, – писав відомий письменник К. Паустовський, – що існує умовність, яка радує нас легкими одкровеннями, і друга умовність, яка сковує людський дух”^[10], а не в тому, визнавати

чи не визнавати взагалі умовність. Немає самої реалістичної чи нереалістичної умовності як такої: її характер виявляється в загальній системі образності і залежить від призначення твору мистецтва, від затвердженої художником ідеї і особистого пафосу художника. Тому невиправдано і безпідставно зараховувати художників до реалізму або модернізму тільки на підставі застосування прийомів достовірно-предметного зображення або умовно-асоціативних прийомів. Тим більш історично неправомірно приписувати так званим “нереалістичним течіям” у мистецтві заслугу відкриття умовно-асоціативних форм.

Умовність характерна для мистецтва з самого початку його існування. У самій ідеї перенесення життя, природи, суспільства, людини на сторінки книжки, на полотно, у мармур тощо з використанням композиції, сюжету, тих чи інших прийомів і засобів, вимислу лежить принцип умовності. В образотворчому мистецтві, наприклад, відсутність у відображуваному і закарбованому запахи, тепла, звуку тощо, двовимірність в живописі, монохромність у скульптурі і графіці – це умовність, так би мовити, пов’язана з технологією, не кажучи вже про “первинні” умовності як нетотожність образу, ідеального – предмету, речі, яка приймається як встановлений і не вимагаючий доведення факт.

„Якщо позбавити мистецтво умовності, – пише відомий російський письменник К. Федін, – воно втратить свою сутність... І тому ніякий реалізм письменника не може цуратись будь-якої умовності. Природа мистецтва – ілюзія, реалізм у “чистому вигляді” – абстракція”^[11].

Умовність характерна і для гри, адже гра за своєю суттю, характером, функціями і впливом дуже близька до мистецтва: безкорисливістю, невимушеністю впливу, багатофункціональністю, розважанням, задоволенням тощо. Це дало в свій час І. Канту і Ф. Шіллеру можливість говорити, що мистецтво безпосередньо походить із гри. Поезія, музика, театр, художня проза, на думку Канта, це гра ідей, образів, почуттів, вражень. Багато пізніше, вже у ХХ столітті, Й. Хейзінге в своєму дослідженні “*Nomo Ludens*” зауважив, що в сфері гри знаходяться не тільки церковні і шлюбні церемонії, різні форми поєдинків і змагань, але й усі способи і всі сфери художнього формоутворення: театр, комедія тощо, а танок – це гра в чистому вигляді.

Хто стане сперечатися, що актор кіно і театру або музикант “грає”? І в діяльності поета-художника, поета-письменника, народного майстра є багато того, що можна назвати ігровим моментом. І все ж “мистецтвом-грою”, або “грою-мистецтвом” можна назвати тільки художню діяльність дітей молодшого віку.

При всій подібності мистецтва з грою між ними існує істотна різниця, яка і слугує “демаркаційною лінією”. Вона полягає, насамперед, у тому, що результат художньої діяльності виключно ідеальний, хоча і закріплений у матеріальній формі: для мистецтва характерні суб’єкт-суб’єктні відносини, “серцем до серця”, в той час як для спілкування в грі це необов’язково; якщо для гри естетичне не обов’язкове і похідне, то для мистецтва це обов’язкове і атрибутивне; мистецтво ніколи не зливається з дійсністю і не претендує бути дійсністю, на той час як, наприклад, у карнавалі, за висловом М.М. Бахтіна, „саме життя грає, а гра стає самим життям”. Вже в силу цього „... основне карнавальне ядро цієї культури не входить в сферу мистецтва. Воно знаходиться на кордонах мистецтва і самого життя, це – саме життя, але оформлене ігровим способом”^[12].

§2. ДЕФОРМАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ

Вирішення проблеми художньої умовності буде неповним без розгляду поняття “деформація”, яке одержує все більші права “громадянства”, зокрема у вітчизняній естетичній літературі. До недавнього ж часу віддавалась перевага термінам “трансформація”, “перепоеднання», “гіперболізація”. Терміни ці нерівнозначні. Загальним для них є те, що під будь-яким із них розуміють прийом, за допомогою якого здійснюється певна зміна зовнішності відображуваних і відтворюваних у творах мистецтва речей, предметів, явищ, подій. Зупинимось все-таки на понятті “деформація”, що розуміється як навмисне порушення звичайних зв’язків між речами і викривлення форм, що сприймаються чуттєво з метою надання відображуваним предметам не властивих їм соціальних функцій.

Деформація – універсальне явище, неминучий результат взаємодії суб’єкта і об’єкта, детермінованості цієї взаємодії

об'єктом – природно-суспільним і суб'єктом – соціально-психічним, що має певний рівень культури, потреб, інтересів, володіє ідеями, знаннями, досвідом. Неприборкувана потреба в змінах, перетворенні глибоко закладена в самій суспільно-практичній природі людини. „Вже переший потяг дитини, – пише Гегель, – містить в собі практичну зміну зовнішніх предметів. Хлопчик кидає камінці в річку і захоплюється кругами, що розходяться по воді, споглядаючи в цьому своє власне творіння. Ця потреба переходить через найрізноманітніші явища впритул до тієї самої форми самовиробництва в зовнішніх речах, яку ми бачимо в творах мистецтва. І не тільки з зовнішніми речами людина поводить таким чином, але й з самою собою, зі своєю природною формою, яку вона не залишає такою, яку віднаходить, а навмисно змінює її”^[13].

Поєднання тих властивостей, рис, зв'язків, особливостей, з якими зустрічається в своєму буденному житті людина, є лише деякими із можливих поєднань. Людина, що діє заради задоволення своїх потреб, здатна розкрити нові властивості, риси, зв'язки, поєднання предметів і явищ дійсності або ж силою свого розуму, творчої уяви перебудувати їх, перепоеднати для того, аби вийти за рамки усталених стереотипів предметності і штампів уявлень.

Здійснювана суб'єктом навмисно чи ненавмисно деформація, як прояв активності, розумності, соціальності, споживання і обміну, взаємодії і перетворювальної діяльності, слугує самоутвердженню людини в навколишньому світі, досягненню бажаних цілей та ідеалів. Винятком є, звичайно, деформація, яка є результатом “природних” відхилень, викликаних:

1. порушенням нормальної діяльності свідомості під впливом природних або соціальних чинників;
2. фізичними недоліками (патологією відображуючого, зображуючого, діючого);
3. невмінням об'єктивізувати, виконувати зображення^[14].

У першому випадку як приклад можна навести деформацію, викликану почуттям жаху перед обличчям смертельної небезпеки або при афектах захоплення, радості; в другому – картини відомого художника Поля Сезанна, вроджений дефект зору якого сприяв тому, що плани на його художніх полотнах немовби наповзають один на одного, а прямовисні лінії “па-

дають”, що приносило прикрість і самому автору; в третьому – дитячі малюнки, творчість дітей взагалі.

У мистецтві художник, трансформуючи, перепоеднуючи, конструюючи, гіперболізуючи, перебільшуючи, стилізуючи згідно зі своїм завданням, ціллю, наявними засобами, матеріалом і законами жанру, тим самим деформує природний стан предметів, явищ, процесів, навіть у тому випадку, коли не хоче цього. Відомий графік В. Фаворський казав, що зорова активність порушує статику предметів, і від цього страждають їх контури, а російський живописець Петров-Водкін зазначає, що тіла при їх зустрічі і пересіченні змінюють свої форми: сплющуються, видовжуються, сферизуються, і тільки із цими поправками, перенесеними на площину картини, вони стають “нормальними” для сприйняття.

Спостереження художників-практиків підтверджені дослідженнями психологів і фізіологів. Зокрема, доведено, що сигнали нервового збудження і сигнали-образи розміщуються на крайніх рівнях шкали якісно-структурних форм організації сигналів і що спостерігач може подолати не тільки природну систему викривлень об’єкта на сітківці, але й систему викривлень, що утворилась в даний момент. Тим самим відкидається твердження гештальтпсихології про першопочатковий ізоморфізм оптичного, мозкового і феноменального полів і доводиться, що критерій адекватності оптичного і феноменального полів виробляється не тільки зоровою, але і живою системою в цілому^[15].

Оскільки деформація супроводжує людину і людство протягом усієї історії як вияв активності людини і її зацікавленого ставлення до світу, то вона завжди присутня і в мистецтві в тій чи іншій формі й вигляді. Навіть на найнижчих шаблонах цивілізації і художньої творчості деформація природних форм, трансформація і карикатурність у їх передачі, як зазначав Гегель, є усвідомленою зміною згідно із змістом свідомості творців. Деформація тіла “палеолітичних Венер” і гіпертрофія вторинних статевих органів у цих скульптурах, витягнуті форми фігур і тварин у наскальних малюнках, величезні ікла у тигра і бивні у мамонта тощо, – це не свавілля і “недоумство” первісного художника, а вираження його ставлення до світу предметів і явищ, виявлення його розуміння і вкладуваного змісту,

показник його духовного рівня і його бажань. Міфологічні образи Зевса, Геракла, Аполлона, Афродіти та інших — явні гіпертрофії тих чи інших властивостей і якостей, деформація об'єктивно існуючих зв'язків, невідповідність вкладуваного змісту і навколишньої дійсності. Але всі вони, за висловом Гегеля, є виходом шукаючої фантазії, яка за допомогою викривлень “виштовхує” особливі образи за межі чітко окресленої особливості, відриваючи їх одне від одного, збільшуючи і роблячи їх безмірними^[16].

3. Фрейд бачив джерело деформації в мистецтві у викривленні снів, у хворобливих фантазіях і галюцинаціях, які художник намагається втілити в художню форму. Якщо щодо С. Далі, який був прихильником його вчення, це в певній мірі виправдано, то загалом із цим погодитись не можна. Більш правильним буде пояснити це всією сукупністю умов сучасного життя художника в суспільстві, яке докорінно змінює саму людину і деформує її психіку. Якщо колись фовісти, футуристи, симультаністи за своїм бажанням перекроювали дійсні зв'язки, природну послідовність в ім'я вирішення вузьких колористичних чи інших фахових завдань, зокрема вираження-зображення “всесвітнього динамізму”, то деякі сучасні художники, як-от представники „мистецтва абсурду”, довільно деформують речовий матеріал і подобу відтворюваних об'єктів під виглядом неприйняття живої реальності, яка несумісна з художньою формою, оскільки вимагає різкої акомодатії нашого перцептивного апарата, як це твердить Ортега-і-Гассет. Він назвав мистецтво ХХ століття „косооком”, „аномалією”, поза-як воно наслідувало правду життя і, на його думку, занадто захоплювалось зображенням людини. Справжнє ж покликання мистецтва, на думку Ортеги-і-Гассета, „стилізувати дійсність, сміливо деформувати, зламати її людський аспект, дегуманізувати її”^[17].

Близькими до них є погляди, що деформація в художній творчості є іманентною для діяльності художника і пов'язана з індивідуальними психічними реакціями, насамперед, афектними. Так, Г. Маркузе виходить з того, що під час сприйняття нового, того, що відхиляється від звичного і стереотипного, спрацьовує „ефект несподіваності”, утворюючи новий деформований образ. Цей психічний феномен, твердить Маркузе, і є

основним принципом художньої творчості, тобто обумовлює імпульсивну ірраціональну діяльність і виправдовує суб'єктивізм.

Те, що деформація є звичним, традиційним художнім прийомом свідчить сама історія мистецтва. Мікеланджело, Босх, Ель Греко, Гойя, Гоголь, Рівера, Сікейрос, Чаплін, Довженко, Булгаков та багато інших видатних письменників, художників, режисерів, композиторів усіх часів і народів застосовували деформацію з метою загострити увагу, збільшити смисловий об'єм, звільнитись від штампів і стереотипів, розсунути межі освоюваного і розширити сферу впливу, поглибивши і посиливши його. Сутність явищ, їх справжній смисл художник може досягнути тільки „роздягаючи” їх від „зовнішньої пристойності” шляхом сміливої, навіть карикатурної деформації. Л.С. Виготський називає деформацією будь-яке неспівпадання або зміну оригіналу, перенесення на інший матеріал тих або інших властивостей даного реального предмета, речі, явища (наприклад, фарби на шовк, зміни в сюжеті, в формі тощо). Деформацією також є і такі суттєві психічні явища, як радість, обурення, горе, любов, ненависть, що як об'єкти мають для мистецтва найбільший інтерес і вимагають для свого зображення – вираження особливого пересполучення слів, ліній, ракурсів, об'ємів тощо.

Закон відбору, згущення, концентрації, типізації, ідеалізації, умовності тощо, функціонування художнього твору і розрахунок на його вплив, роблять необхідним зміну ліній, пропорцій, форм, положення тощо відповідно до естетично-художньої концепції автора, його майстерності і особливості художнього бачення. Мікеланджело, наприклад, добивався величезного враження складними ракурсами фігур, особливо під час розпису стелі Сікстинської капели. Ель Греко, сміливо деформуючи людські фігури за допомогою „протилежних ракурсів”, добивався дивовижного ефекту в картинах „Есполю”, „Апостол Петро”, „Святий Мартін і жебрак” та в інших. Причому, що особливо важливо відмітити, незважаючи на різку відміну його манери від традиційного виконання, за ним завжди визнавалась висока художня якість його картин, а незвичні зображувальні прийоми, зокрема, деформація, не шкодили його репутації як художника. Адже силою, що спонукала де-

формацію як прийом, послужила у нього деформація духовного світу цієї глибоко набожної людини в бік містичного, відстороненість від дійсного і речового в бік ідеального, самозаглибленість і візінерство, збентеження і скорбота.

Людські омани і вади, забобони і непристойні обмани, які Ф. Гойя критикує в серії офортів „Капрічос”, обумовили і те далеке від “натури” обличчя, яке породила фантазія і майстерність художника. Сміливе перебільшення ефектів Ван Гогом створювалося контрастом або гармонією кольорів, використаних як для того, аби збільшити силу емоційного впливу і психологічної значимості, так і виразили драму життя художника, почуття приреченості в чужому для нього світі. Пікассо деформує, а часом руйнує і розчленовує відтворюване, як це зроблено ним у відомій „Герніці”. Шляхом нещадної деформації зовнішнього вигляду він виразив з оголеною ясністю свій жах перед військовою кастою і фашизмом, які занурили Іспанію в морок смерті і океан горя. Деформація тут слугує вираженням тотального розпаду суспільного життя, зображене уособлює страхітливі сили руйнації і смерті, впливає як гнів і протест автора і його намагання викликати аналогічну реакцію і у глядачів. У фільмі Орсона Уелса „Процес” за однойменним романом Кафки показані найтонші звивини людської думки і рухи людських почуттів, зчеплення страхітливих патологічних марев безнадійно хворої і приреченої душі, зміщення і змішування дійсного і фантастичного, примхливе сплетення облич, персонажів, подій. Зсунутий і деформований світ і зсунута, деформована психіка немовби накладаються одне на одне, підкреслюючи ефемерність відображуваного світу і засилля ірраціональних сил, перед якими безсила і приречена людина. Сюрреалістичні картини Сальвадора Далі „Вечірній павук приносить надію”, „М’яка конструкція з вареними кістками”, „Атмосфероголовий бюрократ за доінням черепної арфи”, „Палаючий жираф”, „В передчутті громадянської війни” та інші, за визнанням самого автора, мали на меті матеріалізувати образи конкретної ірреальності з межевою чіткістю для того, аби світ уяви набрав такої самої переконливості і об’єктивності, як і зовнішній світ реальних речей і явищ.

Справа, звичайно, не в деформації як художньому прийомі, а у її меті і характері. Гоголь, наприклад, широко користувався нею як „зухвалим прийомом” в літературі. Зокрема, коли дає ха-

рактеристику героям своєї повісті „Як Іван Іванович посвари-лася ж Іваном Никифоровичем”: „Краще можна взнати характери із їх порівняння... Іван Іванович дещо боязливого характеру. У Івана Никифоровича, навпаки, шаровари в таких широких складках, що якби роздути їх, то в них можна було б вмістити весь двір з амбарами і будівлями”. Співставлення, дивне погляду зовнішнього зв’язку, має глибокий внутрішній зв’язок і обґрунтування: боязкий, гречний, делікатний Іван Іванович і невихований, безцеремонний Іван Никифорович являють собою одне потворне соціальне явище, деформовані характери, аномалії людського. Шляхом такої деформації художник намагається розкрити справжню сутність явищ, повз які люди пройшли б, якби художник не створив такий образ, який, не копіюючи і значною мірою відходячи від речової достовірності, створює образ, що більше відповідає справжній суті, бо все другорядне, зайве, несуттєве усунуто, проте виділено важливе і характерне. Навіть такий художник-реаліст, як В. Серов у своїх знаменитих портретах „Єрмолової”, „Іди Рубінштейн”, „Г. Л. Гішман” та інших для загострення характеристики зображуваних застосовував деформацію, досягнувши за допомогою неї глибокого враження. Широко застосовував деформацію в поезії російський поет Сергій Єсенін, зокрема, у вірші «Сповідь хулігана» для вираження стану свого ліричного персонажу, що знаходиться в повному розладі з оточенням і з самим собою.

Звичайно, було б неправильно твердити, що деформація — єдина ознака художності і що тільки за її допомогою можна створювати художні шедеври і долучатись до великого мистецтва. Не меншою помилкою було б вважати, що будь-яка деформація є формалізмом, даремною і навіть шкідливою працею, суб’єктивізмом і свавіллям, а ретельне відтворення зовнішності речей і явищ — „справжній реалізм”. Насправді фотографізм у мистецтві є тим само порушенням законів мистецтва і формалізмом, з тією лише різницею, що формаліст-копіїст, посилено підкреслюючи зовнішню схожість і зображуючи поверхові зв’язки немовби „підморгує” простачку-глядачу (слухачу, читачу), деформуючи його свідомість відтвореними подібностями речей, позбавлених глибокого соціального і особистого смислу і нездатних викликати глибокі почуття і переживання.

Деформація, як і умовність, перетворюється у формалізм

тоді, коли замість розкриття суспільно-змістовного, утвердження найвищих гуманних цінностей нав'язується дисонуючий їм смисл, коли ілюзорне, ірраціональне, суб'єктивістське видається за дійсне, а реальні форми заперечуються або спрощуються, трансформуються, деформуються впритул до втрати будь-якого зв'язку з суспільним життям і реальною людиною. Заміна соціально-сміслового неусвідомлено-суб'єктивним обриває внутрішні зв'язки мистецтва з духовною культурою суспільства, життям народу і його окремих представників. Свавільне сполучення вирваних із контексту дійсності і позбавлених реального ґрунту тих чи інших випадкових рис, сторін, властивостей предметів і явищ призводить до того, що зображене-виражене художником стає світом “навиворіт”, а вжиті художником прийоми і засоби слугують створенню „ребусів” або демонстрацією розщепленої психіки людини. Така деформація руйнує не тільки обов'язковий для мистецтва принцип достовірності і умовності, а й саме мистецтво. Тоді воно виступає як організована „відсутність смислу”, абсурд або ж втілення в художню форму хворобливих галюцинацій і фантазій. Ірраціоналізм і психологічний автоматизм, орієнтація на несвідоме, біологічні спонуки, потяги, імпульси, інстинкти компрометують мистецтво. Таке мистецтво роз'єднує і дегуманізує людей, замість того, аби об'єднувати і олюднювати їх.

Таким чином має йтися не про визнання чи невизнання деформації при сприйнятті суб'єктом тих чи інших об'єктів, а про дослідження її причин. Заперечення повинна викликати не деформація як така, немінуча в силу індивідуалізації сприйняття і особливостей органів відчуття потреб й інтересів, умов і обставин, прийняття деформації як висхідного принципу діяльності і єдиного виправдовувального аргументу щодо продукту художньої діяльності, як це має місце в сучасній естетичній теорії і мистецтвознавстві.

§3. ХУДОЖНІЙ ВИМИСЕЛ І УЯВА (ФАНТАЗІЯ)

В

ластива людині потреба в якомусь розширенні і прагненні до „кращого”, жадоба бачити минуле і майбутнє як наявне, а

ідеали як здійснені, спонукає її до створення уявлень, уособлень, образів, які б викликали не стільки розуміння і думки, скільки певні почуття і стан, тим самим заповнивши прогалини в знанні і компенсувавши відсутнє за рахунок особливого синтезу. Постійно спонукувана хотіннями, бажаннями, ідеалами людина віддає перевагу „ймовірному неможливому” щодо “можливого”, але „банального”.

Вимисел здебільшого пов’язують з фантастичним, а останнє – із неможливим і незвичайним. Ця традиція бере свій початок ще від Аристотеля. Однак при більш уважному читанні Аристотеля, виявляється, що вимисел у нього полягає, насамперед, у створенні „дивовижного” за допомогою навмисної „помилки”.

Вимисел багато в чому будується на догадці і вірі, тому неминуче включає у себе поряд із достовірним і правильним, недостовірне і неправильне. Втрачаючи в науковій об’єктивності й істинності, людина, користуючись вимислом, вирає в переконливості внутрішнього уявлення, у здатності надати відображеному особливій „рельєфності” і „олюдненості”. Те, що у вимислі йде від фантазії і почуття, не дозволяє винести відображуваному остаточний вирок, підвести його під загальні формули і застигли схеми, а властива нормальній людині “пильна розсудливість”, що базується на знаннях, нормах, ідеях, ідеалах, надає глибокому переживанню і сильному почуттю спрямованість, визначеність, розумність; „фантазія, позбавлена розуму, – писав Ф. Гойя, – продукує чудовиська; поєднане з ним, вона – мати мистецтва і джерело його чудес”^[18].

Вимисел, фантазія – необхідний момент життєдіяльності людини. Фантастичні уявлення взяті із дійсності: боги, кентаври, сфінкси, відьми, чорти, привиди, духи тощо при ближчому розгляді виявляються викривленими відображеннями реальних відносин людей, тому і стають якоюсь реальною силою і в повсякденному житті, і у міфах, легендах, казках, творах мистецтва.

Вимисел, зокрема фантастичне і ймовірне, є проявом прагнення людини осягнути своє буття ширше і далі, ніж це дозволяє їй сучасна дійсність або конкретна ситуація, іншими словами, це один і виявів її незадоволеності і неспокою, намагання компенсувати нездійснене бажане.

Фантазія стає переконливою силою, коли вона вривається в реальність повсякденного життя. Свідоме застосування фантазії робить її могутнім засобом перетворення і перевідтворення. За допомогою фантазії людина творить нову дійсність, яка не доступна простому сприйняттю і пасивному уявленню, що дозволяє уникнути всього прісного, дріб'язкового, буденного, переходити із сфери позірної й ілюзорної в сферу справжньої дійсності. Маючи справу скоріше з образами і почуттями, ніж з поняттями і думками, фантазія дає простір асоціаціям і емоційно-особистому, що вносить елемент безпосередності і динамізму, випадкового і свавільного. Гегель писав, що царство фантазії – це „те, що вислизає від будь-якого наукового обґрунтування”^[19].

Фантазія, уява, умовність, як обов'язкові елементи художньої творчості розкріпають людський дух від оков розуму, що ревниво оберігає істину і обстоює своє право єдиного тлумача пізнаного світу, і від розсудкового мислення, яке, як звичайне „здоровомисліє”, підкреслює схожість і шукає однаковість, постійність, сталість. Воно, як правило, – метафізичне і фактично розділяє, замість того, аби об'єднувати, воно схоплює предмети і явища в їх визначеності і незмінності, замість того, щоб схопити їх у русі і розвитку. Визначення розсудком завжди відрізняються консерватизмом, антиісторизмом, відірваністю від живої дійсності. „Але здоровий людський розум, дуже поважний супутник у чотирьох стінах свого домашнього вжитку, переживає найдивовижніші пригоди, як тільки він зважиться вийти на широкий простір дослідження”^[20].

Головне завдання мистецтва полягає в утвердженні людського як прекрасного і доброго, як прагнення до ідеалу. Саме це дає мистецтву можливість проникати в душу людини, посягати на фундаментальне в її природі, в її ставленнях до людей і суспільства, дозволяє переходити „рису буденності”, а буденне піднімати до рівня незвичайного і дивовижного. У цьому смислі художнику „все дозволено”, все виправдовується. Ідеали, ідеї, смисли як нормативне, світоглядне, громадянська позиція і особистий пафос художника дозволяють йому встановлювати ту „межу”, на якій повинна зупинитись його уява. Духовне життя суспільства, суспільні інтереси, утверджені ідеали, втілювані смисли як змістовне утворюють

своєрідні опори для художньої форми, визначаючи задум, за собою і результати.

Оскільки сила мистецтва в утвердженні ідеалів і вираженні найвищих пристрастей людини, найглибших рухів її душі, то дійсне відіграє другорядну роль. Так, наприклад, у багаторазовому трактуванні біблійного епізоду „Таємна вечеря” композиція, атрибутика, одяг, обстановка в кожного художника різні; головне в цій темі — зрада, драматизм людських стосунків, моральні цінності. Це і стало спільним для таких різних за виконавською майстерністю і сюжетами „Таємних вечер” художників епохи Відродження, як Джотто, Роселлі, Гірляндайо і Леонардо да Вінчі.

„Демон” М. Лермонтова і М. Врубеля — це, безумовно, фантазія, плід уяви, але це «реальна фантазія», позаяк Демон — це величавий і владолубний, страждаючий і скорботний людський дух, поетичний вираз конфліктів епохи, роздуми великого художника про час і людину. „Фантастичним реалізмом” називали творчість Гоголя. Чаклуни, відьми, чорти, нечисть, весь цей фантастичний і зсунутий світ у Гоголя слугує прийомом, за допомогою якого він засуджує зло і мерзотне, утверджує добро і прекрасне, піднесене і високоморальне. Письменник, „обманувши” наше буденне уявлення, але не інтелект, примусив нас повірити в добро і красу, в народне і багатирське, пристрасно ненавидіти зло і жорстокість, зраду і підступність, виразив прихований у народі сум про кращі часи, про свободу і братство.

Вимисел, таким чином, виявляється не продуктом свавілля і не проти правди, він також правда, але не в її буденному, часом дріб'язковому смислі, а та, що впливає із субстанціональних інтересів людини і людства, із невичерпних фондів духовних цінностей народу, із внутрішньої схвильованості художника про долі світу, про нужди людей. Коли ж вимисел є вільною репродукцією своєрідних станів розуму, або ж як підступний обман, за допомогою якого навіюється довіра до ворожого людині абсурдного світу, замість того, аби розкрити їй очі і відтулити вуха на реальність в її сутнісному вигляді, тоді гра розуму і почуттів стають процесом вилучення волі того, хто сприймає твір мистецтва, або ж формуванням негативізму і ворожості щодо інших людей і суспільства, що часом має хворобливий характер. Тоді може сформуватись думка, що все в мис-

тестві, у дійсності „брехня”, „обман”, що принижує людину і людське.

Таким чином, межа між тим мистецтвом, яке прийнято називати реалістичним і нереалістичним, встановлюється не за вимислом і фантастичними ситуаціями, а за утвердженням ідеалом та іншими неперехідними цінностями, а також за громадянською позицією і пафосом художника. Вимисел є обов'язковим прийомом художньої творчості, навіть у творах, які побудовані на документальній основі і висвітлюють життя історичних прототипів. Якщо знамениту повість Гоголя “Тарас Бульба” можна вважати цілковитим вимислом і щодо персонажів, і щодо епізодів, то знятий О. Довженком фільм “Щорс”, – присвячений реальній постаті, як художній твір теж загалом є художнім вимислом, про що говорить і сам його автор. Називаючи його найкращим своїм фільмом, якому він віддав весь свій життєвий досвід, всі знання, набуті за дванадцять років роботи в кінематографі, О. Довженко пише: „Я робив його з любов'ю і великим напруженням всіх своїх сил, як пам'ятник народу, як знак своєї любові і глибокої поваги до героя... Я хотів бути гідним народу”^[21]. Саме це виявилось сильнішим за життєву правду і документальні свідчення, а також свідчення друзів і соратників Щорса. Коли Довженко прочитав свій сценарій про Щорса двом із його бойових друзів, то вони були здивовані тим, настільки все це відтворено і точно записано, усе до найменшого епізоду.

Другий товариш приєднався до цієї оцінки. „Мушу вам признатися, що жодного епізоду точного нема. Я все вигадав, – сказав я”^[22].

Знатний киргизький письменник Чингіз Айтматов про свої твори говорить, що в них „прямого відображення немає – вимисел переважає”, а події у відомому романі „Буранний полустанок”, пов'язані з описуванням контактів із позаземною цивілізацією, і все, що відбувається з цієї причини, – зауважує Ч. Айтматов, – не має під собою абсолютно ніякого реального ґрунту... Вся „космологічна” історія вигадана з однією пише ціллю – загострити в парадоксальній, гіперболізованій формі ситуацію, що тяжіє потенціальними небезпеками для людей на землі”^[23]. Іншими словами, Ч. Айтматов здійснив „обман” заради правди життя і утвердження гуманістичних ідеалів.

Л. Толстой, який багато замислювався над цією проблемою, писав, що „вигадка інколи більша від правди, більша, ніж сама правда”^[24], що справа не у вимислі як такому, а в тому смислі, який вкладає автор, тому “гідкими можуть бути вимисли, за якими нічого не виступає”. Л. Толстой зазначав, що є купа книжок, в яких описані різноманітні життєві подробиці, але все це породжує тільки брехню і буває, що казкове, чудесне, легенди, байки – все це правда^[25].

Коли О. Пушкін писав: „Над вимислом сльозами обіллюсь”, то мав на увазі, що його і як художника, як читача приваблювала не достовірність фактів і предметно-речового, а щось більш близьке – притаманно-людське, неперехідно-цінне. Саме щира гуманність і висока громадянськість насичує своїм змістом все відображуване, перетворюючи його в *художню бувальщину*, в *художній твір*, який створюється за своїми специфічними законами, із дотриманням певних правил і використанням своїх прийомів, з-поміж яких — “вимисел”, “умовність”, „деформація” «типізація», ідеалізація», “уява”.

§4. ДЕМОНІЧНЕ І ЧАРІВНЕ

Д

емонічним, чарівним, дивовижним для людини є все те, що небагато перевищує звичайні людські сили, масштаби і дії, суттєво відрізняється від „натуральності” речового світу і повсякденності, а ще більше від абстракцій наукового мислення з його інваріантністю і обезлюдненою логікою. Демонічне, чарівне, дивовижне має глибокі історичні корені і таїться в житті людини фактично повсюдно, супроводжуючи впродовж усього її життя, існуючи в формі певних уявлень і специфічної знакової системи.

Тяжіння до демонічного і чарівного, як того, що могутніше за людину і виходить за межі буденного і звичного, базується на одвічному протиставленні Добра і Зла, тому і смислова динаміка демонічного і дивовижного розкривається через низку бінарних опозицій: добро-зло, високе-низьке, праведна людина – нечиста сила тощо. На цей двоїстий вияв демонічного вказував Гете, який говорить, що воно і просвітлює, і затемнює жит-

тевий шлях людини; ця свавільна сила „любить темні епохи”, і щодо цього споріднена з демоном, але маючи „діонісійське походження”, вона є не руйнівною силою і „дияволом” християнської релігії, а слугує, насамперед, для виявлення сили і живучості творчої енергії людини. Стикаючись з тим, що перевищує звичні масштаби і впливи, людина хоче надіятись, що вона переможе цю силу, інакше ця сила придушить її.

Гете, на запитання свого секретаря Еккермана; чи не присутні демонічні сили в Мефістофелі, відповів: „Ні, Мефістофель надто негативна істота: демонічне проявляється виключно в позитивній енергії”^[26].

Демонічне, чарівне сприяє розмиканню кола предметно-речового середовища, розсуванню простору у часі, виходу за межі очевидного і наочно-речового, кінцевого взагалі, спрямуванню у безмежність, залишаючись екзистенціональним для існування людини в сучасності. Демонічне чинить опір усталеному і звичному, дає змогу людині віддаватись тим пристрастям, які вирують у глибинах людської душі, виливаючись у своєрідний духовний продукт, в якому примхливо змішались і острах, і веселощі, і пересторога, і грайливість, і зворушливість, і хибне, і моральне.

У народній демонології, зокрема в українській, її персонажами є „потойбічні сили”: чорти, відьми, нечиста сила тощо як витвір фантазії, в якій утверджується Добро і засуджується Зло. Вони здавна сприймаються як рівні людині і мінливі у своїй поведінці та вчинках, тому демонічне і дивовижне в українській народній творчості не лякає і не придушує, не викликає скорботи і смутку, що відповідає національній психології і характеру українців, зате живить фантазію і спонукає до роздумів.

Демонічне і дивовижне входить обов’язковим елементом у мистецтво і є, за висловом Гете, необхідною умовою як для генія-художника, так і для шедевра мистецтва. Детермінованість мистецтва об’єктивно-речовим і соціально-смысловим не суперечить тому факту, що воно має і власну „чаклунсько-антинормічну” структуру, що воно вражає не чуттєвою або речовою достовірністю, істинністю і логікою, а „зачаровує”, „обплутує чарами”, дивує своєю матеріалізацією і дематеріалізацією, казковими перетвореннями і змінами зовнішності, деформаціями і алогізмами, як це має місце, наприклад, у казках. І не

тільки: це можна зустріти і в „серйозній” літературі для дорослих, наприклад, у художній фантастиці або в театрі. Демонічне Гете відносив до тієї сфери, яку не здатний осягнути ні розсудок, ні розум, але саме тому художній твір і справляє таке могутнє враження^[27].

Про магічну, чаклунську, гіпнотизуючу силу мистецтва говорили і писали багато разів і з різного приводу, але спільною є думка, що відтворюване в мистецтві світить особливим гіпнотичним чаклунським світлом, за допомогою якого художник навіює те, що не підвладне логіці здорового глузду і розуму; ми не завжди даємо собі звіт, чому ми віримо, скажімо, в те, що написано Гоголем в оповіданнях „Вечори на хуторі біля Диканьки”, повістях „Вій”, „Страшна помста”, „Ніс”. Відомий російський письменник Ю. Бондарєв пише: „Мистецтво – це зачарування; стихія чорного і білого; чаклунство; боротьба Бога і сатани; друге життя; виявлення смішного і трагічного; утвердження і заперечення аморального, і аморальність, що породжує мораль; форма як виявлення змісту; пізнання світу і людини; пошук і пізнання істини людиною і в людині”. Прекрасне завжди таємниче, воно завжди підкоряє нас внутрішньою інтригою не пізної до кінця краси”^[28].

Л.С. Виготський у „Психології мистецтва”, аналізуючи трагедію Шекспіра „Гамлет”, порівнював її вплив на людину із станом сну, з тим передсвітанковим часом, коли прийшов вже ранок, але ще ніч: ранок немовби занурено в розливу навколо ніч і він немовби плаває в ній. У час, що триває, може всього лише наймізернішу часточку секунди, все-все – предмети і обличчя – має немовби два різних існування або одне роздвоєне буття, нічне і денне, вранці і вночі. Міфічний персонаж і міфічний сюжет сприймається як реальне під впливом панівної та такої, що підкоряє, непоясненої сили художнього гіпнозу і навіювання. Із цієї містичної реальності трагедія вимальовується як другорядне; вся решта: образи діючих персонажів, фабула, діалоги тощо, все це підкоряється головному – трагічній безодні, яка відчувається за кожним словом, надає всій п’єсі свій смисл. Будь-яка трагедія, завершує свій аналіз „Гамлета” Л.С. Виготський, урешті-решт, непоясненна, рухається в недослідженому, в якійсь іншій – позачасовій і позапросторовій реальності; „і вся вона – немов завіса, немов покрив, тон-

кий і тріпотливий, зітканий із болю і пристрасті, туги і страждання, — накинута на останню таємницю”^[29].

Подібний „гіпнотично-шоковий” ефект має місце і в образотворчому мистецтві, коли сила пафосу і майстерність художника при зображенні-вираженні важливого факту або події співпадає із запитом на це споживача. Тоді відбувається „диво”: в цей момент сам зір людини, котра сприймає, перероджується, бо є активним боком взаємодії і „конструює” сприйняття вже „по-своєму” за рахунок асоціацій і впливу сил гіпнотичного характеру. Яскравим прикладом такого сприймання і дії є „Герніка” Пікассо, яка при крайній умовності її сюжету, форм, композиції, примушує не зважати на технічний бік і відсунути його на другий план, зате найвищою мірою проникнутись соціально-смысловим, яке стає несподівано зрозумілим і вражаючим, а зображене зло перекидається в утвердження добра.

О. Пушкін у „Капітанській дочці”, за висловом Марини Цветаєвої, дав найстрашніше зачарування зла, що на хвилину стало добром: ми зачаровані Пугачовим через те, що він — „живий страх”, наш дитячий сонний смертний страх, який буває „добрим” і здатним „любити”.

Твір великого майстра завжди містить магічне, незвичне сполучення умовного і реального, непояснимо і, водночас, дивовижне вміння об’єднувати і роз’єднувати предмети, речі, фарби, деталі, елементи, особисте і суспільно-значиме тощо. Назавжди залишиться загадкою, як, скажімо, Андрій Рубльов, користуючись звичайними фарбами і створивши просту композицію, зміг досягти такого вражаючого ефекту в своїй знаменитій „Трійці”? Чому Пушкін, Шевченко, Єсенін, Леся Українка та багато інших видатних поетів, користуючись звичайними словами, зуміли досягти такого вражаючого впливу, що чарують і дивують сучасного шанувальника поезії? На це, мабуть, не може відповісти ніхто, зокрема і самі художники.

Л. Толстой у листі до Страхова 26 квітня 1866 року з цього приводу пише, що майже у всьому, що він писав, ним керувала потреба збирання думок, зчеплених між собою для вираження себе... Саме ж зчеплення складене не мислю (на мою думку), а чимось іншим, виразити основу цього зчеплення безпосередньо словами ніяк не можна, а можна тільки опосередковано словами, описуючи образи, дії, положення^[30].

Ясна річ, йдеться не про якусь містику, а про своєрідний магнетизм, який іде від творів мистецтва, і про найпрекраснішу і найглибшу емоцію, втрата якої, як зазначали Ейнштейн, В.О. Сухомлинський та інші, перетворює людину в мертвяка. Зачарування як особливий перехідний стан, який фактично не можна пояснити, зате можливо відчуту і пережити, — це одвічна потреба людини в дивовижному, „чаклунському” і „кращому”, як постійна спрямованість до ідеалів краси, добра і блага.

Сучасне раціоналізоване і технізоване життя фактично витіснило з духовного світу людей демонічне і дивовижне, що було органічною частиною менталітету народу, оспівувалося в минулому в думах і піснях, переповідалося в легендах і казках і, як висловився О. Довженко, „пішло в непам’ять”: «божества, святі, сатана, душа, дух, Демон, потойбічне життя, рай, пекло, чистилище, пророцтво... Величезні проломи на їх місці заповнено іншим, розумним смыслом. Вся, так би мовити, психодинаміка нашої нової, радянської людини, та й не тільки нашої, стала іншою. Зникли таємниці, невідомі землі»^[31].

Пожерши, мов дракон, демонів і духів попередніх культур, сучасна раціоналізована і утилітаризована цивілізація вилучила із життя суспільства дивовижне і казкове, зробила людину одномірною і неукоріненою, нездатною зачудовуватись і дивуватись, і вона дедалі все більш переходить на позиції холодного раціоналізму, прагматичного цинізму, садистської жорстокості і дикого бузувірства. Це одна з причин згасання казкового і дивовижного не тільки в народній творчості, але й у професійному мистецтві, яке дедалі стає все більш раціональним і пісним.

§5. УПІЗНАВАННЯ І СХОЖІСТЬ

Без упізнання як співставлення того, що сприймається, із зафіксованим у досвіді, одиничного із загальним взірцем, неможливе ні пізнання, ні оцінювання, а, відповідно, ні знання, ні переживання.

„Людина дивиться в дзеркало, — пише Л. Фейербах, — і відчуває задоволення, розглядаючи свою зовнішність. Це за-

доволення є необхідним, мимовільним наслідком досконалості і краси людини”^[32].

Мистецтво як те, що в найбільшій мірі слугує людині і задовольняє її постійну потребу “бачити” і “чути”, передусім себе, не може обминути проблему упізнання і схожості. Однак упізнання як таке не може слугувати основною характеристикою мистецтва. І. Сеченов упізнання відносив до найпростіших із усіх психічних актів. Упізнання — це є одна із форм адаптивної поведінки, воно властиве і тваринам. Наприклад, собака, кінь, кішка “упізнають” багато чого із оточення, вже не кажучи про своїх хазяїв, або тих, хто завдав їм болю. Упізнання — особливий різновид пасивного усвідомлення і залежить від рівня і розвитку людини, епохи, обставин сприйняття тощо. В упізнанні-спогаді є момент мимовільності відтворення і момент перцептивно-мнемонічної ідентифікації об’єкта, який був раніше сприйнятим і у даний момент присутній у перцептивному полі^[33].

Упізнання як елемент свідомості і момент її функціонування носить переважно адаптивний характер. „Просте упізнання, — пише Джон Дьюї, — задовольняється, коли наклеюють етикетки, або ярлики, „відповідні” означуваному, щось таке, що слугує цілі, зовнішньому акту усвідомлення, подібно тому, як комісіонер упізнає товари за взірцями”^[34]. Гіпертрофія моменту упізнання характерна для буденної свідомості, яка, чинячи опір знанню, шукає в предметі всю повноту його живості і визначень. Зміна знань про предмет інколи настільки не співпадає із суб’єктивним образом предмета, який сформувався, що він “не впізнається” і “не приймається”.

Упізнання у людини має розумітись і як момент творчості, що полягає в певному перетворенні образів, включення моменту зміни і трансформації. Навіть у дитини упізнання зв’язане з проявом особливої людської енергії і осмислення. О. Потєбня зазначає, що дитина скляну кулю називає „кавунчиком”, тим самим пояснюючи своє розуміння нової для неї речі.

Для людини найважливішою умовою перетворення зовнішніх сигналів-подразників у образ предмета є їх значимість як засобу задоволення потреб і соціальної орієнтації, тому характеристика відображеного є *аксіологічною функцією*

образу, яка звичайно пов'язана з конкретним практичним інтересом суб'єкта. Сучасна психологія, виявивши ефект *семантичної генералізації*, дійшла висновку, що вона сильніша за сенсорну, інакше кажучи, схожість за змістом виявляється сильнішою за формальну схожість.

Гете якось говорив, що художник творить як людина і для людини, аби створене було доступне сприйняттю почуттів, збуджувало і притягувало, споживалось і задовольняло, освічувало і підносило. Для цього образ як результат процесу сприйняття має бути життєвим і безпосереднім за впливом, але опосередкованим від грубої предметності естетично-художнім ставленням творчої особистості до відображуваного в творі, і змістом, який вкладається в нього. Інакше процес художньої творчості перетвориться в просте наслідування, а вся енергія і здібності того, хто сприймає, підуть на порівняння копії з оригіналом. Здивування або обурення визначиться лише тим, наскільки співпадають або не співпадають просторово-часові та інші зовнішні параметри відображуваного в мистецтві й існуючого в дійсності. Оскільки у тих, хто сприймає твір мистецтва, спрацьовує сенсорний і семантичний механізми „звірення”, а об'єктами сприйняття й переживання є як предметні подоби, так і особисто-соціальні змісти, то для художника важливо знайти синтез наочно-предметного і семантично-змістового.

Цей принцип дотримується навіть у портреті, де художник, не викривляючи рис зображуваного обличчя, повинен виразити його духовний зміст і характер, а не зафіксувати тимчасовий фізичний стан. Гоголь у повісті „Портрет” пов'язує схожість „взятого обличчя” з його „достоїнствами”, які, чим воно „вище”, треба виставлять перед сприймаючим без дрібниць і „мотлоху життя”, зібравши в одне всі „крупні риси характеру”. Заради цього художник іде на навмисне зміщення, певну зовнішню несхожість заради внутрішньо-змістової схожості: дублювання ж навіть позитивного без творчої інтерпретації і розрахунку на співтворчість того, хто сприймає, приносить мало користі.

Стихія мистецтва – соціально-змістове і емоційно-особисте, втілене художником у належну форму, яка є не саме життя, а „видимість”, „ілюзія життєвості”, покликана задовольнити

особливі духовні запити того, хто сприймає і виводить за межі безпосередньо-чуттєвого, вказувати на щось духовне. У мистецтві особисто-сміслові, функціонально-ціннісні завжди важливіше за природно-речове і пізнавально-об'єктивне. Можна навіть говорити, що перше підкоряє друге, скажімо, в музиці головне „не наслідування, не імітація, а пошуки в інструментах виразності і емоційного тепла, властивих людському голосу” (Б.В. Асаф'єв).

Сама художня мова, установка художника на діяльність із створення продукту задоволення специфічної духовної потреби, освоювані цінності, оцінка, соціальна позиція, вимисел і відбір засобів, особисто-зацікавлене ставлення до відображуваних явищ і процесів, індивідуальне бачення і особливості майстерності, манери виконання вже передбачають деформацію і зміну зовнішності.

Буквальна схожість у мистецтві у принципі неможлива, та і не потрібна. Природність як така є оманливе наслідування фізичній зовнішності речей і явищ, і вимога цього — лише ширма, що затуляє суть справи. Найбільш повна схожість, з одного боку, полегшує сприйняття, розуміння, а з іншого — знижує оригінальність твору, додає надміру другорядної інформації, „передбачуваності” і „картинності”, тому із засобу підвищення „надійності” передачі інформації перетворюється в засіб її зниження і зменшення активності того, хто сприймає. Тоді зображене-виражене стає „позірною” схожістю, більшою неправдою, ніж відтворений об'єкт на принципі умовності і деформації. Власне художник виявляється на позиції вульгарного об'єктивіста, який думає, що робить велике відкриття, коли замість розкриття внутрішніх зв'язків речей похваляється тим, що твердо дотримувався видимості і приймає її за суттєве. Здивування в такому випадку викликає лише зовнішнє порівняння зображення із зображуваним, тоді як в справді художньому творі важлива відповідність задуму і виконання, змісту і форми, особистий пафос художника, завдяки чому відтворене є вже „одушевленою реальністю”, а не річчю, явищем, як вони є в дійсності.

Упізнавання в творі мистецтва проявляється у внутрішній дії і емоційному переживанні. Образ як результат процесу сприйняття має бути життєвим і безпосереднім за впливом,

але опосередкованим естетично-художнім ставленням художника і відстороненим від грубої предметності матеріальних тіл. Інакше, як писав Дж. Рескін, виявиться, що „розум цілком зайнятий встановленням” того факту, що передане йому не є те, чим воно здається. Він зупиняється не на враженні, а на розпізнанні обману”^[35]. Його задоволення відбувається не від споглядання правди, а від виявлення обману. Тобто вся енергія і здібності витрачаються на порівнювання копії з оригіналом, захоплення або обурення визначаються тільки тим, наскільки співпадають або не співпадають просторово-часові та інші параметри зображеного в творі мистецтва з існуючим у дійсності.

В умінні знайти межу між схожістю і несхожістю великий китайський художник Ці Бай-ші бачив секрет мистецтва. Інший видатний китайський майстер пензля і теоретик мистецтва Хуан Бінь-хун відмічав: „Існує три роди живопису: по-перше, побудований на межовій схожості. Це не що інше, як викрадення слави шляхом обману. По-друге, побудований на межовому порушенні схожості, коли нерідко під прикриттям „вираження ідеї-суті”, як мовиться, „риб’яче око видається за дорогоцінну перлину”. І тут так само ми маємо справу з обманом заради незаслуженої слави. І тільки третього роду живопис, де межова схожість сполучається з межовим порушенням схожості, можна назвати дійсним, справжнім мистецтвом”^[36].

У живописі при портретуванні завжди потрібна схожість, особливо якщо це стосується історичних постатей, але й тут справжні художники уникають копіювання природи. Один із найкращих російських портретистів В. Серов був незадоволеним тими своїми портретами, в яких на перше місце висувалася зовнішня схожість, і з гіркою іронією назвав їх „Портретами Портретичами”. Відомий і такий історичний факт: що коли Мікеланджело вказали на відсутність портретної схожості Джуліо і Лоренцо Медичі, він з пихою відповів: „Хто це помітить через десять століть!”.

Світ надзвичайно рухливий і мінливий, і якщо ми будемо ганятись за зовнішніми видимостями, ми ніколи не розкриємо сутності. Ф.М. Достоєвський писав, що „...фотографічні знімки надзвичайно рідко виходять схожими, і це зрозуміло: сам ори-

гінал, тобто кожний із нас, надзвичайно рідко буває схожим на себе. В рідкі тільки моменти людське обличчя виражає головну рису свою, свою найхарактернішу думку. Художник вивчає обличчя і вгадує цю головну думку обличчя, хоча б у той момент, в який він списує, і не було її зовсім в обличчі”^[37].

Безумовно, ізоморфна відповідність є першою і необхідною умовою співвідношення образу і об’єкта, однак воно не тільки не вичерпує взаємодію людини з середовищем, але й не є головним. Більш важливим для людини є функціональна відповідність і функціональна схожість. Тут важливо не переконання, що річ існує, а те, що вона *функціонує* як умова соціального буття людини.

§6. ДОСТОВІРНІСТЬ: ПРЕДМЕТНО-РЕЧОВА І ХУДОЖНЯ

У

буденному житті для людини достовірне все те, що є установленим й існує як „істина для нас”, тобто збіг нашого знання про об’єкт із самим об’єктом, у результаті чого відбувається визнавання. Людина не могла б навіть пристосуватись до середовища, якби її органи відчуття не давали їй правильного уявлення про нього. Але органи відчуття забезпечують людині лише безпосередню предметно-речову достовірність, впевненість в тому, що я – “цей” - бачу/чую/ той чи інший предмет, явище. Але слід ураховувати, що навіть з погляду фізіології-біології наші органи відчуття не тільки рецептори, але й аффлекторно-ефективні апарати, що обумовлює порядок із збереженням ізоморфізму між змістом об’єкта і відображуваним його суб’єктом не відтворення або викривлення деяких рис, властивостей, сторін. Практика, потреби, інтереси людини виключають річ (явище) як якесь безпристрасне *одне* або дзеркальну копію: вона повинна уявитись суб’єкту, що сприймає, вже як „суттєве відношення”. Для людини дуже важливою умовою є значимість речі (явища) як засобу задоволення потреби, матеріальної чи духовної, тому відображення не може бути тим самим, що і річ (явище), але воно повинно бути „відповідним”, „згодженим” з потребами і практикою люди-

ни і суспільства, що завжди носить відносний і конкретно-історичний характер.

Достовірність, таким чином, не можна пояснити одним лише чуттєвим досвідом, явищем ізоморфізму. Хоча ізоморфність є першою і необхідною умовою відповідності образу і об'єкта, яке випливає із діалектики „суб'єкт - об'єкт”, активності і неповторності суб'єкта і ситуації, воно поступається за важливістю функціональному, яке по-різному виявляється в різних видах діяльності зокрема в мистецтві.

Вже Платон, Аристотель, Буало, Лессінг та інші розуміли різницю між достовірністю того, що відбувається в дійсності, й художньою достовірністю. Платон, підходячи до мистецтва з міркою істинності і користі, вважав художні твори “результатом наслідування примарних добродетелей та інших речей”, тому вони є оманливими і більш низькими, ніж чуттєві предмети. Ф. Шіллер же, вважав художній твір як „естетичну видимість”, справою рук людини, продуктом якоїсь естетичної гри, тим, що піднімається над безпосереднім чуттєвим сприйняттям і над безпристрасною логікою розсудку. На думку Гегеля, хоча мистецтву і не вистачає істинності об'єктивної реальності і художній твір програє у порівнянні із зовнішнім світом явищ, безпосередньої матеріальності, воно вірне нашому внутрішньому світові, і в цьому розумінні ми повинні визнати за ним більш високу реальність і більш істинне існування, ніж за буденною дійсністю^[38], яке замінюється „оманливими творіннями мистецтва”.

У мистецтві, де на відміну від науки завжди зберігається безпосередньо-чуттєвий зв'язок закріпленого значення з дійсністю, необхідні значення і схожість, які забезпечують безумовність реакції і переживання: аби переконувати і вражати, мистецтво повинне бути достовірним. Але чи це означає, що художність і ціна художнього твору визначається справжністю подій і документованими фактами? Чи можна назвати критерієм мистецтва відтворення життя людини і суспільства „такими, як вони є»? Мистецтво – це породження певного часу, яке належить сучасності і так чи інакше відтворює сучасну дійсність, але його суспільна функція далеко не зводиться до „інвентаризації” предметно-речового світу і реєстрування подій.

Мистецтво переконує, але не доводить, і не справжністю документів чи аксесуарів, а естетичною ідеєю і поетичним пафосом. Якщо ж оцінювати художній твір з погляду реального факту й історичної істини, тоді воно часом не витримує будь-якої критики. Нас не задовольняє „голе буття” як таке і дотримання принципів правдоподібності і репродукування фактів, художник заради більш високої правди поступається „достовірністю фактів” і „справжністю подій”.

О.П. Довженко в ремарці до сцени похорону „батька Боженка” в сценарії фільму „Щорс” пише: “Чи це було так? Чи палахкотіли хутори? Чи такими були носилки, чи така бурка на чорному коні? І золота шабля біля опустілого сідла? Чи так були низько опущені голови тих, що несли? Або ж умер київський столяр Боженко десь в закутковому волинському шпиталі, під ножем безсилового хірурга?”. Все це не так важливо і для художника, і для глядача. Заради героїки, поетичної легенди Довженко пожертвував історичною достовірністю, зате досягнув у високохудожньому епізоді похорону Боженка величезної виразності і враження.

Заради художньої достовірності С. М. Ейзенштейн пожертвував достовірністю факту в одній із найбільш вражаючих сцен у знаменитому фільмі „Панцерник Потьомкін”, – в сцені розстрілу матросів-бунтівників, яких накривають величезним брезентом. Під час зйомок епізоду режисер рішуче не погодився з військовим консультантом, який доводив, що насправді брезент слугував лише як підстилка для захисту палуби від крові. У фільмі брезент став метафорою, що надала епізоду, крім художнього ефекту, глибокого гуманістичного і соціального смислу.

Художній твір як „естетична видимість”, як справа рук людини, продукт якогось різновиду „гри” духовних сил і спеціалізованої діяльності, програє лише при порівнянні його із зовнішнім світом явищ, безпосередньою матеріальністю, але як те, що включає в себе ідеї, ідеали, емоційно-особисте і соціально-сміслові є тим, що дозволяє художнику уникати емпіричного кінцевого і обмеженого і прокладати шлях до добра і краси. Для цього художник немовби переміщує предмет, річ, явище, подію в „інший світ”, надаючи відображуваному-зображуваному новий вигляд, нову якість,

нову функцію. Віднині недостатньо констатувати, що явище, річ „перебуває”, адже в мистецтві, як царстві „прекрасної видимості”, світові можливого і належного, все знаходиться в залежності від чогось іншого: ідеалу, ідеї, смислу тощо, тобто всього того, що ми відносимо до ідеального, яке хоча і породжене світом матеріальних речей і їх взаємин, однак діаметрально протилежне йому.

Мистецтво має спиратися на дійсність, а художник у своїй діяльності не повинен виходити за рамки суспільної детермінації навіть в уяві. Але оскільки художник створює продукт для задоволення специфічної духовної потреби і основу цієї потреби становить емоційно-особисте і соціально-сміслове, оціночне і телеологічне, а не науково-пізнавальне і причинно-наслідкове, то він має право не слідувати сліпо чуттєво-предметній достовірності, природному плину подій. Достовірність переживань, логіка почуттів, сила вражень для мистецтва — більш цінне, ніж предметно-речова достовірність і факти з історії суспільства або конкретної особистості.

„Жоден письменник, — говорив Гете, — ніколи не знав тих історичних характерів, які він зображав, а якби він їх знав, то навряд чи міг їх таким чином зобразити. Поет має знати, яке враження він хоче досягти, і відповідно до цього створювати характери своїх персонажів. Поет, не повторюючи істориків навіть при відтворенні достовірного факту, на думку Гете, “повинен іти далі і давати нам щось більш піднесене і прекрасне”¹³⁹¹.

І все ж художник, особливо письменник, вибравши тему, багато виграє від того, якщо він матиме особисті враження і переживання при знайомстві не тільки з відповідними матеріалами, а й від місця подій, особливо якщо це історична тема. Так, відомо, що Пушкін спеціально їздив в Оренбурзьку губернію збирати матеріал про повстання Пугачова; Л. Толстой, працюючи над „Війною і миром”, відвідав Бородинське поле, а кілька років по тому оглядав у Орлі в’язницю, в якій, за задумом, сиділа героїня роману „Воскресіння” Катюша Маслова. О.П. Довженко, знімаючи фільм „Щорс”, відвідав „щорсівські місця”, а працюючи над фільмом „Поєма про море” довго жив серед будівників Каховської ГЕС.

Справа, таким чином, не в достовірності фактів і наявності прототипів, а в цінностях, які утверджує мистецтво в його осо-

бистому пафосі і життєвій позиції. Вагомість творів Бальзака, Толстого, Чехова, Шевченка, Франка, Лесі Українки, Гончара та інших відомих письменників не тільки в тому, що вони достовірно відобразили час і світ людини, сучасне суспільство з його проблемами і суперечностями, а, насамперед, у тому, що персонажі їхніх книг із своїми помислами і почуттями немовби зійшли з їх сторінок і вступили в реальне життя, тобто стали визнаними мільйонами читачів.

§7. ТВІР МИСТЕЦТВА ЯК КІНЦЕВИЙ ПРОДУКТ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Твір мистецтва, що вийшов з-під пера, пензля, різця художника, набуває нового життя, стаючи об'єктом естетичного сприйняття читача, глядача, слухача. Віднині йому призначено прожити своє, тривале чи коротке життя. Особливістю цього сприйняття є його багатоваріантність, відповідно і діапазон суджень буває дуже великим і широким. Як складна єдність твір мистецтва являє собою систему, котра включає в себе різноманітні елементи, що співіснують і взаємодіють: матеріальне і духовне, чуттєво-емпіричне і узагальнено-абстрактне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте, усталене і динамічне, наявне і потенційне тощо. Тобто об'єктивно існує не тільки матеріальне “тіло” художнього твору, а й цілісний, системний об'єкт соціально-історичного, культурно-художнього порядку в єдності матеріально-зображувального і емоційно-сміслового.

Будь-який твір мистецтва являє собою специфічно організовану автором-художником форму, яка є певною знаковою системою, складові якої: слова, знаки, зображення, представляючи об'єкт мають відрізнятись від нього, замішувати його, бути „видимістю”, “квазіпредметністю” і “обманом”. Особливістю знакових систем мистецтва є і те, що вони недосконалі щодо придатності бути засобом передачі абстрагованого від конкретного буття речі змісту. Насправді не тільки абст-

рактне, а й таке, як ліплення статуї, малювання картини, створення вірша чи музикальної п'єси вбачаються незручними способами передачі інформації щодо характеру і змісту твору мистецтва.

Твір мистецтва повинен володіти певним внутрішнім “енергетичним резервом”, завдяки якому художник вводить у структуру художньої мови ту чи іншу смислову інформацію, систему норм, прав, установок, цінностей тощо. У свою чергу, сприймаючий має можливість знайти те, що йому потрібне, що послугує його самореалізації і самоутвердженню, самовипробуванню і самоперевірці.

Оскільки будь-яка форма мови має, крім специфічності, загальну понятійно-смислову основу, яка, в свою чергу, базується на загальності соціально-громадського досвіду, від художника вимагається створювати такі твори, які були б зрозумілі людям і забезпечували комунікативні зв'язки як із продуктом його діяльності, так і поміж людьми. Тобто твір мистецтва повинен нести в собі цілком визначену, а відтак, зрозумілу іншим людям інформацію, яка б викликала цілком визначені емоції, почуття, думки, переживання. Тому автор — художник, письменник, композитор завжди має розраховувати на загальний і естетико-художній рівень споживача, його асоціативні і апперцептуальні здібності, суспільно-політичні і естетично-художні інтереси. Визначеність смислу і думки, дохідливість вкладеної в твір ідеї, живість і яскравість її втілення є необхідною умовою створення і функціонування художнього твору. Невизначеність, надуманість, туманність — все це розриває зв'язки між художником і тим, хто сприймає його творіння.

Тим часом, незрозумілість як властивість великих творінь виставлялась, наприклад, теоретиками німецького романтизму, зокрема Ф. Шлегелем ледве не за основну ознаку художності і геніальності. Ще Гегель розумів це як поділ мистецтва на елітарне і масове, як елітарність і суб'єктивізм, що є відображенням нового етапу в історичному розвитку людства і визначаються зміною структури суспільства, свідомості, ставлення до дійсності і є симптомом майбутніх потрясінь і катастроф. Романтичну концепцію в її „іронічній формі” Гегель розглядав як феномен розпаду суспільства, як симптом загнивання, „прозаїзму” життя, „невистачання інтересу”.

Ці пророцтва Гегеля знайшли свої негайне підтвердження, зокрема, в естетиці А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, а згодом у представників ХХ століття Ортеги-і-Гассета, Наталі Саррот та інших.

„Найпрекрасніші творіння кожного мистецтва, — твердив Шопенгауер, — найблагородніші творіння геніїв для тупої більшості людей навіки залишаються книгами за семи печатями і недоступні для неї, відділеним від них глибокою прірвою, як недоступне для черні спілкування з королями”^[40]. „Тільки люди найбільш обдаровані, — в унісон йому твердить Ф. Ніцше, — мають право на красу і прекрасне...”. Доступність, популярність, реалізм для Ортеги-і-Гассета — синоніми мистецтва „людини маси”, мистецтва нівелювання, розрахованого на людей, не здатних зрозуміти справжніх творів мистецтва. „Ми прагнемо до вузьких читацьких кіл, і у нас мало шансів дійти до широкої публіки”, — скаржиться Наталя Саррот.

На хвилі зневажливого ставлення до масового споживача мистецтва, під егідою доступності виникла сучасна „споживацька культура”, яка знаходиться в обігу сучасного цивілізованого світу. Поп-арт, оп-арт, еп-арт, окр-арт тощо — всі вони виникли задля доступності і масовості. Під цим гаслом відбувається фактично узаконене розмежування художньої культури, встановлений бар’єр між мистецтвом „натовпу” і мистецтвом „аристократів духу” як прояв різкої диференціації самого суспільства, взаємоізоляваності класів і соціальних груп. Масове мистецтво в сучасному суспільстві стало не стільки особливою знаковою системою, особливою мовою, на яких базуються комунікації в „масовому суспільстві”, скільки способом функціонування цього суспільства шляхом включення почуттів і свідомості мас у загальну систему стандартизації і стереотипізму, примусу і поневолення.

Вимога зрозумілості є необхідною умовою функціонування твору мистецтва, це дуже стара істина. Л. Толстой, який виступав палким поборником доступності і масовості мистецтва, називав “поганим” мистецтво, доступне “деяким вибраним” і твердив, що справжнє мистецтво знищує розділення між тим, хто сприймає твір мистецтва, і художником, між усіма людьми і саме в цьому бачив головну привабливу силу і призначення мистецтва. Іронізуючи, Толстой говорив, що

„сказати, що твір мистецтва гарний, але незрозумілий, те ж саме, що сказати про яку-небудь їжу, що вона дуже гарна, але люди не можуть їсти її”^[41].

Доступність і зрозумілість, обумовлюючи масовість, ще не єдиний і остаточний критерій художності і впливовості, як і прагнення вражати споживача парадоксальністю ефектів або технічними кунштниками. Доступність і зрозумілість цілком можуть виявитись дилетантизмом, що нічого не має спільного з художністю. Доступність, взнавання, переживання, відгук залежать від соціального і освітнього рівня індивідів, рівня загальної культури, художнього досвіду і естетично-художнього смаку. Розглядаючи діалектику взаємин художника і його твору, з одного боку, і споживача мистецтва, з іншого, можна говорити, що художник має бути людиною, яка дійсно стимулює і рухає вперед інших людей, а той, хто бажає насолодитись мистецтвом. “повинен бути художньо освіченою людиною” (К. Маркс).

Мистецтво має не тільки постачати „продукти” споживачам, а й пробуджувати в них художників, піднімати їх естетично-художній рівень і їхні естетично-художні смаки, їти дещо попереду своїх споживачів.

О. Довженко говорить: „Я вважаю, що сьогодні кіно як зрозуміле масове мистецтво є річ досить сумнівна, що воно виникло ні з чого іншого, як самопливу ... де так багато було дурного смаку... Мистецтво кіно мусить бути не масовим, не цілком зрозумілим і з основною установкою на масове зрозуміле кіно. Ми не мусимо сюсюкати й улюлюкати, „хвостистами” не треба бути. Ні один вид мистецтва не може стояти на рівні сучасного розуміння мас, а повинен завжди бути на кілька кроків попереду”^[42].

Мистецтво завжди на службі суспільства, а художник завжди апелює до маси, але він повинен мати на увазі, що ця маса неоднорідна і за соціальним становищем і за культурно-освітнім рівнем, що структура публіки, котра споживає, не співпадає цілком із суспільними класами і соціальними угрупованнями, тому вкладене в художній твір не може бути розкритим усіма споживачами в рівній мірі, а цінність його визначити тільки шляхом вивчення громадської думки. Тому цілком ймовірно, що по-справжньому оцінять твір мистецтва тільки наступні

покоління, як це не раз траплялось в історії художньої культури. Як приклад я б назвав творчість російського письменника Андрія Платонова, зокрема, його повісті „Котлован” і „Чевенгур” написані в перші роки радянської впади. Вони по-справжньому заявили про себе тільки незадовго до розпаду СРСР, коли з його творів була знята заборона, а гротескно зображене в них значна частина людей усвідомила як реальність.

Обов’язок художника – допомогти кожному серйозно усвідомити і відчутти прилучення до свого часу, до подій, що відбуваються, до всього людства, говорити про бажане і наболіле, „біле” і „чорне”, Добро і Зло на пристрасній мові мистецтва. Художня цінність мистецтва визначається не темою, не сюжетом, не виконавчою майстерністю, взятими як такі, а, насамперед, особистим пафосом художника, “закоханістю” в ідею, в своє покликання. Саме це, передусім, зворушує глядачів, читачів, слухачів.

Коли ми називаємо художній твір культурною цінністю, ми виділяємо бік *значення* цього твору в культурі суспільства, в розвитку, збагаченні і вихованні внутрішнього світу людини. Акумуляване в творі мистецтва і естетично-художній досвід споживача створюють специфічну ситуацію, під час якої характерна для мистецтва квазіпредметність дозволяє сприймати зображене в специфічній формі *переживання свободи*, під час якого активізується уява, що створює суто духовну конструкцію. Якщо матеріально-фізичний бік художнього твору тяжіє до стабільності, то духовний бік перебуває в постійних змінах і динаміці, що і обумовлює історичне життя художнього твору. Це одне із пояснень того факту, що видатні твори, авторами яких є генії, великі таланти, як правило, не старіють і стають частиною духовного життя не тільки сучасників, а й наступних поколінь.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Який смисл ви вкладаєте в термін „умовне”?
2. Чи завжди те, що ми називаємо „деформацією” суперечить принципам реалізму і є ознакою модернізму в мистецтві?

3. Як ви розумієте достовірність у зображенні історичних постатей і подій у творах мистецтва?
4. Чи є різниця між предметно-речовою достовірністю і художньо-смісловою?
5. Ф.М. Достоевський назвав свою творчість „фантастичним реалізмом”. Яку він мав для цього підставу?
6. Дивовижне і казкове як феномени культури. Яке вони мали значення в стародавньому світі і тепер?
7. Зв'яжіть художній вимисел із формуванням оптимізму і творчого потенціалу особистості.
8. Чим обумовлюється довговічність художнього твору?



ЛІТЕРАТУРА



1. Аристотель. Поэтика. // Соч. - В 4-х томах. — Т.4. — М., 1983.
2. Басин Е.Я. Семантическая философия искусства. — М., 1973.
3. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. — К., 1994.
4. Вандриес Ж. Язык. — М., 1934.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.
6. Гегель. Эстетика. — Т.1. — М., 1968.
7. Дідро Дені. Парадокс про актора. — К., 1968.
8. Олександр Довженко. Про красу. — К., 1969.
9. Ингарден Р. Исследование по эстетике. — М., 1962.
10. История эстетики.—Т.4.—I-й полутом. — М., 1969.
11. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — МПб., 1997.
12. Куликова Й.С. Философия и искусство модернизма. — 2-е изд. — М., 1970.
13. Лотман Ю.Н. Структура художественного текста. — М., 1970.
14. Малахов Н. О правде и правдоподобию. — М., 1981.
15. Михайлова А. О художественной условности. — М., 1966.
16. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. — М., 1972.
17. Славин А.В. Наглядный образ в структуре сознания. — М., 1971.
18. Смерж Л.А. Достоверность и вымысел. Художественная реальность // Искусство в свете ленинской теории отражения. — К., 1980.
19. Смерж Л.А. Художественная условность. Деформация.// Искусство в свете ленинской теории отражения. — К., 1980.

20. Художественное творчество. – Л., 1982.
21. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966.
22. Эстетика / за ред. Л.Т. Левчук. – К., 1997.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ ІХ: ДІЙСНЕ І ХУДОЖНЄ

- [1]. Х.В. Приедетис. К вопросу о литературе, искусству как отражении жизни // Вопросы философии. – 1973. – №12. – С. 121.
- [2]. В.И. Ленин. Полное собрание сочинений. – Т.18. – С. 344,348.
- [3]. В. Турбин. Товарищ время и товарищ искусство. – М., 1961. – С. 31,33.
- [4]. Ж. Вандриес. Язык.–М.,1937. – С. 25.
- [5]. Н.А. Бернштейн. Новые пути развития в физиологии и их соотношение с кибернетикой // Вопросы философии. – 1962. – №8. – С. 80.
- [6]. А.В. Славин. Наглядный образ в структуре сознания. – М., 1971. – С. 3.
- [7]. Іван Франко. Краса і секрети творчості. – К., 1980. – С. 170.
- [8]. А. Валлон. От действия к мысли. – М., 1950. – С. 170.
- [9]. Л.С. Выготский. Психология искусства. – С. 125,129,132.
- [10]. К. Паустовский. Собрание сочинений. – Т.5. – М., 1968. – С. 255.
- [11]. К. Федин. Писатель. Искусство. Время. – М., 1959. – С. 372-373.
- [12]. М.М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле в народной культуре средневековья и Ренессанса. – 1965. – С. 9-10.
- [13]. Гегель. Эстетика. – Т.1. – С. 37-38.
- [14]. Е.Я. Басин. О природе отражения // Вопросы философии. – 1968. – №4. –С. 55, 56.
- [15]. Н.Ю. Вергилес, В.П. Зинченко. Проблема адекватности образа на материале зрительного восприятия // Вопросы философии. – 1967. – №4. – С. 55,56,63,64.
- [16]. Гегель. Эстетика. – Т.2. – М., 1969. – С. 45.
- [17]. Современная книга по эстетике. – М.,1957. – С. 450. 18.
- [18]. Афоризмы / По иностранным источникам.–М.,1966.– С.104. 19.
- [19]. Гегель. Эстетика.–Т.1.–С. 12.
- [20]. К. Маркс, Ф. Энгельс. – Твори. – Т.О. – С.21,22. 23
- [21]. Олександр Довженко. Про красу.– С.106.

- [22]. Там само.— С. 293.
- [23]. Ч.Айтматов: От автора. Предисловие / Ч.Айтматов. Буранный полустанок. — М., 1981. — С. 4-5.
- [24]. Мастера искусства об искусстве. — Т.6. — I-й полутом. — М., 1969. — С. 310.
- [25]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. - В 90 томах. — Т.26. — С. 309.
- [26]. И.-Л. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М.-Л. 1934. — С. 567.
- [27]. Там само. — С. 320.
- [28]. Ю. Бондарев. Поиск истины. — М., 1976. — С. 27,26.
- [29]. Л.С. Выготский. Психология искусства. — С. 364,365.
- [30]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. — В 90 томах. — Т.62. — С. 269.
- [31]. Олександр Довженко. Про красу. — С. 378-379.
- [32]. Л. Фейербах. Избранные философские произведения. — Т.2. — М., 1955. — С. 36.
- [33]. Поль Фресс. Жан Пиаже. Экспериментальная психология. — М., 1973. — С. 210.
- [34]. Современная книга по эстетике. — М., 1957. — С.154.
- [35]. Дж. Рескин. Современные художники. — Т.1. — М., 1901. — С. 65.
- [36]. Мастера искусства об искусстве. — Т.5-2. — М., 1969. — С. 496.
- [37]. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений. — В 10 томах. — Т.8. — М., 1957. — С. 507.
- [38]. Гегель. Эстетика. — Т.1. — С.14.
- [39]. И.-П.Эккерман. Разговоры с Гете. — С. 349.
- [40]. А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление. — Полное собрание сочинений. — Т.1. — М., 1902. — С. 242.
- [41]. Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений. — В 90 томах. — Т.30. — С. 103.
- [42]. Олександр Довженко. Про красу. — С. 195.

Розділ X: СУСПІЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА І ЙОГО СУБСТАНЦІЙНІ ЦІЛІ

Після розгляду основних моментів створення художнього твору залишається відповісти на запитання: для чого все це робиться, яку потребу він буде задовольняти і які виконуватиме функції? На нього намагались відповісти і давні, і сучасні мислителі, та єдиної і усталеної відповіді немає і досі. Значною мірою винна в цьому складність предмета мистецтва, його багатозначність, багатобічність, поліфункціональність, змінність домінант характерного для нього ансамблю функцій. Будь-яке суспільне явище не можна розглядати поза його функціонуванням у суспільному цілому, поза структурою самого суспільства і його інститутів як якоїсь метасистеми. Без функціонального не можна зрозуміти історичну епоху, призначення тих чи інших суспільних інститутів, продуктів діяльності, їх роль у системі суспільного цілого і в житті особистості.

Щодо суспільних явищ під функцією розуміється певна сукупність наслідків діяльності, здійснюваної заради задоволення певних потреб. Тому внутрішня мета будь-якої діяльності — це завжди функція, „служба” в системі цілого соціального організму або окремої особистості як суспільної цілісності. Позаяк тип структури суспільства як метасистеми визначає тип його функцій, а також функцій його окремих підсистем, ми можемо говорити про їх конкретно-історичний характер, а також про те, що конкретна функція може бути виконана лише певним класом структур. Але оскільки зв'язок між ними не ізоморфний, а суспільство і людина являють собою динамічні системи, що постійно змінюються, то не можна говорити, що цій структурі відповідає тільки дана функція й що ця функція виконується тільки даною структурою. Так, комунікативна, пізнавальна, аксіологічна функція, можна говорити, властиві культурі загалом уже тому, що кожна із її форм породжена одним і тим само суспільством, є способом утвердження родових

сутнісних сил людини, умовою цілісності її буття. Тому методологічно важливо як вичленення того цілого, щодо якого виконується дана функція, так і більш загальної системи, в яку входить це ціле, функціонуючи в ній як її складова. Отже, суть полягає в тому, аби, враховуючи єдність функцій і соціальних структур, людини і суспільного середовища, потреб і предметної діяльності, показати причини, що спонукати людину створювати певні продукти і особливості їх споживання на даному етапі розвитку суспільства.

Стосовно суспільного призначення мистецтва і його функцій існують різні думки: від моно до поліфункціональності. З-поміж них, зокрема, ті, в яких утверджується, що призначення мистецтва в пізнанні дійсності; освоювати ідеологію і соціальну характеристику життя; задовольняти, крім образно-пізнавальної, естетично-налаштовальну потребу; задовольняти потребу сприймати, бачити, і переживати світ як єдине ціле; моделювати всю структуру життєдіяльності людини, відтворювати її у всій повноті і цілісності; зробити неперехідним надбанням самопочуття людини і соціально-історичний досвід людських відносин; формувати і культивувати універсальні здібності уявлень, смаку, естетичного сприйняття; вчити людей, як організувати своє життя, працю за законами краси.

Зрештою, всі ці та інші висловлювання відповідають, здебільшого, тому, що говориться в стародавньому міфіві про Орфея стосовно основних функцій мистецтва, які становлять його субстанційну мету: розважати, керувати людською природою і приборкувати афекти, проясняти почуття і урівноважувати людський дух з навколишніми умовами, а також надихати, захоплювати, підготовляти до суспільно-корисної діяльності, приносити радість і щастя.

§1. РОЗВАЖАЛЬНО-ГЕДОНІСТИЧНА ФУНКЦІЯ МИСТЕЦТВА

∞**P**∞

озважально-гедоністична функція —одна із тих, на яку здавна звернули увагу мислителі. Зокрема, філософ античної Греції

Платон говорив, що привносиме мистецтвом „почуття ритму і гармонії, сполучене з насолодою”, дароване людині богами „взамін передишки від трудів”^[1], а його учень і друг Аристотель писав, що музика, як і всі „нешкідливі насолоди, не тільки відповідає найвищій цілі, але й приносить відпочинок і задоволення”^[2]. Французький філософ-мораліст XVI століття М. Монтень пише, що схильність до розваг і втіх помічалась і в знаменитого полководця античної Греції Епамінонда, і в римлянина Сціпіона Старшого, і в Ганнібала. А в Сократа найприємніше те, що вже в старості він знаходить час навчатись танцям і грі на музичних інструментах і вважає, що час цей зовсім не втрачено даремно”. „Готовність розважитись вельми підходить, на мою думку, душам сильним і благородним і навіть робить їм честь”^[3]. У Ф. Шіллера розважально-гедоністична функція фактично єдина для мистецтва, визначає його специфіку і суспільне призначення.

„Мистецтво, — писав Л. Толстой, — це забава, яка дає відпочинок трудящим людям, забава, яка полягає в тому, що людина, не роблячи життєвих зусиль, переживає розмаїті душевні стани, почуття, якими її заражає мистецтво”^[4].

Розваги, забави, як те, що дає людині задоволення і відчуття свободи, супроводжували людину протягом усєї її історії, і вона вела боротьбу не тільки за своє існування, але й „за втіхи і збільшення своїх втіх” (Ф. Енгельс). Розваги і насолоди — необхідний компонент життєдіяльності людини і відновлювального процесу, оновлення її почуттів і думок, процесу, який сприяє швидкому переключенню психоемоційних механізмів. Це особливо необхідно людям із нестійкою і неусталеною психікою, зокрема, дітям і підліткам. Саме в цьому одна із основних причин захоплення дітей і юнацтва грою, спортом, розважальними формами культури: дискотеками, рок-музикою, детективами тощо. Як свідчать дані соціологічних досліджень, серед студентів технічних навчальних закладів розваги цієї категорії стоять на першому місці, а технічна творчість на останньому.

Але і доросла людина, та, що обіймає високу посаду, має чималі заслуги, часом навмисне відходить від „корисної серйозності” і “глибокодумності” до розваг і видовищ, до веселощів і сміху. Адже коли око не насичується час від часу кольорами і

світлом, а вухо приємними звуками і мелодіями, життя стає сірим і безбарвним, і даремно тоді очікувати творчого підйому духу і плідної діяльності: творчість передбачає сполучення безкорисливого споглядання, сприймання і активної доцільності дії. Монтень писав: “Готовність розважитись і позабавлятиись цілком підходить, на мою думку, душам сильним і благородним і навіть робить їм честь”^[5].

Саме така, насамперед, роль і функція народних свят і обрядів з їх неповторною атмосферою радості і духовного піднесення, яке допомагає на цей час забути прикрості і неприємності, відчутти духовне піднесення і розсіяти нудьгу, – пасивний стан психіки, який породжує здебільшого інтелектуальну і емоційну тупість, байдужість, а часом і жорстокість. Учитель Нерона філософ – стоїк Сенека радив долати байдюкування і нудьгу працею, але і праця, навіть бажана і творча, вимагає зупинки, аби людина не стала жертвою втоми, виснаження, занепаду. Тому праця має чергуватися із відпочинком, напруження з розслабленням. Вільний час – це своєрідний простір, в якому людина може не тільки відновити свій „людський феномен”, освіжити свої почуття і думки, але й змінити „валентність” і вже дещо іншою повернутися до виконання своїх виробничих і соціальних функцій.

Вільний час – соціальна категорія, він вплетений у загальну систему суспільного життя, тому проблемою є не тільки наявність вільного часу, але й те, наскільки він стає для індивіда дозвіллям у позитивному розумінні цього слова, чим він заповнює свій вільний час і як поводить ся. Ще Аристотель розумів дозвілля не як перепочинок, а як „високе дозвілля”, під яким мав на увазі „інтелектуальну розвагу”, яка має єдину мету – „прекрасне” як певний „самоцінний” стан людини, що втілює і уособлює естетичний і етичний ідеали суспільства. Прекрасне, виражене в ритмах, звуках, кольорах тут є не принципом людської діяльності, а винятково змістом високого дозвілля, предметом інтелектуальної розваги, об’єктом насолоди.

Труд на виробництві, вдома, обов’язки в сім’ї і в суспільстві, контакти з іншими людьми і самотність, невдоволеність своїм становищем і життям, нездійсненність своїх намірів і цілей, зрештою, просто втома і нудьга – все це спонукає людину йти в кінотеатр, у читальний зал, на дискотеку, на концерт естрад-

ної музики тощо. Як рядовий споживач мистецтва людина в художньому творі шукає, насамперед, розвагу або абстрагування, заспокоєння або натхнення.

„Народна книга, – писав Ф. Енгельс, – покликана розважити селянина, коли він втомлений повертається ввечері зі своєї праці, розважити його, оживити, примусити забути свій обтяжливий труд, перетворити його кам’яне поле в пахучий сад; вона покликана перетворити майстерню ремісника і жалюгідне горище змученого учня в світ поезії, в золотий палац, а його кремезну красуню уявити у вигляді принцеси...”^[6].

Розважально-гедоністична функція властива мистецтву загалом, зокрема і тому, яке прийнято відносити до класики. Художній твір, який не захоплює, не розважає, не дає насолоди не може ні розігнати нудьгу, ні навчити. Такі всесвітньо відомі твори, як „Гамлет” Шекспіра, „Дон Кіхот” Сервантеса, „Війна і мир” Л. Толстого, „Тихий Дон” Шолохова та інші не тільки вчать, виховують, але й розважають, надають глибоке духовне задоволення і насолоду. Те ж саме можна сказати про шедеври образотворчого мистецтва, музики, архітектури тощо. М.В. Гоголь, з приводу „Одіссеї” Гомера, яку перекладав В. Жуковський, писав М.М. Язикову: „Одіссея” є саме той твір, в якому містяться всі потрібні умови, щоб зробити її читання загальним і народним. Вона поєднує захопливість казки і всю просту правду людського походження, що має рівну значимість для будь-якої людини, ким би вона не була: дворянин і міщанин, купець, грамотний і неграмотний, рядовий солдат, лакей, діти чоловічої і жіночої статі, починаючи з того віку, коли дитина починає любити казку, – її вислухають без нудьги – обставина надто важлива, особливо якщо приймемо до розуміння те, що „Одіссея” – моральний твір і що єдино для цього і здійснена древнім поетом, аби в живих образах накреслити закони дії тодішньої людини”.

Людину не завжди необхідно „вчити”, „виховувати”, „агітувати”. Слід поважати її потребу не тільки у відпочинку, але й надати їй можливість одержати задоволення від звуків, кольорів, гри уяви, розважити її жартом незвичною ситуацією, поворотом подій тощо. Розваги і насолоди цілком можуть уживатись з позитивними і гуманними ідеями, думками і почуттями, нести позитивний і виховний вплив. Так, наприклад, детектив як го-

стросюжетне і динамічне видовище, загальнодоступна естрадна музика простіше і швидше знімають психічне перевантаження і стреси, ніж це можна досягти «серйозними» жанрами і засобами мистецтва. В якійсь мірі ці „несерйозні” жанри мистецтва, говорячи словами Гегеля, пом’якшують серйозність обставин і складність дійсного перебігу життя, розганяють нудьгу, і навіть там, де не може бути нічого доброго, в крайньому разі стають на місце зла. Отже, не слід чинити „заборони” тих чи інших жанрів і творів, а підвищувати загальнокультурний рівень людей — споживачів мистецтва, усувати дефіцит на високохудожні твори, зокрема розважального жанру. І про детектив потрібно критично говорити лише в тому разі, коли все в творі зводиться до стрільби і погонь, до вбивств і садизму, вихваляється культ насильства і хамства, а у творців на перше місце висувуються не естетично-художні критерії, а гроші і сумнівна слава.

Необхідно зважити і на те, що схильність до “легких форм” і “легких жанрів” не завжди є ознакою “незрілості” або “нерозвиненості” чи “дурного смаку”: часом навіть інтелектуально розвинена і художньо освічена людина віддає перевагу, зокрема, детективам, аби “перепочити” від “важких” для сприймання і розуміння, психологічно складних і глибоких у смисловому відношенні романів, вистав, фільмів. Втоплена в реальному житті від великого інтелектуального і емоційного напруження людина часом не здатна витримувати його повторно. Чи не в цьому одна із причин, чому на полицях книжкових магазинів і бібліотек залежуються книжки маститих письменників і навіть класиків художньої літератури, чому пусті зали під час демонстрації деяких високохудожніх, але насичених смисловим матеріалом фільмів і вистав? Звичайно, однозначно тут відповісти неможливо і братись за це — даремна справа. Але безсумнівним залишається те, що все це пов’язане з добробутом людей і умовами їх праці, з підвищенням рівня культури, зокрема і культури вільного часу і дозвілля.

Як свідчать результати досліджень, зазначається зміщення художніх потреб у бік видовищних і розважальних мистецтв, що дало привід деяким авторам вважати функцію розважання і насолоди головною функцією мистецтва. Такі думки не виправдано збіднюють дію і функції мистецтва, в якому розважально-

гедоністична функція є лише елементом надзвичайно складного цілого, в якому задоволення і насолода відіграють тимчасову і часом незначну роль. Якщо позбавити мистецтво інших функцій, то його можна звести просто до гедоніки, як це мало місце у Фехтнера, автора „Експериментальної естетики”, а також у цілої низки інших теоретиків мистецтва і естетиків.

§2. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ГАРМОНІЗАЦІЇ ДУХОВНОГО СВІТУ ЛЮДИНИ

Поняття „гармонія” включає в себе відтвореність, узгодженість, пропорційність, порядок, збалансованість. Дисгармонія має протилежний смисл: відсутність узгодженості, порядку, наявність диспропорції, різноголосся, порушення рівноваги, хаос, безладдя і розбалансованість. З огляду на це потрібно думати, що гармонійність — це якийсь стан спокою, блаженства і щастя, і навпаки, все те, що порушує гармонію — шкідливе. Насправді це далеко не так. Гегель це переконливо показав на прикладі людського організму, де всі органи людини чудово узгоджуються між собою, але все це є „колом чистого повернення усередину самого себе”. Енергія ж, що витрачається на здійснення функціональної активності організму, повинна мати певний “надлишок”, аби переводити живу систему на *новий рівень організації*, додатково забезпечуючи її енергетичними резервами, водночас, збагачуючи психіку, розширюючи діапазон впливів і інтересів. Відповідно до досліджень останніх десятиліть жива система може розвиватись тільки тоді, коли постійно *збільшує свою нерівномірність* за рахунок джерел енергії, що діють ззовні, і її розвиток характеризується все більш зростаючим ступенем неурівноваженості^[7].

Існування людини — це безперервний процес порушення цілісності і її відновлення. Власне, людина тому виживає і розвивається, що вона свідомо чи несвідомо приводить свої фізичні і духовні сили до тотожності як за рахунок джерел, що перебувають і діють ззовні, так і за рахунок своїх постійних зусиль і ресурсів. Завдяки динамічній саморегулятивній діяльності

різних функціональних систем організму, а також свідомості і волі суб'єкта в кожний певний момент часу досягається узгодження, взаємодія та інтеграція, як „по горизонталі”, так і „по вертикалі”. Після задоволення провідної потреби діяльністю органів заволодіває наступна провідна потреба і т.д. У цьому розумінні „гармонія є лише результат руху, що знищує існуючу дисгармонію” (К.Маркс). Деструктивність – це вторинна потенційність людини, тобто та, яка реалізується за відсутності нормальних умов функціонування особистості. Гармонійність є проявом захисту і затримки, а гармонійна особистість зовсім не є особистістю, що не знає жодної внутрішньої боротьби. Оскільки мотиваційна сфера особистості багатоаспектна і багатoverшинна, то вона вступає в різноманітні відносини і суперечності, які в певних умовах фіксуються і входять у структуру особистості, часом набирають непримітних форм і не порушують цілісності особистості і гармонійності її існування. Коли ця боротьба стає головним, що визначає всю сутність людини, лише тоді вона стає стражденною і навіть трагічною особистістю.

Пошуки гармонії зовсім не в спокої, комфорті, урівноваженості, у відповідності взірцям і нормам, і не обов'язково має бути „здорове тіло”, в якому „здоровий дух”. Навпаки, нерідко це вияв невдоволення досягнутим, незгода з наявним, намагання активно втрутитися в життя і посідати в ньому належне місце. А це, ясна річ, вимагає зусиль, напруження, пожертв, зокрема, комфортом, спокоєм, кар'єрою, здоров'ям. Адже стан гармонійності як стан захисту і зупинки, приховує в собі небезпеку „застою” і навіть деградації, що в психотерапевтичному плані вимагає спеціальних зусиль для зруйнування „захисної ілюзії”, яка на цей час склалася. Для відчуття своєї цілісності і функціональної спроможності людині треба мати весь спектр переживань, включаючи і страждання, які в певних умовах стають для людини більш потрібними, ніж стан комфорту, спокою, урівноваженості. Інколи людина сама навмисно ставить себе в такі умови і обставини, які вимагають великого напруження сил і акумулювання життєвої енергії для більшої концентрації, аби мати можливість здійснюватися в своїх бажаннях і прагненнях, самореалізовуватись і самоутверджуватись як особистість. Заради цього людина часом іде на важкі випробо-

ування, зазнає невдачі та болю. Саме це мав на увазі Ф.М. Достоевський, коли писав: „Адже, може бути, людина любить не одне благоденство? Може бути, вона тією ж мірою любить страждання? Може, страждання їй так само вигідне, як і благоденство?”¹⁸¹.

Людина як біосоціальна істота функціонує цілісно, і ця цілісність вимагає як позитивних, так і негативних емоцій, переживань, станів як вираження порушення гармонії і необхідності її відновлення, збалансованості свого організму і психіки. Людина має часом неусвідомлену потребу не тільки в насолодах, комфорті, влаштованості, безпеці, в емоціях радості, любові, захоплення, полегшення, але й у потрясіннях і небезпеках, випробовувати себе на міцність, мужність, витривалість, життєздатність, що примушує її підкоряти гірські вершини, стрибати з парашутом, долати власними силами океан тощо. Але в реальному житті не в кожного є можливість здійснити не тільки щось видатне, але й задовольнити навіть такі звичні, але життєво необхідні дії і вчинки, як десь побувати, щось побачити, взяти в чомусь участь, а також потреби в соціальному, моральному, науковому, естетичному, в любові, дружбі, ніжності, співчутті тощо, без чого вона відчуває дискомфорт і духовний голод, який слід задовольнити.

Мистецтво, оволодіваючи всім багатством духовного світу людини, її життєвого досвіду, зокрема позитивним і негативним, радістю і печаллю, насолодами і прикростями, даючи простір уяві і фантазії, доповнивши природний досвід людини „оманливими видимостями” (Гегель), знайомить людину з усім діапазоном її емоцій, почуттів, думок і станів. Завдяки мистецтву людина легко переноситься в різні епохи, на різні континенти, літає в космос і спускається на дно океанів, збагачує власний досвід, причому задовольняє і такі бажання, які в силу різних обставин не можуть бути задоволеними в реальному житті. При цьому, зауважує Л. Толстой, „людина не відчуває всього того тертя життя, яке отрує і пригнічує насолоди дійсного життя, та однак одержує всі ті хвилювання життя, які складають його сутність і привабливість, і отримує їх з тим більшою силою, що ніхто не заважає їм. Завдяки мистецтву людина безнога або старезна відчуває насолоду від танцю, дивлячись на танцюючого художника-скомороха, людина, що не

виходила із свого північного будинку, відчуває насолоду від південної природи, дивлячись на картину; людина слабка, сумирна звідусе насолоду сили і влади, дивлячись на картину, читаючи або слухаючи героїчну музику; людина холодна, суха, яка ніколи не бажала, не кохала, відчуває насолоду кохання, жалість”¹⁹¹.

Мистецтво як поліфункціональний засіб, націлюючи людину на своєрідну перебудову ієрархії „значимого” і певну переоцінку цінностей, допомагає їй достатньо повно усвідомити свої можливості та недоліки і конструктивно змінити своє ставлення до життєвих обставин, ідеально програти певні ролі й ситуації. Життя ж людини складне, важке, суперечливе і являє собою примхливу криву, де задоволення постійно міняється місцями з незадоволенням, щастя з нещастям, радість із стражданням. Зрозуміло, що людина прагне задоволення і щастя і, як правило, намагається уникнути нещастя і страждання як чогось винятково шкідливого і негативного. З огляду обивателя, і не тільки, це твердження безсумнівне і особливого обговоренню не підлягає.

Душа ж людини повинна не тільки відпочивати і благоденствувати, але й зобов’язана трудитись. Людина має пройти через негаразди, образи, докори, поразки, болі розчарування, нездійснення цілей, життєвих планів тощо. Це і є труд душі, який, насамперед, і підносить людину, і складає, можна сказати, одну із субстанційних цілей мистецтва.

Внутрішньо познайомивши людину не тільки з позитивним, але й з негативним, огидним, жакливим, злим, письменник, художник, композитор тим самим не тільки розширює кругозір того, хто сприймає, але й „терзаючи” і „катуючи”, тим самим укріплює його волю і підвищує внутрішні резерви організму. Такого впливу і дії, зокрема, досягав Достоевський, який своїми творами „терзав” і „мучив” набагато більше, ніж дійсність, примушуючи тим самим болісно замислюватися над „споконвічними” питаннями, від чого одні душі могли міцнішати, а інші – ламатись, але ні в якому разі не залишати-ся байдужими.

Таким чином, мистецтво є дуже важливим засобом життєрегулювання людини, запереченням тієї історичної розщепленості, яка неминуче супроводжує людину в її житті внаслідок її

активності і соціальності існування. Доповнюючи особистий досвід людини досвідом почуттів, думок, дій інших людей, зживаючи афекти і пристрасті, „нормуючи” духовні імпульси, заспокоюючи чи збуджуючи, мистецтво не тільки вносить лад і порядок у душевні і духовні витрати людини, але й підготовлює її для повноцінного функціонування в суспільстві. Мистецтво, за висловом Ф. Шіллера, „відновлює в напруженій людині гармонію, а в ослабленій енергію...” і вона стає „закінченим у самому собі цілим”^[10].

§3. МИСТЕЦТВО ЯК ОЛЮДНЕННЯ ЛЮДИНИ

Г

уманність – мабуть, найголовніша риса мистецтва, вияв небайдужості художника до людини і людського, прагнення захистити і вдосконалити людину і людські стосунки. В кращих творах світового мистецтва закладені ідеї високого гуманізму, в них пульсує схвильоване серце автора. Мистецтво – це „світ людини”, в якому кожний може знайти всі свої родові визначення, найвищі духовні цінності і взірці поведінки. Мистецтво також і „дім” людини, в якому вона може знайти затишок і тепло, розуміння і захист, любов і відраду, віру в людей і добро,

„Мистецтво, – писав М.Горький, – відчуває за всіх, сумує за всіма, воно – невичерпне джерело любові і правди, справедливе як сонце, воно, оспівуючи героя, печально любить і нікчемного, воно є Мати, для якої всі люди світу – маленькі, гаряче любимі діти”^[11].

Як „світ людини” і справжній гуманізм, мистецтво не займається поділом людей на гарних і поганих, а бере їх цілком, освітлюючи їх сильні і слабкі риси, вади і переваги, враховуючи ту обставину, що людина зовсім не одномірна і не однопланова, а як суперечливе ціле, примхливо поєднує добро і зло, любов і ненависть, вірність і зраду, захоплення і заздрість, так би мовити, „чорне” і „біле”, що робить її, образно кажучи, „пістрявою” і часом непередбачуваною в своїх вчинках і діях.

Ця вроджена „пістрявість” людини, а також те, що вона не тільки „відкрита”, а й „закрита” система, в реальному житті в

значній мірі є перепоною для спілкування і єднання людей. Людина ж постійно потребує емоціонального контакту, підтримки, співучасті, милосердя, ніжності, любові, дружби. Одне із завдань мистецтва – здійснити „прорив” людини до людини, насамперед, прорив у закриту сферу інтимного, прихованого, особистого, і, „омивши” душу, нейтралізувати все те, що створює суб’єктивну напруженість, заважає спілкуванню, взаєморозумінню, співробітництву. Воно також сприяє виходу із вузького кола соціальних, службових, особистих інтересів і обов’язків у неосяжно різноманітний світ людських характерів, стосунків, почуттів і переживань. Будучи своєрідним мостом від людини до людини, мистецтво, за висловом Л. Толстого, повинне робити все для того, “щоб почуття братства і любові до ближнього, доступні тепер тільки кращим людям суспільства, стали звичним почуттям, інстинктом усіх людей...”^[12].

Повернуте „обличчям” до людини, її внутрішнього світу мистецтво намагається нейтралізувати зло, захистити людину від жорстокості і закликає до солідарності і співстраждання. Аристотель говорив, що жорстокосердним, несприйнятливим до чужого горя і страждання людям трагедія приносить вилікування, зцілення від „закостенілості і тупості”, а здатні до співстраждання люди, співпереживаючи, за допомогою естетичних емоцій і катарсису не просто очищуються від гніту особистих негараздів, але й облагородившись, підносяться душею до всесвітньої любові^[13].

Даючи людині незабутні уроки людяності і милосердя, мистецтво не обходить і проявів жорстокості в людині, але не культивує насильство і зло. Наприклад, вражаюче за своєю страхітливістю вбивство Раскольниковим старої лихварки, а заодно і безневинної дівчини-нахлібниці, послужило Ф. М. Достоевському приводом для того, щоб заглянути в безодні людського духу, провести читача по всьому болісному і стражденному шляху героя, відвертаючи читача від цинізму, жорстокості, бездуховності. Це переконливо спростовує намагання виправдати жорстокість як таку в мистецтві і навіть її пропагувати, як це робили вожді футуризму. Вони заявляли: „Мистецтво може бути тільки насильством, жорстокістю, несправедливістю, – писали засновники футуризму, – ...немає шедеврів без агресивності. Ми хочемо прославити війну, єдину гігієну світу”^[14].

Море насильства і жорстокості в реальному житті, те ж море вбивств і жаху в мистецтві; в літературі, кіно, телебаченні стало ледве не „модою”, лякати людей і викликати недовіру людини до людини. Замість “збільшувати душу”, розширяти олюднений і одушевлений простір, в якому здійснюється життя і відбувається огранка душевних якостей, відбувається його зменшення, що виразилось навіть у буденному житті. Так, відмічено, що відносно рідко і не в усій багатомірності і масштабності вживаються поняття „душа” і „дух”, а також похідні від них слова і словосполучення: душевність, великодушність, прямодушність, чистосердечність, щирість, відвертість, душевний порив, сокровенність, душевний спокій, душевна глибина, душевне коріння тощо.

Мистецтво вчить придивлятися до людини, вдивлятися в її обличчя, вслухатися в її голос, заглядати в її душу, долати її ізольованість і відчуженість. Викликаючи співчуття і співстраждання до чужого нещастя, чужої біди, мистецтво не тільки робить тоншим почуття того, хто сприймає твір, виховує чуйність, допомагає людині повернутись до себе як Людини, а й спонукає до благородства, запобігає небезпеці огрубіння і очерствіння, захищає все крихке, незахищене і раниме в людині. Виробити в людині готовність не проходити повз чужу біду, чужий біль, навчити співстраждати, співчувати, співпереживати, – одне із завдань мистецтва, виховання взагалі. Відомий український педагог В.О. Сухомлинський ставив гуманність, людяність, сердечність, чуйність як головну умову виховання і говорив, що глуха душа – це соціально небезпечно, навіть при високому освітньому і науковому рівні людей.

Виховання „духовної чуттєвості”, „душевності”, співчуття – провідна риса мистецтва. Співчуття – не менш давнє (і потрібне) почуття, ніж любов, дружба, радість. В людині почуття співчуття спрацьовує в сполученні з почуттям обов’язку, совісті, гідності та іншими елементами поведінки людини. Співстраждати – значить підключитись до страждання іншої людини і, подолавши свій власний егоцентризм, увійти в світ її переживань, а, відповідно, полегшити її стан. Нездатність до співчуття, – це нездатність до добра, а добро, як відомо, не буває без болі. Глухота до страждання іншої люди-

ни породжує моральну тупість, а, значить, і жорстокість. Навчити людину виявляти співчуття – важливе завдання мистецтва. Потрібно допомогти людині привести в рух і вивести назовні все, що є краще в ній та існувало як невикористаний резерв людяності, а біль, страждання зобразити в такій формі, аби зняти страшне напруження духу, побачити, щоб людина стала здатною чинити опір болю і могла бачити себе в новому світлі: тобто, щоб зображене в творі мистецтва стало для того, хто сприймає, не звичкою, а оновленням і відкриттям, „сестрою милосердя” і „мучителем” водночас. „Сцени печалі повинні бути легкими, як білі хмаринки”, – записує О. Довженко в щоденнику, роздумуючи про свій майбутній фільм незадовго до своєї смерті¹⁵¹.

Мистецтво – захисник усього скривдженого і принижованого, ображуваного і страждаючого, хворого на „одвічні” питання. Воно властивими йому засобами захищає людину від насилля і жорстокості, несправедливості і свавілля, егоїзму і черствості, словом, від усього того, що затьмарює життя людини і на що витрачаються її кращі сили і енергія. Мистецтво завжди піднімало свій голос на захист людини та людяності й часом було єдиною трибуною, з висоти якої людина і народ, говорячи словами О. Герцена, „примушує почути крик свого обурення і своєї совісті”. Достоевський, Некрасов, Толстой, Шевченко, Франко, Леся Українка та інші були захисниками „принижених і ображених”, вважали це своєю найголовнішою місією, своїм покликанням. Т. Шевченко писав:

*„Воскресну нині! Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих... Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово”.*

Цю органічну для себе місію заступника людини і захисника мистецтво поєднує з духовною підтримкою, надаючи людині духовну опору, віру і оптимізм. А.П. Чехов у некролозі, присвяченому відомому мандрівникові Пржевальському, писав, що в час, коли повсюди в дивній взаємній комбінації панують нелюбов до життя і страх смерті, коли навіть „кращі люди сидять, склавши руки, виправдовуючи свої лінощі і свою роз-

бешеність, тільки художники, складаючи найпоетичніший і життєстверджувальний елемент суспільства, „збуджують, утішають, облагороджують”.

Утішання – одне із найцінніших надбань людства, воно необхідне людині в біді, горі, стражданні, втратах, крахові ідеалів, втраті сеансу життя, надій і т.д., й «чим важливіша причина скорботи, тим сильнішими повинні бути і засоби утішання» (П. Абельяр).

Як відомо, утішання є одним із привабливих моментів у релігії. На питання: „Що ви найбільше цінуєте в релігії?” значна частина віруючих відповіли: „Утішання в біді”^[16]. Коли в Радянському Союзі повели фронтальну боротьбу з релігією, то зі зменшенням числа священників і віруючих була вилучена із людських стосунків важлива форма утішання і особа „сповідальника”. Однак потреба в утішанні і сповідальнику ніскільки не зменшилась, можна навіть говорити, що запит на „утішання” і „сповідь” зростає, і задовольняє його не тільки релігія, але й різні „пункти моральної допомоги”, „телефони довіри”, „протягнута рука” тощо. Розуміючи, що без утішання не можна обійтись, радянська влада намагалась утішальну, сповідальну функції перекласти цілком на мистецтво і витіснити релігію із споконвічних її володінь. Вочевидь, саме це мав на увазі В.І. Ленін, коли в бесіді з М.І. Калініним сказав, що, мовляв, мало релігію знищити і тим самим звільнити людство від страхітливих кайданів релігійності, треба релігію замінити театром, бо жоден із суспільних інститутів, окрім театру, цього зробити не зможе^[17].

Справді, із усіх форм духовного впливу тільки мистецтво володіє тим, що є приналежністю окультного і релігійного світогляду, здатне наділяти людину духовною енергією, підбадьорювати, вселяти впевненість, віру в краще, тому людина в тяжкі, кризові моменти свого життя часто звертається до мистецтва.

Ромен Ролан про вплив творів Бетховена писав, що „він кращий друг тих, хто страждає і бореться. Коли ми засмучені мирськими печелями, він приходив до нас, як приходив до матері, що втратила дитину, сідав за фортепіано і без слів утішав піснею безрадісної жалоби. І коли нами оволодіває втома від вічної безплідної боротьби з дрібною посередністю вад і доб-

рочесностей, — як чудово загартовує занурення в цей океан волі і віри! Він заряджує мужністю, щастям боротьби...”^[18].

Утішення, сповідь, які може приносити мистецтво, відволікає людину в критичний для неї момент життя, переводить емоції на інший канал, знижує пороги впливу деструктивних явищ, збалансовує психіку, дає моральну опору, допомагає зробити правильний вибір і прийняти правильне рішення, а головне — вносить теплоту і людяність, що є одним із найвищих призначень мистецтва. Гегель не випадково задушевність, як і любов, вносить у свою естетику. Умиротворення, людяності, душевності людина часом потребує більше, ніж шматка хліба і даху над головою. В нарисі Андрія Платонова і Бориса Пільняка, написаному ще в двадцяті роки ХХ століття, робітник-залізничник Федір Федорович, прослухавши гру гармоніста, каже, „що відер і паровозів можна наробити скільки завгодно, а пісню і хвилювання зробити навмисне не можна. Пісня дорожча за речі, вона людину до людини наближає. А це важче і потрібніше за все...”.

Атмосфера душевної теплоти породжує закоханість у життя, благородні почування, оптимізм. Мистецтво допомагає людині знайти в собі доброту і ще якісь потрібні для взаєморозуміння якості, про які вона і не підозрювала сама. Твори художників-гуманістів вчать людину дивитись на світ очима інших людей, привчають бачити в дзеркалі чужих пристрастей відображення своїх власних пристрастей і зживати в собі все негативне, те, що суперечить добру. Тільки добро здатне підняти і облагородити людину, збагативши духовно, підштовхнути до іншої людини.

“Друг мій, — писав у своєму листі Гоголь, — ми покликані в світ не для того, аби руйнувати і знищувати, але, подібно Самому Богу, все направляти до добра, — навіть те, що вже зіпсувала людина і обернула на зло”^[19].

Мистецтво — один із найбільш ефективних засобів допомогти людині побачити ті паростки чистоти і людяності, які вбиває утилітарно-прагматична дійсність і безрадісна сіра повсякденність, часом єдина можливість пошукати в смітнику сучасного буття те, що зворушливо беззахисне і потребує захисту від несправедливості і насильства.

§4. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛІЗАЦІЇ І АКТИВІЗАЦІЇ

Як індивід людина за всіх обставин виходить із себе, керуючись своїми бажаннями, цілями, прагненнями, здібностями, смаками і намагається самореалізуватися, самоутвердитись в своїх родових якостях. Водночас, вона має керуватись виробленими в суспільстві законами, нормами, правилами, установками і виконувати певну функцію. Завдяки нормативно-обов'язковому і соціально-типовому індивід включається в соціум, долучається до суспільних цінностей, ідеалів, смислів, цілей і колективної діяльності, усвідомлює свої обов'язки і права, вимоги і очікування.

Однак логіка життя реальної людини все-таки щось інше, ніж логіка раціонально-нормативного, що базується на розумі і здоровому глузді. У людині багато є того, що не підлягає формалізації і стереотипізації і куди безсилі проникнути нівелюючий закон, правило, норма: це сфера почуттів, переживань, пристрастей, настроїв. Тут будь-яка зрівняйлівка на основі формально-нормативного може виявитися несправедливістю і злом, що приносить людині нещастя і страждання. Загалом, обов'язковість завжди в собі приховує небезпеку слідувати чомусь зовнішньому і чужому, до внутрішнього прагнення індивіда до самовиповнення і свободи.

Суспільна сутність людини ніскільки не суперечить тому факту, що мірилом свого життя людина бере не тільки об'єктивну дійсність і обставини, а й особисті інтереси, цілі, уподобання, пристрасті, бажання. І реагує вона на зовнішні впливи не тільки „зномованим” суспільством способом, а й „варіантно”, суголубо індивідуально, виявляючи свою волю, норів і характер. Оскільки “зовнішнє” (раціонально-нормативне, імперативно-еталонне) могутніше і сталіше за внутрішнє (емоційно-особисте, індивідуально-неповторне), то людина (індивід) вдається до „маски”, що приховує її справжнє “Я” і сприяє пристосуванню до середовища. Під тиском зовнішніх чинників, але стимульований своїми внутрішніми спонуками, індивід починає жити подвійним життям: зовнішнім — згідно із установленими суспільством добродійностями і взірцями, і внутрішнім —

згідно із своїми власними потребами, бажаннями, інтересами, схильностями, смаками. Відбувається конфлікт «маски» і власного «Я», того, що нав'язується індивіду „іззовні”, з тим, що сформувалося на основі суб'єктивного.

Отже, можна стверджувати, що антисоціальне і аморальне здебільшого здійснюється не тому, що людина не знає закону, норми, правила. Ніякі закони, норми, правила, ідеї, ідеали не діють, якщо вони не переплавлені почуттями людини і не пережиті нею. Тільки ставши предметом сталих переживань, політичне, правове, моральне, релігійне тощо стає особистим надбанням, внутрішнім імпульсом помислів і вчинків, орієнтиром у житті і змістом діяльності. Відомий український педагог В.О. Сухомлинський говорив, що мистецтво виховання є, насамперед, звертання до людського серця, бо коли серце спить, то істини, хоч і зрозумілі людині, але не стають переконаннями. Іншими словами: стан духовної піднесеності — це той могутній важіль, за допомогою якого засвоюється раціонально-нормативне, благодатний ґрунт для проростання заронених в індивіда зерен знання, норм, правил, вимог тощо. Тому політика, мораль і релігія прагнуть уникати голих формулювань як протилежного чуттєвому, схильностям, симпатіям, інтересам. Тому всі вони ідею, норму, правило, догму прагнуть представити як щось інше, ніж поняття, ніж абстрактне загальне, чуже емоційно-особистому. Частково це примушує політику, мораль, релігію звертатись до наочно-образного, естетично-художнього, до засобів музики, живопису, архітектури тощо. Аби, так би мовити, осердечити і одушевити ідеї, норми, закони, догми, правила.

Виконуючи загальні функції культури, зокрема, адаптаційну, орієнтовно-регулятивну, соціалізуючу тощо, мистецтво включає в сферу свого освоєння політичне, моральне, релігійне тощо. Укріплюючи спільність духу, колективізм, підтримуючи стабільність родового і колективного, мистецтво утверджує те чи інше політичне, моральне, релігійне не через їх авторитарне тлумачення, а в силу об'єктивного обґрунтування тих чи інших знань, норм, правил, ідей, які не залежать від чийогось бажання і влади, а є вимогою історичного прогресу і умовою консолідації мас.

Сила мистецтва не в дидактиці і прямій пропаганді політич-

них, філософських, моральних, релігійних ідей, норм, положень, які становлять лише частину духовного життя суспільства і особистості, а здатності структурно, не підкоряючи собі політичне, моральне, філософське, релігійне тощо, звести всі складові духовного в один вузол, „осердечивши” мислительний матеріал і нормативне, „соціалізуючи” чуттєве і особисте. Ця „осердеченність” норм, правил, знань, ідей призводить до того, що вони, втрапивши в об’єктивності і точності, виграють в силі впливу і в невимушеності засвоєння. Одержавши подвійне переломлення – спочатку в художнику як творчому суб’єкті, потім у художньому творі, норми, правила, ідеї сприймаються вже як щось особисте, як факт власної біографії.

Мистецтво не вчить безпосередньо нормам і правилам моралі, політичним і філософським ідеям, а „організовує” все це силою естетичного почуття, яке, домінуючи над складовими духовного світу особистості, не дозволяє кожному з них відокремитись від безпосереднього буття індивіда, як це відбувається з наукою, політикою, правом, мораллю.

Мистецтво не може не виховувати і не вчити, але, будучи виховним засобом, воно не слугує напучуванню. Художнім твором не користуються як довідником, інструкцією, статутом. Воно не „підказка” і не барвіста ілюстрація для полегшеного засвоєння політичних гасел, філософських категорій, моральних норм. Дидактика – ворог художності, ознака естетично-художньої безкультурності, невігластва щодо мистецтва. Сила художнього твору в невимушеності впливу і особливій довірливій задушевності як здатності проникати в найпотаємніші куточки людської душі, породжуючи особливий стан свободи, який можна назвати „світлою свободою духу”, або „високоорганізованою духовністю”, яка дає заряд на все життя.

Людина в мистецтві не стільки вчиться, скільки самоутверджується, виявляючи свою неповторність, оригінальність і самобутність, не стільки підкоряючись непорушним нормам і правилам, скільки навчаючись володіти собою. У цьому смислі мистецтво є дуже сильним знаряддям самодисципліни і самоуправління індивідів. Якщо в реальному житті індивід виявляється „зрощеним” із виділеною (або вибраною ним самим) „роллю” в системі суспільної діяльності і „уроками”, які йому дають і які він повинен засвоїти і виконати, то в мистецтві він

має можливість звільнитись від строгого, а часом і сліпого слідування правилам і нормам, не дозволяючи підвести той чи інший вчинок, дію, відносини під абстрактні формули і винести остаточний вирок. Мистецтво протилежне моралі і загальноприйнятим нормам і правилам, які вимагають беззаперечного і беззастережного виконання, що відмічалось цілою низкою філософів, психологів і літераторів, наприклад, Гегелем, Гейне, Тургенєвим, Достоевським, Чеховим, Виготським, Леонтьєвим та іншими. Зокрема Л.С.Виготський, визнаючи глибоко соціальний характер мистецтва, наголошував, що воно „знаходиться в дуже складних відносинах з мораллю, і є всі підстави думати, що воно скоріше вступає з нею у суперечність, ніж іде з нею у ногу. Це пояснюється самою сутністю тієї і іншої сфери. Мораль – це те, що зв'язане в нас вуздечкою; в мистецтві знаходить вихід саме незагнуздане нашої природи”^[20]. Л. С.Виготський доходить висновку, що навіть у байці, в основі якої завжди наявне повчання, говориться набагато більше, ніж закладено в її моралі, і цінність її не в моральному як такому, а в тому переживанні і відображенні, які викликає художній бік твору”^[21].

Твір мистецтва, таким чином, повинен володіти певним внутрішнім „енергетичним резервом”, завдяки якому художник уводить в структуру художньої мови ту чи іншу систему норм, правил, установок, цінностей, ідей, ідеалів. У свою чергу, той, хто сприймає, має можливість знайти своє власне визначення, мати свій погляд і здійснити самовипробування на мужність, благородство, сміливість, чесність, обов'язок, патріотизм, дружбу ідеально, перед тим, як це здійсниться в житті. Він може перепроверити і те, що вже здійснено, і пережите і дати йому належну оцінку. Мистецтво немовби „пропонує” варіанти поведінки і еталони для наслідування в рамках встановлених суспільством норм, правил, ідей, ідеалів, а що вибере і вбере в себе той, хто сприймає, залежить уже як від майстерності і такту художника, так і від виховання, інтересів, життєвої позиції, схильностей і смаку, віку і статі того, хто сприймає. Так, наприклад, хлопчики підсвідомо шукають у мистецтві образи, в яких втілилась би фізична сила, рішучість, сміливість, кмітливість, спритність, тобто основні якості чоловіків. Дівчаток приваблюють образи, що втілюють фізичну красу, чарівність, ніжність, материнство, все те, що складає ідеал жіно-

чості. З огляду на це можна говорити, що мистецтво є однією із тих сфер, де найбільшою мірою проявляється свобода і соціальна активність індивіда, оскільки він може безперешкодно вибирати, погоджуватись, заперечувати без будь-якого грубого натиску ззовні, самоутверджуючись і самореалізуючись згідно із своїм покликанням і ідеалами, інтересами і смаками. „Розвиток особистості як характеру, — писав Г. В. Плеханов, — прямо пропорційний розвитку в ній самостійності, тобто здатності твердо стояти на своїх власних ногах”^[22].

Рольова програма особистості, що формується даною епохою і суспільством, багато в чому визначає її дієздатність і громадську зрілість, духовну наповненість і настрої, душевну рівновагу і ставлення до свого оточення. Залежно від рольового становища і рольових ситуацій індивід може розкрити всі закладені в ньому обдарування, самореалізуватись у своїх бажаннях і помислах, проникнутись самоповагою і впевненістю в собі, виробити „емоційну чуйність”, щодо себе й інших людей. І, навпаки, рольове становище може деперсоналізувати людину, позбавити її функцій особистості, оскільки життєсприяючі потенціали виявляються блокованими, ослабити її зв’язок з сучасністю, зменшити опірність зовнішнім і внутрішнім несприятливим чинникам і умовам, погасити бажання до плідної праці. Одноманітна ж праця і монотонна діяльність оглуплюють, отупляють, спотворюють людину, яка не хоче бути „гвинтиком” і „механізмом”, хоче бути вагомою, помітною і незамінною особистістю. Тому одна із найглибших потреб людини — здійснення свого покликання. Це той могутній „енергетичний заряд”, який часом стає провідним у поведінці і діяльності людини, визначальним у виборі життєвого шляху та професії, ціннісних орієнтирів та сенсу життя.

Мистецтво, оперативно відгукуючись на суспільні процеси і духовні запити людини, створює якийсь „простір” у духовному світі людини, допомагаючи їй не тільки реконструювати і відтворити “людський феномен”, здійснити „принцип рівності”, але й „програти” за допомогою уяви і фантазії різні „ролі”, ситуації і сюжети, відчутти свою причетність до всього того, що відбувається в світі.

Важливість цієї функції мистецтва стає особливо зрозумілою, якщо врахувати, що, ідентифікуючись, індивід не просто стає на позицію іншого, але і змінює „валентність” своєї суб’єктивної реальності, обновляючи, змінюючи структуру і навіть деструктуруючи її.

Наукові дослідження засвідчили, що будь-якій людській дії передують два феномени, що утворилися в процесі історичного розвитку людини: *готовність* діяти і *здатність* діяти. Для людини більшого значення набуває не тільки здатність діяти, але й вироблення установки на дію і переконаність у необхідності діяти. Від переконаності в необхідності діяти вона переходить до спонукання, вольового зусилля, яке в певних умовах переходить в дію^[23]. Індивід як суб’єкт діяльності „організовується” не в момент діяльності: він передпідготовлений і „установлений” у певний бік і на певну активність. Вироблення установки – це вироблення попередньої *експозиції*, внутрішнього стану, який підготовляє до сприйняття подальших експозицій і подальших дій уже на *досвідомому рівні*. Це вироблення якогось *цілісного стану* суб’єкта як моменту *динамічної визначеності*, цілісної спрямованості її у певний бік на певну активність”^[24].

Не змінюючи зовнішнього перебігу подій і безпосередньо не перетворюючи оточуюче індивіда середовище, мистецтво розширює і розчищає шлях силам, що лежать в його глибинах. Оголивши до життя нові пласти, воно викликає внутрішню, часом неусвідомлену сильну потребу в якихось діях, не викликаючи безпосередньо ніяких дій. Завдяки емоційно насиченому переживанню, мистецтво „організовує” в єдину цілісну структуру культурне, наукове, національне, групове, професійне, моральне, політичне, релігійне. Залежно від актуальної *потреби* воно створює особливо насичену установку на майбутню діяльність у галузі культури, політики, народного господарства тощо. Це дає підставу вважати мистецтво одним із найважливіших засобів соціальної активізації індивідів і могутнім знаряддям суспільства в організації мас на перетворення природи, суспільства і власного буття.

„Надихаючи”, „утішаючи”, „піднімаючи дух”, „проганяючи страх”, „заспокоюючи” і „звеселяючи”, мистецтво підготовляє людину, починаючи з перших кроків її життя, до праці,

сімейних стосунків, долання перешкод, боротьби, роздмухує вогнище цікавості і жадобу активності, мобілізує духовні сили і кличе в дорогу, заохочує потрібні якості й дає відповідну ідеалу картину способу життя. Говорячи на зрозумілій і пристрасній мові звуків, кольорів, форм про просте і складне, ставлячи питання, не нав'язуючи думок, мистецтво включає людей у „силове поле” сучасного суспільного життя фактично з дня їх народження. Гарсія Лорка говорив, що іспанська жінка-мати своєю колисковою піснею „...вводить дитину у всю грубу реальність світу, примушуючи проникнутись усім драматизмом його”^[25]. І чим раніше долучається людина до мистецтва, тим раніше вона стає особистістю і громадянином.

§5. МИСТЕЦТВО ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЗАХИСТ ЛЮДИНИ

Оскільки життєдіяльність людини з самого початку її історії відбувалась в умовах наявності „двох світів” — природи і світу людських стосунків, які, не відмінюючи і не підмінюючи одне одного, постійно взаємодіючи і протиборствуючи, містять у собі небезпеку „зіткнень” і „зривів”, дисонансів і розривів, то стає зрозумілим, що *психічна* діяльність людини як індивідуальний механізм регуляції і усунення цих суперечностей не задана організму „зсередини” у вигляді інстинктивного механізму і приводить її в дію зовсім не за біологічним принципом. У цьому проявилась розколотість людини на природне і суспільне, на об’єктивну і суб’єктивну реальність, на внутрішній (психічний) і зовнішній (перетворювально-практичний) аспекти активності, наявність відносин субординації, координації і конкуренції, що і обумовлює „зрештою, здоров’я чи нездоров’я її духу.

Гегель вважав, що “тільки людина... має, так би мовити, привілей на божевілля і безумство”, що хвороба духу (психічна хвороба) — „роздвоєння”, „розщеплення”, „внутрішня розірваність” і „надлом душі” викликаний як зовнішніми суперечностями суспільного характеру, так і внутрішніми суперечностями, багато в чому залежними від характеру і виховання людини. Відомий російський філософ і спеціаліст із соціальної

психології Б.Ф. Поршнєв пише, що багато нервово-психічних захворювань зовсім не є хворобами у вузькому смислі слова – вони не породжені ні інфекціями, ні хімічними порушеннями в нервових тканинах, що „критерій різниці норми і патології має суто суспільно-історичний характер. Як саме мозок „нормально” функціонує – це визначає не природне середовище, що оточує індивіда, а людське, суспільне середовище. Це означає, що вища нервова діяльність людини підпорядкована принципу історизму”^[26].

Із сходженням людини по лінії цивілізації і все більшою її включеністю в соціальні процеси збільшувалась кількість дихотомій і їх сила, а, відповідно, і можливість зародження психотравмуючих ситуацій. Можна навіть говорити, що немає такої сфери в життєдіяльності людини, де б не могла зародитися психотравмуюча ситуація і страждання, яке навіть вважається „атрибутом свідомості”. Ф.М. Достоевський, наприклад, взагалі вважав страждання єдиною причиною виникнення свідомості, і говорив, що „всяка свідомість – хвороба”. З цією думкою погоджуються й деякі інші автори, зокрема М.О. Бердяєв.

„Хворобливість” свідомості, психіки взагалі, можна говорити, „запрограмована”, і її можна розглядати як один із механізмів самозахисту, зумовлений негативним моментом розірваності, відчуттям втрати цілісності і гармонії, формуванням „темного поля” свідомості і „затмаренням” душі. Людина протягом усього свого життя для самозбереження вимушена захищатись, (як на біологічному, так і на соціальному рівні) від різноманітних нападів і небезпек: від голоду і холоду, хвороб і агресії, тварин і людей; від нападів політичного, правового, окультного і навіть естетично-художнього (нав’язування смаку, поглядів тощо); від нападів підозри, ревності, невихованості, хамства, невігластва, фанатизму; „мозкові” і „психологічні” атаки, тоталітаризм, мілітаризм, пережитки минулого, авантюрний авангардизм, екологічні катастрофи тощо, – все це становить для людини небезпеку. Навіть власні слабкість, вроджені фізіологічні недосконалості, сексуальні порушення, хвороби, спосіб життя, риси характеру, звички, пристрасті та інші невідрегульовані сили є ворогами людини, від яких їй треба захищатись і шукати необхідні засоби захисту.

Захист людини здійснюється на біологічному, фізіологічному, психологічному і соціальному рівнях.

Беззаперечно, провідними і визначальними факторами захисту людини є економічні, соціальні і політичні, які включають забезпечення нормальної життєдіяльності людини, роботою, житлом, професією, знаннями, лікарським обслуговуванням; піклування про сім'ю, дітей, дозвілля, художня і духовна культура, захист від беззаконня, екологічних катастроф, воєнних небезпек тощо. В особистому плані найбільшу захищеність забезпечує людині її самоутвердження у праці як покликання, належне сімейне життя, “вписування” в трудовий колектив. Людина також захищена і своєю нездатністю сприймати або помічати ті чи інші діючі сили, тенденції, процеси, явища, зокрема, політичні, економічні, наукові, екологічні, демографічні, художні, естетичні тощо.

На “біологічному рівні” проблема захисту достатньо повно вивчена І.П. Павловим і його школою. Академік П.К. Анохін сформулював правило, за яким у здоровому тілі максимальний захист завжди більший від максимального відхилення, що забезпечує стійкість до стресу, а чуттєвість до болю падає. Тут спрацьовує власний захист мозку, його автоматичний гальмівний контроль.

Ідея „психологічного захисту” особливо активно розроблялась психоаналізом, але як клінічне явище, як засіб запобігання згубних для людини конфліктів „Я” з несвідомим, що йому протистоїть. Тим часом, як це засвідчили дослідження останніх десятиліть, психологічний захист є *нормальним психологічним механізмом*, не менш важливим, хоча і менш вивченим, ніж виявлений павловською школою механізм фізіологічного захисту. Завдяки наявності механізмів психологічного захисту вдається нейтралізувати несприятливі впливи чомусь нереалізованих емоційно насичених установок, створивши іншу, більш широку в смисловому відношенні, в рамках якої усувається суперечливість між першопочатковим прагненням і перепоною: першопочаткове прагнення, ввійшовши в систему більш широкої установки, знешкоджується і перетворюється в мотив. Без цього відкрилась би дорога більш грубим структурно і функціонально, фізіологічним і біологічним чинникам патогенезу”^[27].

Переадресування емоцій – необхідна умова функціонування людини вже тому, що кора головного мозку може подавляти тільки той чи інший зовнішній прояв емоції, сама ж емоція, виникнувши як суб'єктивний стан людини, не може бути усунена як така. Отже, мова повинна йти не про „подавлення” емоції, соціально неприйнятних імпульсів тощо, а лише про їх „затримку”, „блокування”, переведення з одних аферентних апаратів на інші, аби здійснити неадекватне вирішення проблеми, ситуації, події, стану і тим самим запобігти можливості різних патологічних змін в організмі і в психіці людини. Дня цього дійсна причина, що породила даний стан, має бути „розщеплена”, і полюсами цього „розчленовування” повинен стати сигнал, в якому відбувається „розпредмечування” безумовного подразника, за умови збереження „мотивуючої сили”, яка повинна „опредметнитись”, „оречевитись”, перетворитися в якесь „наявне буття”.

Здатність людини звільнитись від безпосередньої зосередженості серця і придбавати свободу духу була помічена ще в давні часи, зокрема Піфагором, Платоном, Аристотелем та іншими. Платон, наприклад, казав, що при нещастях наша душа жадає виплакаться, вистраждати і угамувати свою печаль. Пізніше Гегель писав, що плач, особливо „вголос”, відчужує те, що відчувається внутрішньо, тому римляни, добре знайомі з цією силою голосу, навмисне примушували жінок голосити на похоронах, тим самим перетворюючи скорботу, що виникла в грудях, у щось чуже і предметне, в те, що протистоїть переповненому почуттям скорботи суб'єкту і доступне спогляданню.

Одним із засобів психологічного захисту людини з давніх часів є мистецтво, яке не без підстав називають „суспільною технікою почуттів”, знярядям суспільства, за допомогою якого втягуються в круг соціального життя найбільш інтимні й особисті боки людської істоти (Л.С. Виготський). Вносячи їх назовні, об'єктивізуючи і матеріалізуючи їх у вигляді художніх творів, мистецтво здійснює „метаморфозу” почуттів під впливом „центральної емоції” або емоції, що вирішується переважно в корі головного мозку. В мистецтві це дає можливість вирішенню і згасанню того болісного напруження, яке викликане складністю і суперечливістю життя, міжособистісними стосунками, збігом обставин. Письменник, художник, композитор, вносячи в свій твір той елемент, який потребує вирішення, здійснює таке його перетворення, кот-

ре, позбавивши його безпосередньої чуттєвості, збільшує силу його впливу для того, аби той, хто сприймає його твір, мав певний масштаб переживань і міг, у свою чергу, зживати небажані афекти і почуття. Гегель відмічає, що Гете „більш за все своїм Вертером значно полегшив стан свого духу, піддав, навпаки, читачів свого роману на повну могутність дії на них почуття”^[28].

Вимушена стримувати і приховувати свої страждання, горе, жах, ненависть, обурення в реальному житті, людина-споживач мистецтва має можливість пережити це за допомогою художнього твору, одержуючи при цьому особливе духовне задоволення, оскільки все це вже опосередковане естетичним ставленням художника і вилите в художню форму, відкриваючись по-новому в більш високій життєвій правді. Мистецтво, викликаючи до життя найпотаємніші пристрасті людини, примушує їх, як зауважує Л.С. Виготський, протікати в гранітних берегах протилежних почуттів, боротьба яких завершується катарсисом^[29].

Катарсис передбачає подолання і витіснення небажаних компонентів духовного світу людини бажаним і „очищенням”, „прояснення” моральних почуттів, перетворення їх „води у вино”, придбання бажаного спокою і рівноваги, гармонії. Це та світлість і ясність, та тиша і умиротворення духу, той глибокий спокій і впевненість, те розширення і олюднення нашого “Я”, яке викликає відчуття особливої причетності до світу людей, добра, злагоди, братства. Для тих, хто сприймає твір мистецтва, це є суто суб’єктивним актом, під час якого виражений художніми засобами смисл замість болісного стану викликає специфічне переживання і специфічне задоволення, просвітлює почуття і полегшує душу.

Цю особливість впливу художніх творів на психіку людини знали давно. Так, ще Піфагор (приблизно 584-500 рр. до н.е.), – давньогрецький філософ і математик, вважав, що за допомогою музики можна успішно боротися з різними душевними недугами, роздратуванням, гнівом, смутком, будь-яким затьмаренням психіки взагалі. Музика як лікувальний засіб використовувалась і пізніше, зокрема у XVIII і XIX століттях, у Росії лікарями С.Г. Забеліним і М.Я. Мудровим, а відомий психіатр В.М. Бехтерев заклав міцні наукові підвалини використання музики для лікування і профілактики психічних розладів. Нині, поряд із

музикою, в лікувальних цілях використовується спів, хоротерапія, танці, танцетерапія, художнє читання, бібліотерапія тощо.

У мистецтві (артотерапії) використовується здатність людини відокремлювати від себе не лише те, що належить до політики, права, моралі, релігії, але й свої індивідуальні почуття болю, радості, гніву, заздрості, помсти, сорому, покаяння тощо переносити в уявлення. Тим самим дається вихід ефектам в “ілюзорну” сферу, у „видимість”, і за допомогою „центральної емоції”, яка вирішується переважно в корі головного мозку, здійснюється так званий „метаморфоз” почуттів. Соціально небажані почуття, особливо шкідливі, „блокуються”, переводяться з одних аферентних апаратів на інші. При цьому дійсна причина, що породила цей стан, „розщеплюється”, „розпредмечується”, „знешкоджується” і перестає впливати негативно. Тим самим запобігається можливість різноманітних патологічних змін в організмі і просвітлюється психіка людини, особливо за допомогою катарсису, під час якого зживаються „темні сили” душі. Викликане сприйняттям художнього твору превентивне, тобто охоронне гальмування, „зачаровуючи” і „заворожуючи” людину, занурює її в певний „дрімотний”, напівгіпнотичний стан, під час якого дух і тіло, почуття і думки людини виявляються в якійсь нерозчленованій єдності, завдяки чому полегшується не тільки духовне страждання, але й фізичний біль.

Ця особливість мистецтва здавна використовувалася народами світу і широко використовувалася при лікуванні різних фізичних недугів, каліцтв і ран, зокрема вважалось, що належна мелодія, пісня не лише заглушає біль, але й виліковує тіло і душу.

Колишній морський піхотинець, один із чотирьох на весь Радянський Союз воїнів — Героїв Радянського Союзу і повних кавалерів ордена Слави, наш земляк Павло Христофорович Дубинда розповів такий випадок. У 1944 році в Східній Пруссії він, тяжко поранений, лежав у медсанбаті. Якось у палату зайшла дівчина з гітарою і попросила дозволу заспівати пісню. Він відповів: „Знаєш, мені зараз не до пісень. Піди запитай інших, може вони погодяться...”. Дівчина обійшла приміщення, але бажаючих послухати пісню не знайшлося. Тоді дівчина повернулась до нього, присіла поруч і заспівала: „На позицію дівчина проводжала бійця”. Дубинда відразу ж відчув, що біль якось відключився, стало трошки

легше, і він попросив дівчину трохи підняти його і посадити. Незабаром почувлись такі самі прохання і від інших важкопоранених. З тих пір, завершив свою оповідь П.Х. Дубинда, я зрозумів, що пісня дійсно не тільки „будувати і жити допомагає”, закликає людину до героїзму, але й полегшує її болі і страждання.

З цього не слід робити висновок, що мистецтво має справу лише з „темними” боками психіки людини та її болями і є тільки засобом знешкодження вад і вгамування болі. Мистецтво не лише переробляє і нейтралізує негативні почуття, пристрасті, афекти, але й „виключає” ті зони мозку, які пов’язані з позитивними почуттями, оскільки лише якийсь оптимальний їх рівень відіграє своєрідну захисну роль. Надмір позитивних почуттів і емоцій, як свідчить сучасна психологія, в окремих випадках може викликати зворотну реакцію, яка сприяє виникненню негативних емоцій і почуттів. Останні, виявляється, такі ж необхідні для цілісного функціонування людини, як і позитивні, і навіть до певної межі сприяють зміцненню сили і духу, мобілізують організм на боротьбу та долання перешкод. І навпаки, якщо людина устанавлюється на безтурботність і необтяженість, то спеціальні фізіологічні механізми в мозку людини, призначені за несприятливих обставин формувати відповідні емоції і почуття — тривогу, страх, печаль, нудьгу тощо, починають працювати „вхолосту” і в людини однак виникають ті ж самі негативні почуття, що виникають при несприятливих і обтяжливих обставинах. Тому мистецтво повинне знайомити людину з усім діапазоном впливів і відчуттів, реакцій і емоцій. Тільки тоді воно стає засобом психологічного захисту і здатне „лікувати” дух і душу людини.

Як засіб „самолікування” мистецтво допомагає людині виявити в собі «больові точки», перебороти дисонуючі явища і заповнити „гетерогенним” „ушкоджені” ділянки душі, встановити баланс між складовими психіки. Люди шукають і готові знайти в творах мистецтва ті почуття і думки, які б не лише відновили здатність сміятись, радіти, захоплюватись, співчувати, зняти „параліч волі” і песимізм, але й підняти пороги свого духовного світу, виробити „запас міцності”, забезпечити потрібний життєвий тонус і необхідну життєстійкість.

Слід зазначити, що психотерапевтичними заходами охоплюються не лише окремі особистості, але й широкі маси лю-

дей, де завжди є суперечності та конфлікти, труднощі життя і незадоволені потреби, необхідність долати перешкоди й терпіти неприємності, переживати образи і страждати.

„Твори мистецтва, — писав відомий німецький письменник і естетик Й.-Р. Бехер, — це надзвичайно тонкий інструмент для ...вистукування „себе”, який має народ. Завдяки їм він може вслухатися в самого себе, в найпотаємніші глибини свого існування, виявити щонайменшу неритмічність биття серця і визначити, які засоби служать йому на користь або на шкоду”^[30].

Можна говорити, що мистецтво є своєрідним „психотерапевтичним дзеркалом”, в якому „хворі” люди впізнають себе і свої „хвороби”, знаходять шляхи зцілення, одержують масштаби переживання і взірці поведінки в таких ситуаціях. У світлі сказаного стає зрозумілим, що основним об’єктом уваги і діяльності письменника (художника, композитора) є „больові точки” і „хворі” сторони людини і суспільства. У цьому контексті письменник (художник, композитор) є „лікарем-психотерапевтом”, котрий не лише виявляє і діагностує недуг, але й намагається знешкодити його або вказати шляхи його зцілення.

Все це вимагає вироблення такого комплексу заходів і застосування таких засобів, безпосередніми об’єктами яких була б не сама „травмуюча ситуація”, а внутрішній світ людини. Магістральним шляхом психопрофілактики і психогієни визнається створення таких умов формування особистості, які б дійсно забезпечили її всебічний і цілісний розвиток. В ідеалі це означало б можливість самореалізуватись в своєму покликанні і самоутвердитися в своїх родових якостях, тобто діяльність за покликанням як свобода волевиявлення й самовиявлення, які відповідають потребі „сенсу життя”.

§6. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ І ЗАДОВОЛЕННЯ ПОТРЕБИ ЩАСТЯ

∞ **T** ∞

ворчість — головне, що відрізняє людину від тварини, показник її цивілізованості та гуманності, активності і прогресу, її родова сутність і атрибутивна

властивість. Насамперед, творчість дозволяє людині самоутверджуватись як особистості і відчувати напруженість, динамізм, повноту життя і свободу. Творчість – це внутрішній вибір, самознаходження, тобто розкриття себе як передбачуваної цінності, звернення до своєї потенційності як причетності до чогось субстанційного і животворного. Це забезпечує людині вихід за межі свого обмеженого "Я" і буденності, одержувати матеріал для „заповнення” смислових „пустот” і одержувати „простір” для самореалізації, керуючись наявним і належним, самопроектуючись в минуле і майбутнє.

Наразі проблема творчості набула особливої гостроти і актуальності, позаяк розвиток сучасного людства, його виробництва, нарощування темпу і ритму науково-технічного прогресу потребують не тільки кваліфікованих кадрів, організованої і сумлінної праці, а й збільшення числа творчих людей і частки творчої праці. Тим часом індустріальне суспільство і соціальні інститути дедалі більше підкоряють людину штампам і стереотипам, нормам, правилам, законам та іншим „рамкам”, позбавляють її власного „пророка”, зберігається значна частина нетворчої, а то і рутинної праці. „Семантичний аспект”, що панує в епоху науково-технічної революції, охоплюючи все стандартне, універсальне, що фіксується і передається за допомогою заданого набору знаків, „цементує” психіку, а жорстко структурована свідомість, що „спеклась” в якийсь мозаїчний моноліт, стає для індивіда мірилом, за яким він сприймає і оцінює світ. Розум, що діє за стандартом, штампом, стереотипом, рецептом може зробити правильний вибір і приєднатися до правильного рішення, але він не прагне до перетворення. Натомість творчість завжди передбачає динамізм, суперечливість, стрибки, подолання, незгоду, самоперебудову і саморозвиток. Освіченість і здоровий глузд як такі, кваліфіковані кадри без творчості і творчого потенціалу призводять до застою в умовах і діях.

Дедалі наростаюча потреба в творчих індивідуальностях і постійне їх зменшення викликають цілком зрозумілу тривогу у світової громадськості, яка намагається знайти причину і вихід з кризового стану. Дехто вбачає причину у біології людини, тому висловлюється ідея формування обдарованості шляхом генетичного контролю і селекції, введення в мозок людини вже узгаляненої і опрацьованої, інформації.

Праці П.К. Анохіна, Н.П. Бехтерової, Д.К. Беляєва, М.П. Дубініна та інших дають підстави твердити, що для розвитку потенціалу людини немає біологічних перепон, що генетичний фонд людини практично невичерпний, що найгеніальніша людина використовує лише мізерну частку можливостей мозку, а, відповідно, і “ступенів свободи”. Вченими також доведено, що генетичний фонд, залишаючись майже незмінним з часів первісного суспільства, відіграє другорядну роль у формуванні творчого потенціалу людини. Провідна роль тут належить суспільному фонду, що складається з думок, почуттів, знань, переживань, пам’яті, оцінок тощо і по-різному „звучить” залежно від характеру їх взаємозв’язку і умов, в яких триває життєдіяльність людини. Завдяки своїй належності до роду і включеності в загальнолюдську культуру індивід має невичерпний фонд творчості, особливо якщо врахувати не тільки „діючі”, а й так звані „дрімаючі” сили, а також “минуле”, що не вичерпало свої ресурси, і здатність реалізувати сьогодні „майбутнє”.

Оскільки сучасне людство багато в чому залежить від науки і наукових знань, то набула поширення думка, що проблему творчості і творчого потенціалу можна вирішити, насамперед, за рахунок збільшення засвоєння наукових знань і раціоналізованої інформації. Ця тенденція особливо інтенсивно впроваджується в школах і вищих навчальних закладах. Тим часом психологи і педагоги експериментальним шляхом довели, що не тільки творчість, а й якість навчання, засвоєння тексту тим гірші, чим більше він стиснутий і насичений смисловим матеріалом, де немає другорядного, а тільки головне, що навіть просте запам’ятовування потребує „надлишкової” інформації, яка в підручниках часто відсутня, а це призводить до втрати пізнавального інтересу.

Як зазначають сучасні вчені, творчі можливості особистості народжуються в зв’язку з реакцією мозку на новизну, що породжує ефект здивування, і мозок немовби „програє” масу готовностей до нової ситуації, переживається творче піднесення поза жорстким контролем свідомості, що дозволяє відійти від стандартів і стереотипів, збільшити ступінь „відкритості” як до унікальних сутностей, так і до звичайних, на перший погляд, речей.

Отже, аби бачити світ у всій його повноті і динамізмі, необхідно володіти сенсорною відкритістю, тобто вивільнитись

від усього уніфікованого стандартного і формалізованого, сприймати світ без зайвих „фільтрів”, зокрема „вербальних”, побудованих на принципах аналізу, включити в роботу „гнучкі” ланки мозкових структур. Важливо охопити не тільки усталене, а й ті динамічні елементи людської психіки, які є плінними, невизначеними; водночас, котрі відіграють цілком визначену роль в життєдіяльності і функціонуванні особистості: емоції, настрої, пристрасті і переживання тощо, які наука не освоює і не здатна освоїти. Знання як щось формалізоване і затиснуте в тісні рамки логіки примушує працювати тільки „жорсткі” ланки системи мозку і майже зовсім виключає „гнучкі”, що пригнічує сферу емоцій, умертвляє інтуїцію і збіднює уяву, а це може призвести до безпорадності інтелекту. Інформація, що закріплюється і перетворюється наукою, по суті, є запереченням будь-якої ентропії, без чого неможлива творчість. Тому сама наука потребує виходу з-під жорсткої деспотії формально-логічної дедукції, в стрибках, у сміливому висуванні ідей, які ще не знаходять свого логічного обґрунтування. Аби мати евристичну цінність, ідеї і образи, що висуваються наукою, мають бути досить „божевільними”, але, водночас, визначатись фундаментальними положеннями відповідної галузі знань. Без „іраціонального” перетворення свого матеріалу, кожний елемент якого прозаїчний і раціональний, постійного „руйнування” монополії логічно-аналітичного мислення неможливі наукова творчість, розвиток самої науки”^[31].

Творчість пов’язана передусім, з “афективними” процесами (емоції, почуття, бажання), що лежать в основі спонукальної регуляції як вираження активного ставлення, викликаного зіткненням наявного з належним, прагнень і можливостей їх реалізації, ідеалів і дійсності. „Енергетичним пальним” аферентного синтезу всіх наявних подразників у поєднанні з минулим досвідом є *емоції*, які сигналізують про значимість відображуваного, підготовляють до сприйняття й дії, активізують нервові центри і врешті-решт — весь організм, об’єднують всі складові психіки, сприяють формуванню ідеальних моделей, як реальних процесів і явищ, так і тих, що передбачаються.

Особлива роль у формуванні творчого потенціалу особистості належить *естетичній* емоції, яку відносять до „стенічних”

емоцій, тобто емоцій, що стимулюють життєдіяльність людини, активізують, актуалізують і мобілізують її сили. Підкоривши собі інші емоції, охопивши всі складові психіки, естетична емоція допомагає інтелекту долати страх перед авторитетом встановленого і загальноприйнятого, і, здійснивши прорив інтелектуального поля в ділянці найбільшої напруги, вийти на простір ефективного і плідного пошуку. Оскільки в цей час відбувається межове поєднання гносеологічної і ціннісно-сислової площини свідомості, то охоплений „пошуковим потягом” індивід одержує „смугу свободи”, завдяки якій він приводить у рух (поряд із науковим, моральним, класовим, етнічним тощо) різні асоціативні фонди, що утворились, починаючи з дитинства, і дає всьому цьому потрібну спрямованість.

Мистецтво, на відміну від науки, покликане привести в рух всі компоненти психіки, весь запас відображеного, зокрема свідоме і несвідоме, вербалізоване і невербалізоване. Для цього художник за допомогою „вилучених” із зовнішнього світу „олюднених” елементів створює особливу значиму форму, звернуту „всередину”, до внутрішніх визначень людини. Кольорові, світлові, звукові, лінійні та інші чинники, (як функціонально нейтральні з погляду користі і утилітарного інтересу в мистецтві) можуть служити різним ідеям, викликати віддалені асоціації, що дозволяє індивіду виходити за межі простої чуттєвої реакції. Мистецтво сприяє особливому стану, під час якого здійснюються різні перетворення і перерозподіл у сфері психіки, перебудова контрольно-аналізаторського апарату, тісна взаємодія репродуктивних і продуктивних механізмів психіки, об'єднання освоєваних значень в одну модель з підключенням і активізацією широких зон підсвідомості. Це дозволяє не тільки охопити всю психіку аж до підкірки, але й задіяти обидва види тимчасових зв'язків — замикаючих і динамічних, провести швидку мобілізацію інтелекту і контролювати психічні процеси. Подібна „постгіпнотичній”, „постартична” інерція, „остаточний вплив”, характерний для мистецтва, виробляє відчуття динамізму і впевненості, бажання діяти і творити, не замислюючись над тим, що такий стан викликаний „видимостями”, вигаданими персонажами і умовними формами. Виводячи індивіда за межі предметних видимостей і формалізованого у сферу суспільно-історичних і емоційно-особистих рухів і

сміслів мистецтво спонукає його не тільки глибоко пережити, але й включити в культурний контекст суспільства, а також в сферу людського досвіду предмети і явища, ще не освоєні і не усвідомлені в належній мірі, тим самим немовби упереджуючи практичну діяльність і формуючи інтерес до цих предметів і явищ. При цьому поряд з актуалізацією перед цим засвоєного знання і вміння коригується процес „феномена проникнення” за допомогою сигналів, що йдуть із „підсвідомого” і „надсвідомого”. Під час корекції створюється момент „екстремальної ситуації”, „внутрішнього осяяння”, коли „власний оракул” говорить „ясно”, а бажане одержує своє оформлення, викликаючи почуття самовиповненості і щастя.

Безумовно, „феномен проникнення” виробляється, насамперед, у індивіда, який не тільки володіє необхідним фондом знань, умінь, досвіду, але й володіє яскраво вираженою гностичною спрямованістю або багатою уявою і фантазією. Але і в решті індивідів мистецтво виробляє особливе почуття піднесення і свободи, специфічний духовний стан і імпульс до пошуку, інтуїтивну проникливість у виборі і впевненість у прийнятих рішеннях і діях. Мистецтво, не підміняючи науку, конструювання, здатне приводити уяву вченого, конструктора в стан закономірної продуктивності, а інтуїтивно осягнуте оформити в наукове положення, реалізувати в конструкції машини втілити в тому чи іншому вчинку і дії. Отже, зрозуміло, чому саме мистецтво має переваги в формуванні творчого потенціалу особистості, чому самі вчені часто користуються мистецтвом, так би мовити, для „енергетичної підзарядки”, чому А.Ейнштейну в його науковій роботі допоміг Достоевський, Д. Менделєєву – живопис, В. Вернадському – музика.

Мистецтву немає потреби конкурувати з наукою щодо одержання знань і формулювань наукових теорій і прогнозів, зате воно здатне нагадати людині про гармонії, які недоступні науці і систематичному аналізу; відмовляючись від точних визначень і беззаперечних істин, воно дає можливість людині відчувати всю повноту життя, з усіма його нюансами, і одержати заряд оптимізму і впевненості в собі.

Відомий учений, академік В. Енгельгард пише: „...на моє тверде переконання, ніщо в житті і діяльності людини не є та-

ким могутнім джерелом щастя, як творчість”. І навпаки, як помітили психологи, нещасна людина не тільки не здатна до творчості, але й взагалі втрачає здатність до виживання, а щастя або нещастя людського існування залежить від життя почуттів^[32].

Щастя як певний стан духу, інтегруючи всі складові духовного світу людини і утримуючи їх у конкретній сукупності, викликає в людині почуття виконаності і цілісності, підвищує загальний життєвий тонус і творчий потенціал.

Л.Толстой записує в щоденнику: *”28 липня. Ясна поляна. 1889. Встав о 8-ій, ходив купатись, писав до сніданку „Крейцерову сонату”...хочеться працювати добре. Ходив за грибами. Якось тиха радість. Так гарно. Почуття щастя. Тільки трішки чогось не вистачає ”*^[33].

В інтегрованій цілокупності „мелодій”, які складають щастя, провідною є „мелодія радості”. Насамперед вона виконує „психотерапевтичну” функцію, знімаючи страждання, прикрість, невправність, безнадію. Саме дефіцитом радості в сучасній школі психологи і педагоги пояснюють недовірливість і апатичність дітей, їх емоційні тупість і слабку уяву. Менше стало радості і в житті дорослих, навіть у святкові дні люди роззучились по-справжньому радіти, а відповідно, втрачають свою життєздатність і творчу силу.

Л.Толстой, замислюючись над проблемою суспільного призначення мистецтва і його субстанційних цілей, говорив: „Для чого пишуть люди?...Для чого читають люди, для чого вони дають гроші і славу за книжки? Люди хочуть бути щасливими: ось загальна причина всіх діянь”^[34].

Мистецтво, надаючи вільному часу людини характер Високого Дозвілля, гармонізуючи і оздоровлюючи духовний світ людини, гуманізуючи і соціалізуючи, і формуючи її творчий потенціал, слугує „творенню щастя” і радості її буття. Ще Гомер говорив, що „Бог одарував співця піснею, щоб він збуджував радість”. Платон в „Законах” пише: „Хороводи були названі так через внутрішню спорідненість їх з назвою хара” (радість, – Л.С.), а нестямність „від муз”, охоплюючи душу, приносить насолоду від відчуття найвишого щастя. Через багато століть Кант назве насолоду від естетично-художнього „почуттям світлої радості”. Для Ч. Дарвіна, який від надмірно-

го заняття наукою на схилі літ втратив естетично-художній смак, а, відповідно, і здатність одержувати від творів мистецтва задоволення, було, за його визнанням, втратою частини щастя, що, можливо, шкідливо відбилось на його розумових здібностях, а ще ймовірніше – на моральних якостях його характеру^[35].

Якщо твір мистецтва не викликає світле почуття і загальне піднесення духу, то цей його недолік не компенсується ані темою, ані будь-якими формальними хитромудростями. Мистецтво зобов'язане берегти і множити щастя і радість як найнеобхідніше і найдорожче для людини. Людина постійно має потребу в прекрасному і диві, і не відчуває себе затишно і щасливо, поки ця потреба не задоволена. У цьому розумінні мистецтво має право ідеалізувати, тобто нести в своїх творах певний заряд оптимізму і віри в своє майбутнє. Мистецтво повинне живити мрію людини про прекрасне, благородне, чарівне, переконувати, що життя уже саме є „диво”, і тим самим не скорочувати „чарівну пору дитинства”, пору віри, надій, передчуттів високих почуттів і любові. Інколи мистецтво — єдиний вогник, який зігріває людину в години її нещастя і бід, притулок від стужі і холоду, загубленості і самотності, повертаючий їй надію, надію на краще життя і додаючий сил для того, аби прокласти до нього шлях.

Такий вплив чинить на маленького чиновника-невдачу Тяпушкіна в оповіданні Лескова „Випрямила” статуя Венери Мілоської, споглядання якої викликало в нього ні з чим незрівнянну радість, яка рішуче змінила внутрішній світ персонажа, повернувши йому почуття гідності — і „випрямила” зібгану життям душу.

Такі повороти в долі і настрої від спілкування із мистецтвом бувають і в реальному житті. Відомий російський письменник Віктор Астаф'єв згадує, як він підлітком, надміром зазнавши сирітства, голоду, холоду, нужди, під час війни знайшовши карбованець, дивився в кінотеатрі заполярного селища довоєнний фільм „Великий вальс”, що розповідав про життя і музику австрійського композитора Й. Штрауса, фільм про життя процвітаючих красивих людей в благополучні часи. Як пише В.Астаф'єв, він „майже весь фільм об-

ливався слізьми від розчулення і ще від чогось, мною тоді, та і досі не розгаданого”. Художні фільми, подібні до фільму „Великий вальс”, часом стають не просто променем у „темному царстві” але й ковтком животворного повітря. Люди, не дивлячись фільм „Великий вальс”, плакали за іншим життям, яке, хай і в кіно, та все ж є^[36].

Однак справжній оптимізм у мистецтві не має нічого спільного зі створенням ілюзій і міфів, ідеалізацією і лакуванням дійсності. Хоча людина і живе постійною мрією про ідеал і власну досконалість, вона не хоче, щоб з нею грали в нечесні ігри і не довіряли їй. При всій любові до мрії про „красиве життя”, людина хоче бачити себе в літературі, театрі, кіно, образотворчому мистецтві такою, якою вона є, але, звичайно ж, з урахуванням перспектив розвитку і вдосконалення.

Отже, суспільне призначення мистецтва і його субстанційні цілі зрештою полягають в утвердженні всього кращого в людині, в удосконаленні її духовності і душевності, в сприянні оволодінню найвищими цінностями, здобутками культури, в самореалізації і самоутвердженні у своєму покликанні і в своїх родових якостях, в спонуканні до активної участі в історичному процесі і розвитку до ідеалів Добра і Краси, що, насамперед, і приносить людині радість і щастя.

1. Який смисл ви вкладаєте у визначення “високе дозвілля”?
2. Чому людину часом не задовольняє достаток і збалансова-

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

- ний спосіб життя?
3. Що, на вашу думку, більше „олюднює” людину – щастя чи страждання? Поміркуйте над цим питанням і аргументуйте вашу відповідь.
 4. Чим, на вашу думку, викликаний характерний для нашого часу „синдром жорстокості” і як з ним боротись?
 5. В якій мірі мистецтво може підготувати людину до суспільної діяльності?
 6. Які причини порушення психічного здоров'я людини ви вважаєте основними?

7. Наскільки ефективним є мистецтво в справі психологічного захисту?
8. Чому мистецтво є більш ефективним засобом формування творчого потенціалу, ніж наукові знання?
9. Чи згодні ви з тим, що мистецтво сприяє щастю і почуттю радості?

 ЛІТЕРАТУРА 

1. Абульханова К.А. О субъекте психической деятельности. – М., 1973.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 2-е. – М., 1963.
3. Бехер Й.-Р. О литературе и искусстве. – М., 1981.
4. Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М., 1976.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986.
6. Гегель. Эстетика. – Т.1; Т.2; Т.3.
7. Довженко Олександр. Про красу. – К., 1969.
8. Додонов Б.И. Эмоция как ценность. – М., 1979.
9. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1971.
10. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997.
11. Колесник М.І. Людяність краси. – К., 1980.
12. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. – М., 1987.
13. Сморж Л.О. Світ десяти муз (мистецтво і дійсність). – К., 1973.
14. Сморж Л.А. Общественная необходимость искусства и его субстанциональные цели //Искусство в свете ленинской теории отражения. – К., 1980.
15. Сухомлинский В.А. Рождение гражданина. – М., 1971.
16. Татаркевич В.О. О счастье и совершенствовании человека. – М., 1981.
17. Толстой Л. Про мистецтво. – К., 1979.
18. Фохт-Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. – М., 2001.
19. Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
20. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992.

**ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ X: СУСПІЛЬНЕ
ПРИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА І ЙОГО СУБСТАНЦІЙНІ
ЦІЛІ**

- [1]. Античные мыслители об искусстве. – М., 1938. – С. 107.
[2]. Аристотель. Сочинения. – Т.4. – М., 1983. – С. 635.
[3]. М. Монтень. Опыты. – Т.3. – М., 1960. – С. 410, 411.
[4]. Л. Толстой. Про мистецтво. – К., 1979. – С. 316.
[5]. М. Монтень. Там само. – С. 410.
[6]. К. Маркс, Ф. Энгельс. – Соч. – Т.41. – С. 11.
[7]. И.А. Аршавский. Анализ закономерностей индивидуального развития. // Вопросы философии. – 1986. – № 11. – С. 100,101.
[8]. Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. – СПб., 1896. – Т.5. – С. 41.
[9]. Л.Н. Толстой. Полн. собр. соч. - В 90 томах. – Т.30. – С. 252-253.
[10]. Ф. Шиллер. Собрание сочинений. - В 7 томах. – Т.6. – С. 307.
[11]. История эстетики. – Т.5. – М., 1970. – С. 423.
[12]. Л.Н. Толстой. Собр. соч. - В 20 томах. – Т.15. – М., 1964. – С. 230-231.
[13]. История эстетики. – Т.2. 1-й полутом. – М., 1969. – С. 195.
[14]. Манифесты итальянского футуризма. – М. – 1914. – С. 41.
[15]. Олександр Довженко. Про красу. – С. 187.
[16]. М.Г. Писманик. Личность и религия. – М., 1976. – С. 73.
[17]. М.И. Калинин. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. – М., 1934. – С. 49.
[18]. Ромен Роллан. Жизнь Бетховена. – М., 1937. – С. 84.
[19]. Н.В. Гоголь. Полное собрание сочинений. - В 2-х томах. – Т.2. – СПб., 1902. – С. 276.
[20]. Л.С. Выготский. Психология искусства. – С. 522.
[21]. Там само. – С. 142,151,153.
[22]. Г.В. Плеханов. Избр. философ. произв. – Т.5. – С. 510.
[23]. Б.Д. Парыгин. Основы социально-психологической теории. – М., 1971. – С. 126.
[24]. Д.Н. Узнадзе. Психологические исследования. – М., 1966. – С. 140,158,233.
[25]. Ф.Г Лорка. Об искусстве. – М., 1971. – С. 34.
[26]. Б.Ф. Поршнев. Социальная психология и история. – С. 8.

- [27]. Ф.В. Бассин. О силе „Я” и психологической защите// Вопросы философии. – 1969. – №2. – С. 124,125.
- [28]. Гегель. Философия духа. – Соч. – Т.3. – М., 1956. – С. 122, 124, 148.
- [29]. Л.С. Выготский. Психология искусства. – С. 295.
- [30]. Й.-Р. Бехер. О литературе и искусстве. – М. – 1981. – С. 28.
- [31]. Г. Парсонс. Человек в современном мире. – М., 1985. – С. 210-223.
- [32]. Л.С. Выготский. Спиноза и его учение в свете современной психоневрологии// Вопросы философии. – 1970. – №10. – С. 121.
- [33]. Л.Н. Толстой. Собр. соч. - В 22 томах. – Т.21. – М., 1985. – С. 394.
- [34]. Лев Толстой. Про мистецтво. – С. 217.
- [35]. Ч. Дарвин. Воспоминание о развитии моего ума и характера // Автобиография. – М., 1967. – С. 439.
- [36]. Виктор Астафьев. Счастье /из новых записей/ Литературная газета. – 9 декабря 1987. – С. 6.

Розділ XI. ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В ЕПОХУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО ПРОГРЕСУ І ПРОБЛЕМА ЇЇ МАЙБУТНЬОГО

§ 1. КУЛЬТУРА ЯК СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНЕ ЯВИЩЕ. КУЛЬТУРА І ЦИВІЛІЗАЦІЯ

Слово *культура* (від лат. *cultura*) спочатку означало обробку, вирощування і пов'язувалось з сільським господарюванням, але вже Цицерон (106-43 до н.е.) застосував це поняття для характеристики людини, її виховання, стану душі, поведінки. Ще раніше софісти в Античній Греції, співставляючи в людині моральне і природне як протилежності, намагались встановити різницю між своєю „вихованістю” і „дикістю” варварів, тим самим визначаючи рівень духовності і гуманності різних народів. У різні періоди людської історії в цей термін вкладався різний зміст. Культура є найбільш характерним і складним суспільно-історичним феноменом, „людським виміром суспільства”. Вона є „наскрізною” для історії людства і пронизує собою всі сторони його життя. Як узагальнююча категорія, культура охоплює як людську життєдіяльність в її цілісності, в єдності людей, засобів, механізмів, виробничого процесу і його результатів, у взаєминах індивідів і їх гуманізації, в „олюдненні” природного середовища і здатності досягати характерного тільки для людства „негентропійного ефекту”, що полягає в здатності системи підтримувати і навіть поліпшувати свою організацію і її функціонування.

Інколи культуру визначають як сукупність створених людиною цінностей, матеріальних і духовних, що дозволяє цей феномен відмежовувати від природного і знаходити людське і цінне, не ототожнювати з суспільством, а розглядати як його певний аспект. Вважається, що людину можна зрозуміти через створену нею культуру і цінності, які в ній формуються і втілюються. У цінностях вбачають ціль і засоби культуротворчої діяльності людини, а в культурі — перетворення людиною

самої себе і свого світу відповідно до певних цінностей. Оскільки всі відомі нам цінності створені людиною і адресовані виключно їй, то можна говорити, що культура є процесом неухильного створення людиною самої себе і свого оточення, в якому вона повинна функціонувати як цілісна родова істота. Тому людина є і суб'єктом культуротворчого процесу, і її головним об'єктом; все, що належить до культури, співвіднесене з людиною і несе в собі людський зміст, організоване відповідно до її потреб та інтересів; сама людина стає людиною, лише прилучившись до культури і засвоївши необхідні для неї цінності. Культура є, водночас, і формою історичного буття всього ціннісного і смислового в суспільстві, і формою самодетермінації і самоутвердження індивіда як особистості в її розвитку до ідеалу.

Зважаючи на універсальність функціонування людини як родової істоти, необхідність постійно підтримувати її родові сутнісні сили і створювати умови для її індивідуального самоутвердження, слід вважати культуру багатоаспектним і багатоструктурним суспільно-історичним явищем, в яке входять не тільки матеріальні і духовні цінності, а і весь зміст її життєдіяльності, включаючи виробництво, спілкування, працю, відпочинок, побут, сім'ю, політику, мораль, мистецтво. Загалом культура ділиться на матеріальну і духовну, остання вважається її вищим, другим поверхом.

Поняття „духовна культура” ширше за поняття „свідомість” і „духовність”, оскільки цим поняттям охоплюється весь „гуманізований” пласт психіки людини, в якій не існує повної ізольованості її складових: всі вони взаємопов'язані, взаємодіють, взаємовпливають, взаємодоповнюють одна одну. Цілісний духовний світ людини в кожний даний момент являє собою відносно залагоджену і збалансовану взаємодію (інтеграцію і по вертикалі і горизонталі) різних функціональних компонентів, тривання різних психічних процесів, сукупність певного емоційно-особистого і соціально-смислового матеріалу. Порушення цієї інтеграції, якщо воно не компенсоване спеціальними механізмами, означає виникнення негативних процесів у психіці людини, що може розбалансувати її духовний світ і спричинити тяжкі наслідки. Це тим вірогідніше, чим більша можливість втручання „ззовні” і встановлення „диктатури”

одного із компонентів духовної культури суспільства, форми суспільної свідомості: політики, моралі, релігії, а також, держави, партій, церкви, ідеології тощо. Домінування того чи іншого компонента духовного світу як функціонального цілого визначається його соціально-психологічною і психофізіологічною значимістю, здатністю задовольнити найбільш актуальну потребу. Неузгодженість складових духовної культури, порушення їх зв'язків і взаємовпливів, взаємостимуляції і взаємовіддачі згубно впливає на стан усього суспільства, на функціонування її складових і його основу – на людину.

Культура, ясна річ, не в техніці і технологіях, не в машинах престижних марок, не в електрофікованому побуті, модному одязі чи зачісці. Вона в самих людях, що характерно для будь-якої епохи. Те, що називається культурою, не зводиться до відвідування музеїв, театрів, виставок, філармоній, читання книг, дотримання етикету: культура – це, насамперед, ставлення людини до людини, певний духовний і душевний стан гуманізованої особистості, процес її збагачення знаннями, цінностями, ідеями, почуттями, емоціями, переживаннями, словом, усім тим, що сприяє її олюдненню і впевненості в своїх здібностях і силі, вірі в прогрес і свободу. Культура загалом „повернута” обличчям до людини і людського, є певним способом самореалізації індивідів, їх взаємозв'язків та інтеграції, у цьому її принципова відмінність від *цивілізації*, соціально-технологічного боку людської життєдіяльності. Цінності цивілізації – це цінності матеріального існування, які можна характеризувати як ринкові або споживчі цінності: це і число автомобілів, телевізорів, пілососів на душу населення тощо. Це також вся сукупність суспільних інститутів і соціальних організацій. Культура ж оперує іншими цінностями – це храми, театри, університети, які відвідують, вчать, моляться, збагачуючись духовно, гуманізуючись і набираючись оптимізму і віри. Цивілізаційний бік прогресу цього не може дати, бо забезпечуючи суспільний прогрес соціально-організаторськими і технологічними засобами, за допомогою яких нормує, тиражує, опосередковує індивідів загальним, він усуває суб'єктивне. Підкорюючи алгоритмами свого розвитку всі складові прогресу, зокрема, стиль культури, цивілізаційний бік, у разі відсутності належного контролю, може продукувати негативні явища,

що і сталося на сучасному етапі науково-технічної революції, що дало підставу М. Бердяєву вважати, що „весь світ вступає в катастрофічний період свого розвитку”, відбувається „остаточний процес обездушування історії, загибель внутрішніх її таємниць”^[1].

Тільки в контексті культури людська особистість може всебічно розвиватись і цілісно функціонувати, творчо самореалізуватись і самоутверджуватись. Тільки культура висуває ідеал гуманності і сповнює сенсом людське буття. Саме засвоївши цінності культури, насамперед, духовні, індивід усвідомлює і відчуває свою відповідальність не тільки за свій вибір, а й за долю суспільства, нації, людства, бере активну участь в історичному процесі, гуманізуючи своє середовище і самого себе.

§2. ПРОГРЕС І РЕГРЕС

Прогрес (від лат. *progressus* – рух вперед, успіх) – напрям розвитку, для якого характерний перехід від нижчого до вищого, від менш досконалого до більш досконалого. Про прогрес можна говорити як щодо системи цілого, так і до окремих елементів, структури та параметрів. Поняття „прогрес” співвіднесені з поняттям *регрес* (зворотний рух) – тип змін, що за своєю спрямованістю протилежний прогресу. Відомо, що будь-який прогрес, будучи сприятливим для одних явищ, здійснюється ціною придушення інших, що між прогресом і регресом існує складний багатобічний зв’язок, який проявляється, насамперед, у тому, що окремі регресивні зміни можуть відбуватися в рамках загального прогресивного розвитку системи, або ж окремі елементи здатні зберігати прогресивний напрям незалежно від наростання регресивних тенденцій системи загалом.

Поняття „суспільний прогрес” формувалось протягом усієї історії філософії разом з усвідомленням мінливості, динамізму, поетапності людського життя, в якому простежувалось щось закономірне і стале. Якщо йдеться про історію як ціле, то вона вбачалась, зокрема, античним мислителям, або простою послідовністю подій, які поєднувалися з украй повільними

соціально-економічними змінами, або з регресивним процесом, що йде по низхідній від стародавнього „золотого віку” (Гесіод, Сенека), або циклічним круговоротом, що повторює одні й ті ж самі стадії (Платон, Аристотель, Полібій). У християнстві історія – певний напрям, починаючи від створення світу і людини Богом і закінчуючи страшним судом. Соціальна філософія Нового часу, виражаючи світогляд та ідеали буржуазії, досить швидко зневірилась в ідеї прогресу, і вже Д. Віко (1668-1744) висунув теорію кругообігу – розвитку всіх, народів за циклами – дитинство, юність, зрілість, а Ж. Руссо (1712-1778) заперечував прогрес і закликав повернутись до „природи”, оскільки успіхи в господарюванні, науці, мистецтві нерозривно пов’язані з втратою людьми свободи і щастя. Гегель, розуміючи прогрес як саморозвиток світового розуму, абсолютної ідеї, розумів прогрес в усвідомленні свободи, який закінчується пруською монархією і її суспільними інститутами. Марксизм критерій прогресу бачив насамперед у матеріальній основі суспільства, продуктивних силах, вдосконаленні засобів і організації праці, зростанні її продуктивності, потребах і їх задоволенні, вдосконаленні побуту і підвищенні культурного рівня людей. Після Маркса ідея прогресу була переглянута в черговий раз під впливом грандіозних змін у всіх галузях суспільного життя і у світі загалом. У результаті сформувались два основні погляди: 1) відмова від самого поняття „прогрес” і небачення нічого „світлого” в майбутньому (Ф. Ніцше та інші), 2) намагання виправдати наявний стан справ та ідеалізація історичної перспективи людства (сцієнтисти і технологічні оптимісти). У наш час ідея прогресу настільки скомпрометована, сам термін викликає у деяких авторів недовіру, тому його все частіше підміняють термінами і висловами на кшталт: „соціальні зміни”, „динаміка культури” (П. Сорокін, А. Моль), під якими розуміють зміни як такі, коливання, мобільність, дифузцію, інтеграцію та дезінтеграцію в суспільному житті. Все це, в свою чергу, розглядається під кутом таких понять, як ритм, темп, циклічність, повторювальність, періодичність тощо. Прогресу протиставляється еволюція культури, яку розглядають поза історією і соціальними критеріями. Поняття прогресу здебільшого стало замінюватись поняттями росту, який досліджується і фіксується лише в кількісних характеристиках.

Якщо визнати, що суспільний прогрес пов'язаний з „людським фактором”, здійснюється людьми і заради людей, то прогрес полягає не тільки в переході з одного ступеня на інший, у накопиченні благ і цінностей, у „розширеному порядку”, а насамперед, у створенні умов для самоздійснення людини в своїх родових якостях, в її всебічному розвитку, в її русі до ідеалів добра і краси, благополуччя і свободи. Видатний фізик і громадський діяч ХХ століття П.Л. Капиця на міжнародному конгресі вчених сказав, що людину робить щасливою не матеріальний достаток, а її духовна культура, яка пов'язана з „почуттям свободи”, саме для цього суспільство і повинне приводити в дію всі свої потенціали, спрямовувати всі свої зусилля, вишукувати найефективніші засоби і належним чином розпоряджатись одержаними результатами. Саме виходячи з цього, можна говорити як про прогрес загалом, так і про прогрес його складових: науки і техніки, промисловості і сільського господарства, медицини і спорту, моралі і мистецтва, гуманізму і духовності, або, навпаки, — про регрес. Отже, врешті-решт, процес полягає в якості людини, насамперед, у її духовності, в наявності умов для її розвитку і цілісного функціонування, у здатності засвоювати і продукувати ті чи інші цінності. Саме з цих позицій слід оцінювати сучасний науково-технічний прогрес, його вплив на людську особистість і наслідки цього впливу.

Той факт, що сучасний науково-технічний прогрес породжує чимало негативних явищ, ще не дає підстави впадати в безпросвітний песимізм і паніку. І. Кант казав, що неправильно вважати, що гіркота і біди, немов з ящика Пандори, посипляться на нещасний світ разом з цивілізацією: „Сума добродетелей, — на його думку, — так само, як і життєвих радощів загалом, переважає свої протилежності і необхідно обіцяє протягом століть усе більший виграш і прибуток...”^[2]. Але це можливе тільки тоді, коли буде створене суспільство, в якому його потенціали, зусилля і засоби будуть зосереджені на створенні умов для всебічного і гармонійного розвитку людської особистості.

Отже, справа не в науково-технічному прогресі як такому, який водночас, можна говорити, і гарний, і поганий, а у тому, в чіїх руках знаходиться його штурвал, як і заради чого використовуються його досягнення, що він несе людині — добро чи зло. Крім того, слід враховувати і матеріальні фактори, і ду-

ховні, і загальні, і специфічні характеристики, і цілого, і його складових. При цьому слід мати на увазі, що характеристики цілого можуть не співпадати з характеристиками його складових елементів. Ігнорування цього метрологічного принципу призводить до умоглядних схем, помилкових висновків, відриву від цілісного історичного процесу, а відповідно, до спрощення або викривлення уявлень про суспільні явища і характеристики людини.

§3. ЛЮДИНА І ЇЇ ДУХОВНЕ ЖИТТЯ В ЕПОХУ НАУКИ І ТЕХНІКИ

Сучасна науково-технічна революція суттєво змінила зміст і характер життєдіяльності людини, породивши порядок з обнадійливими для її існування і функціонування явищами чинники, що викликають цілком обґрунтовану тривогу і стурбованість як у пересічного обивателя, так і в спеціалістів: філософів, соціологів, психологів тощо. Вони висловлюють щодо цього різні, часом діаметрально протилежні думки. Одні з них, зокрема так звані „технологічні оптимісти” (Д. Белл, З. Бжезінський, Дж. Гелбрейт та ін.), вважають, що наука і техніка, самі як такі, автоматично перетворять сучасне необлаштоване і незатишне суспільство в суспільство загального благоденства і рівності, класового миру і гуманізму, нових цінностей і нової моралі. Їх опоненти, так звані „антропологічні песимісти” (О. Хакслі, Е. Фромм, М. Хайдеггер, Г. Маркудзе), навпаки, вбачають у техніці стихійні демонічні сили, однаково ворожі для будь-якого суспільства, а сам науково-технічний прогрес оголосили „моральною контрреволюцією”. І ті, й інші наводять переконливі аргументи, з якими не можна не рахуватись і слід використовувати при вирішенні проблеми сучасної людини і її духовного життя.

Науково-технічна революція, яка нині набирає своїх обертів, означає не тільки бурхливий розвиток суспільного виробництва, соціальних процесів, а й загострила проблему людини, смислу її існування, функціонування в нових істо-

ричних умовах, які зафіксувались і закріпилися в поняттях „постіндустріальне суспільство”, „посткапіталізм”, „технологічна цивілізація”, „інформаційна цивілізація”, „культура постмодернізму” тощо. Формується нова світова система, нова економіка, політика, мораль, художня культура; нове складне і суперечливе ціле, в якому дедалі складніше зберегтись і розвинути людині.

Однією із небезпек, які несе людині науково-технічний прогрес – її „денатуралізація”, відхід від першопочаткової „рідної” природи до створення нею ж за допомогою науки і техніки „штучної природи” – результату перетворювально-практичної діяльності, урбанізація способу її життя і втрата „укоріненості”, „коренів” внаслідок інтернаціоналізації життя і міграційних процесів. Бурхливий розвиток науки і техніки, постійне зростання вимог до людини зробили її життя надто стрімким і плінним, сучасне людство перебуває в стані збурення і потрясінь, переворотів і змін, розхитуються стереотипи, порушуються усталене і звичне, триває пошук нових цінностей і форм, які б стали чіткими орієнтирами і опорою в життєдіяльності людини. Наростаюча тенденція до машинізації і автоматизації, збільшуючи продуктивність праці, робить людину все більш залежною від виробничого процесу. Техніка і технологія, примушуючи людину пристосовуватись, ускладнюючи та інтенсифікуючи виробничий процес, роблять її діяльність „заорганізованою” і „зв’язаною”, а саме життя набирає рис „закодованості” зовні, а в самих технологіях, на думку відомого польського вченого і письменника С. Лема, завжди закладена небезпека „оголення” інстинктів. Технізація і роботизація несе небезпеку людині вже на генетичному рівні, загрожуючи дегуманізацією і деперсоналізацією.

У зростанні абстрактності, кількості понять, формул, умовних знаків, у надлишку вербального матеріалу, що слугують своєрідними „фільтрами” щодо багатоманітних форм і видів впливу деякі автори вбачають велику біду сучасної людини, одну з причин інтелектуального еклектизму, соціальної пасивності і навіть невігластва щодо досить банальних явищ і процесів. Все більше проникнення в психіку людини раціональних елементів, відхід від емпіричних контактів з явищами дійсності, дії за логікою, що задана засвоєними

знаннями, робить людину більш інформованою, але не більш розумною і творчою.

„Екран знань” сучасної людини, як зазначають ряд психологів і соціологів, складається з випадкових і відокремлених одне від одного уламків, що утворюють так звану „мозаїчну культуру”. Ці спресовані на зразок повсті різноманітні невпорядковані і безсистемні знання і свідчення дозволяють їхньому власнику лише ковзати по поверхні без заглиблення в суть і виходу в життєву практику. Все більше користуючись „консервантами культури” (листи, архіви, фото, радіо, іконотека, телефонні розмови тощо), людина „профільтровує через них сприйняте і відбувається „заморожування” самих знань; думки людини стають загальмованими, вона перестає дивуватись і хвилюватись, стає байдужою й інертною.

Епоха науково-технічного прогресу охолодила душу людини, сучасні люди, зокрема молодь, менше здатні до хвилювання, до кипіння пристрастей, до таких гуманних почуттів, як милосердя, співучасть, співстраждання, братство, любов і дружба. Суспільні інститути, суворо регламентуючи дії і поведінку індивідів, зводять спілкування до функціонально-рольових і формально-ділових зв'язків і контактів, вони замінюються „масками” або технічними пристроями. Зростає кількість так званого опосередкованого спілкування за допомогою телефону, радіо, телеграфу, селектора, листування тощо. Поряд з інформованістю і намаганням бути „на рівні часу”, стало ледве не нормою те, що свого часу Гоголь назвав „страшними ідеалами огрублення”, що дістає вияв або в бездуховності і жорстокості, або в психології індивідуалізму та індеферентності. Сучасна раціоналізована і технізована цивілізація, пожерши, мов дракон, демонів і духів попередніх культур, вилучивши із життя суспільства чарівне, дивовижне, казкове, перетворивши людину в одномірну раціоналізовану істоту, не здатну зачудовуватись і дивуватись, розчулюватись і мріяти, сприяє все більшому охолодженню її духовного світу, прагматичному цинізму, садистській жорстокості і дикому бузовірству.

Сам хід і характер сучасного науково-технічного прогресу сприяє тому, що на першому плані виявились предметно-речове і пошуки найбільш ефективних форм діяльності і техно-

логії. В пошуках вирішення цих завдань основна увага зосереджується на утилітарно-вжитковому, стереотипному, масовому, тому, що йде в широкі маси населення, не береться до уваги, що найцінніше і необхідніше для розвитку культури – це людина з усією її багатоскладною життєдіяльністю, неповторним світом емоцій, почуттів, переживань; що сама людина як належність – це гуманність, благородство, честь і гідність, мужність і чесність, вірність і патріотизм, миролюбство і доброта, любов і дружба, краса і щастя. Полям же справжньої людяності можуть бути не машини, технологічні лінії, комп'ютери, продуктивність праці, матеріальний достаток, а атмосфера сердечності, активної чуйності, приязнь, миролюбство, співчуття; без високої потреби людини в людині не може бути ані справжньої моральності, ані відданості гуманістичному ідеалу, ані громадянської позиції і плідної для інших дії. Адже з розривом зв'язків з іншими людьми і втратою моральних цінностей починається духовний розпад особистості. Дефіцит уваги, співчуття, співпереживання тощо, ностальгія за теплом людського спілкування стає масовим явищем, завдає втрат, насамперед, духовного характеру. З ускладненням суспільного життя і міжіндивідуальних стосунків, з одного боку, зростає залежність індивідів від інших людей, а з іншого, має місце тенденція до все більшого „розмагнічування” центрів притягування і людина все більше тяжіє до обособлення, „закритості”, приховування своїх цілей, намірів, думок, почуттів.

Водночас, має місце перевантаження контактами, що постійно зростає в цивілізованих країнах, в умовах міста, відбувається заміна „живого спілкування” „діловими масками” й „ізоляційними матеріалами”: телефон, телевізор, мобільник, пошта та інші засоби „опосередкованого спілкування”. Своє існування сучасна людина часто вимірює й оцінює тільки подіями світового масштабу: землетруси, війни, економічні кризи, падіння курсу валют і нерідко залишається байдужою до людини поруч, яка потрапила в скруту або в трагічну ситуацію. Як свідчать численні факти, в перенасиченій контактами і подіями в атмосфері міського життя сучасна людина відчуває навколо себе порожнечу, відчуженість і непотрібність. При цьому у людини все менша можливість вирватись із тих вузьких рамок, в які замкнула її сучасна цивілізація. Як пише

відомий шведський кінорежисер Інгмар Бергман, кожний тут „вважає свою ізолюваність, свою суб’єктивність, свій індивідуалізм майже святим. Так врешті-решт всі ми збираємося у великому загоні, де стоїмо і мекаємо в нашій самотності, не слухаючи одне одного і не розуміючи, що ми душімо одне одного на смерть. Індивідуалісти дивляться уважно один одному у вічі, і все ж заперечують існування одне одного”^[3].

Це становище людини в сучасному цивілізованому світі широко відображене в літературі і мистецтві. Зокрема, в прозі французького письменника-екзистенціаліста А. Камю. В його оповіданнях, повістях і романах люди в своєму похмурому озлобленні відгородились від вселюдського братства, перебуваючи „одинокими в натовпі”, розщеплені своїми егоїстичними спонуканнями, потягами, чварами, керуючись у всьому тільки своєю обособленою „правдою”.

На основі численних фактів і матеріалів складається враження, що взаєморозуміння між людьми досягається все важче, а кількість неприязних відносин між людьми зростає, зокрема в колективі, в сім’ї, що ізолює їх одне від одного, породжуючи індивідуалізм і егоїзм, який, за висловом Гегеля, є основою дикості. Егоїзм — ледве не найогидніша риса людини, що приносить шкоду не тільки оточенню, а й самій людині. На сьогодні ж для егоїзації сприятливі умови, нині говорять про егоїзацію почуттів, багато пишуть про егоїзм дітей, молоді, про вибух жіночого егоїзму, а також про переростання особистого егоїзму в груповий егоїзм, етнічний, національний тощо.

З егоїзмом пов’язана жорстокість, яка завжди супроводжувала людство, нині ж феномен жорстокості в різних його проявах з неймовірною швидкістю поширюється в глобальних масштабах і вже становить загрозу, паралізуючи страхом і жахом волю та розум сотень мільйонів людей. Синдромом жорстокості і насильства фактично охоплені всі сфери життя суспільства. Причому вбивають, грабують, крадуть не тільки професійні кримінальні елементи, а й часом на перший погляд симпатичні і виховані люди, зокрема юнаки, дівчата і навіть підлітки, часто невмотивовано. Синдром жорстокості і бездушності охопив і споконвічну сферу людяності — медицину, де добро і милосердя — одна із обов’язкових умов

праці. Ще більшу тривогу викликає те, що молоді, нерідко матеріально забезпечені матері, відмовляються від своїх новонароджених дітей. Все частіше проявляється жорстокість в сім'ї: батьків до дітей і дітей до батьків. Не зважаючи на те, що зло впродовж століть засуджувалися мораллю, релігією, мистецтвом, в книгах і картинах, воно не тільки не зжите і не переможене, а з дедалі більшою впевненістю завойовує все нові й нові сфери і плацдарми для подальшого наступу на все людське і гуманне. Зло нерідко наряджається в одязі добра, борця за інтереси народу, людства. Зло часто перемагає тому, що люди, котрі його уособлюють, для своїх чорних справ скоріше збиваються в зраді, користуючись роз'єднаністю інших людей, що можна спостерігати і за кордоном, і в себе вдома.

Фактично на утвердження зла багато в чому працює сучасне мистецтво, розпалюючи грубу чуттєвість, розбещену сексуальність, пропагується наркоманія і алкоголізм, людей лякають фільмами-страхіттями, катастрофами і різноманітними потворствами, занурюють у страхітливий світ кривавих сцен і диких криків, садистських убивств і витонченого розбещення.

Одноманітність, одномумство, однаковість, стереотипізація, стандартизація, синхронізація, масові дії, масові вчинки, масовий розподіл і споживання, масова втома і відпочинок, масова культура і освіта повселюдно породжують рутинне світосприйняття, вузькість поглядів, бюрократизм, інертність, черствість безликих одномірних індивідів, придатних хіба що для злочинних урядів, яким потрібні безликі чиновники, безликі солдати і поліцейські, безликі робітники і селяни. Це вступає у суперечність з вимогами науково-технічної революції, яка вимагає особистостей, здатних активно включитися в історичний процес, орієнтуючись на прогресивні ідеали та гуманістичні цінності.

Дедалі гострішою стає проблема фізичного і духовного здоров'я людини. Зокрема, набула актуальності тенденція зростання патогенних явищ психіки людини, яка на ранніх етапах свого розвитку самоутверджувалась за рахунок грубої фізичної сили і таких грубих властивостей нервової системи, як сміливість, жорстокість, впертість. В останні ж два-три століття життєздатність людини залежить майже повністю від най-

тонших механізмів нервової системи, які є найбільш вразливими для зовнішніх впливів. Для сучасної людини взагалі характерна підвищена невротизація, що виражається в емоційній нестійкості, зайвій рефлекторності, тривожності, „затиснутості”, зниженій здатності до самореалізації, втраті безпосередності і швидкості емоційного відгуку, свіжості сприйняття і ставлення до свого психічного здоров'я. За даними ЮНЕСКО, кількість психічно нездорових людей зростає, і на сьогодні кожний четвертий працюючий, особливо з технікою, нервово хворий. Сам характер і зміст життя та діяльності в умовах НТП і соціально-економічних перетворень є невичерпним джерелом невротизації і порушення психіки людини. Робота з технічними пристроями, що мають високі параметри потужності, швидкості, тиску, гравітації, інтенсифікації технологічних процесів, зростання відповідальності за роботу механізмів, все це викликає високу нервову напругу, нерідко з патологічними наслідками. Поспішність, почуття нестачі часу, страх не встигнути, зробити брак, зазнати покарань, штрафів, „посадовий страх” тощо сприяють серйозним психічним захворюванням, нерідко зі смертельним результатом.

Таким чином, духовне життя сучасної людини є надзвичайно складною проблемою, що вимагає першочергового вирішення і пошуку для цього ефективних заходів і засобів. У комплекс цих засобів входить і художня культура, насамперед мистецтво, ефективне використання якого багато в чому залежить від з'ясування його місця в духовній культурі сучасності, співвідношення з наукою і технікою, тобто стосунків Орфея з Прометеєм.

§ 4. ДИЛЕМА – ПРОМЕТЕЙ ЧИ ОРФЕЙ?

Розбурханий соціальними потрясіннями і розколотий на ворожі стани меркантильно-тверезий світ, „денатуралізація” і дегуманізація людини, безконтрольне і безвідповідальне форсування науки і техніки викликають глибоку тривогу за майбутню долю мистецтва, естетично-художньої

культури взагалі. Ще Гегель з ноткою гіркоти і тривоги говорив, що мистецтву вже не поклоняються і не обожнюють його, а художні твори вже не задовольняють найвищу потребу людини, бо думка і рефлексія перегнали художню творчість, а розум людини цілком поставлений на службу наукам, корисним лише для практичних цілей, і він „впав у спокусу і прирік себе на вигнання в цю безвідрадну пустелю”. Заснована на рефлексії бездушна культура, зауважує Гегель, робить для нас потребою дотримуватись загальних поглядів. „Інтерес же до життя існує не як закон і максіми, проявляється як щось тотожне з душевними настроями і емоціями, коли фантазія містить у собі загальне і розумне в єдності з конкретним чуттєвим явищем”^[4].

У подальшому форсування науки і техніки, усунення гуманітарних цінностей, на думку деяких авторів, перекрило горизонт не лише мистецтву, а й іншим формам духовного, примушуючи їх не тільки „задкувати”, а й прирікаючи їх на загибель.

„Точні науки, – як безсумнівне озвучує цей погляд академік М. Амосов, – у принципі повинні поглинути психологію, теорію пізнання, етику і соціологію. Тому, строго кажучи, не буде місця для міркувань про дух, свідомість, Всесвітній Розум, навіть про Добро і Зло”^[5].

Науково-технічний прогрес, суттєво змінюючи природу, суспільство і людину, викликає і глибокі зміни в духовній культурі і в співвідношенні між її складовими, породжуючи суперечності і дихотомії. Насамперед, це проявилось у відносинах науки і мистецтва, „ножиці” між якими помітили ще Сократ, Платон, Аристотель, говорили про це І. Кант, Ф. Шіллер, Гегель та інші. На сьогодні ж набрало загрозливого характеру і стало предметом гострих суперечок серед учених, які висловлюють щодо цього часом діаметрально протилежні судження.

Розкол між наукою і мистецтвом відбувся ще в стародавній часи, коли людство від первісного стану і первісного синкретизму перейшло на шабель класового суспільства і спеціалізованої діяльності і був зафіксований ще в античній міфології в образах світлого розуму Прометея і уособлюючого мистецтво Орфея. Знаменитий оратор, політик і мислитель стародавнього Риму Цицерон назвав це розколом між розумом і серцем, безглуздом і шкідливим, гідним осуду. Значно пізніше Ф. Шіллер писав: „Саме культура принесла новому людству цю рану, яка

спричинена ускладненням життя людей, їх поділом на стани і професії, їх „згубне змагання”, що роздвоїло внутрішню цілісність і союз людської природи, породивши в ній суперечності і дисгармонію. „Розуми споглядацький і умоглядний настроєні тепер вороже, розмежували поле своєї діяльності і стали підозріло і ревниво оберігати свої межі”, наносячи одне одному і культурі загалом шкоду, оскільки „в одному випадку надлишок уяви спустошує копіткі насадження розуму... , в іншому – дух абстракції пожирає це полум’я, біля якого могло б зігрітись серце і спалахнути фантазія”^[6].

Подальший розвиток людства, грандіозні соціальні зрушення, новий ступінь науково-технічного прогресу, докорінні зміни у духовному житті людей усугубили суперечності і дихотомії між наукою і мистецтвом. Утилітаризм і прагматизм, раціоналізм і принцип користі як життєві принципи нового часу сприяли лідерству науки, але повсюдно ввійшла в техніку, побут, політику, стали тією силою, від якої багато в чому залежить існування людей, держави, людства. Особливих успіхів наука досягла у сфері точного знання, результати якого запроваджувалися в техніку і матеріальне виробництво. Тут її розвиток здійснюється в геометричній прогресії, подвоюючись в своїх результатах кожні сім років. У мистецтві неможливі такі стрибки і революції, отож не дивно, що наука в наш час набагато випередила мистецтво. В авангард суспільного прогресу і культури вийшли, насамперед, представники точного знання: математики, фізики, хімії, біології, залишивши далеко позаду художників, письменників, поетів, артистів, музикантів. Словом, Прометей, набираючи швидкість, вирвався далеко вперед. Героями часу стали „фізики”, а „лірики” складають „аергард” суспільного руху. Дехто, взагалі ставить розвиток суспільства, його духовної культури, самої людини в повну залежність від розвитку і рівня точних наук, тобто, „позитивних”. Зокрема, О. Конт ще у першій половині XIX ст. говорив, що все в суспільстві має проходити через точні науки і вимірюватись їхніми знаннями, зокрема мистецтво. В XX ст. Аксель Блом у книзі „Простір, час, електрон” запевняє, що все європейське мистецтво за останні сто років не тільки розвивалось під впливом науки, але й виношувало в собі теорію відносності і атомну фізику, а поети Бодлер, Мелларме, Рембо мали мислення,

близьке до абстрактної математики, передбачали „аналогічні явища у галузі теоретичної фізики атома”, тому їх мистецтво повинно бути визначним „провісником епохи електроніки”.

Такі судження перегукуються з висловлюванням Ф. Шеллінга, який вважав мистецтво більш ефективною формою пізнання, ніж наука. „Наука, – пише він, – лише поспішає за тим, що виявилось доступним мистецтву”. На думку англійського філософа-позитивіста Карла (Чарльза) Персона (1857-1936), між наукою і мистецтвом немає принципової різниці, бо в цілях, методах, кінцевих результатах вони співпадають, тож навіщо їх відокремлювати одне від одного? В Росії ідею злиття науки і мистецтва пропагували і утверджували В. Белінський і М. Добролюбов. У ХХ ст. ідея ототожнення наукової діяльності і художньої творчості сприяла раціоналізації і деестетизації мистецтва, що призвело до відмови від виробленої тисячоліттями художньої мови, яку конструктивізм, абстракціонізм, футуризм, дадаїзм намагалися підмінити характерними для науки засобами і прийомами, зокрема математизацією і геометризмом, як це мало місце в живопису і поезії. Зате субстанцій не для мистецтва естетичне перекладалось на науку, що не тільки позбавляло його специфіки, але й робило непотрібним.

Н. Габо і А. Позер в „Реалістичному маніфесті” (1920 рік) написали: Ми не міряємо свої твори на аршин краси, не зважуємо на пуди ніжності і настроїв. З прямовисом у руці, з очима точними, як лінійка, з духом, напруженим, як циркуль, ми будуємо їх так, як будує світ свої будівлі, як інженер мости, як математик формули орбіт”.

О. Шпенглер, який ні в що не ставив сучасну йому культуру і пророкував їй, як і людству, скору загибель, гідними поваги вважав лише наукове знання і техніку. Зокрема, в своїй книзі „Присмерки Європи” він пише: „Я любив глибину, витонченість математичних і фізичних теорій, в порівнянні з якими заняття естетичне і фізіологічне здається партаченням. За вражаюче ясні, високоінтелектуальні форми швидкісного пароплава, сталеплавильного заводу, машини для виготовлення предметів, що вимагають точності, за витонченість деяких хімічних і оптичних прийомів я віддам всю стильну нісенітницю сучасної художньої промисловості з живописом і архітектурою впридачу”^[7].

Засліплені тріумфом науки: математики, фізики, хімії, техніки, насамперед, комп'ютерної, прихильники „сцієнтизму” і „технологічні оптимісти” намагаються переконати, що оскільки сучасні люди живуть творчістю розуму, а не почуття, поезією наукових ідей, теорією експериментів, будівництва, то хочемо ми цього, чи не хочемо, мистецтво як таке застаріло, відстає від сучасного життя, дедалі менше вчить і виховує, стає непридатним навіть для дозвілля і розваг, бо „найзахоплюючіші казки нині підносять наука і техніка, точний, сміливий і нещадний розум. З традиційного мистецтва тільки науково-фантастична література „а-ля Жуль-верн” може застосовуватися для прилучення мас до поверхових знань. Вважається, що під тиском науки, насамперед математики і фізики, сформується новий світогляд, нове мислення, а, відповідно, і нове художнє бачення, нове мистецтво, кібернетичне. „Ми не можемо знати, як буде виглядати кібернетичне мистецтво, — пише В. Турбін, — але предметом його стане *художній аналіз самого процесу мислення*. Воно буде зображувати думку, її логіку... . В неповторних образах воно буде імітувати сам хід нашої думки”^[8].

Отже, оскільки одвічна боротьба антагоністів — науки і мистецтва — завершилась перемогою науки, Прометей, а не Орфей визначає зміст обличчя епохи, задовольняє субстанційні потреби людей і „людство могло б і без допомоги мистецтва рухатись по шляху культури (Й. Петцольд), то мистецтву залишається одне: „воно має розчинитись у виробництві” (Г. Маркузе). Із змішування науки і мистецтва, техніки і синтетики, серйозного і гри, нового мислення і чуттєвості формується нова культура і нова шкала цінностей, тому в майбутньому можлива поява єдиного комплексного метод пізнання і перетворення світу, який не робить різниці між поглядами вченого і художника.

Але ілюзія синтезу науки і мистецтва „випарувалася” до п'ятидесятих років ХХ ст., а диспропорції і суперечності між ними посилились і загострилися, збільшуючи „ножиці” і загрожуючи всій духовній культурі і людству загалом. Чарльз Сноу, Мартін Грін та інші заговорили про „дві культури”, провалля між якими дедалі збільшується, і про необхідність перекидати „місток” між ними заради врятування людства. Г. Маркузе ж вважає, що, оскільки світ літератури і мистецтва завжди був

протиставлений науці, то „помилково твердити, що існує реальна можливість об'єднання двох культур”. Вихід один: підірвати спосіб буття, що затвердився, і, зійшовши на більш високий ступінь раціональності, стати на позиції буржуазного „принципу реальності”.

Насправді ж це результат тих дихотомій і суперечностей, які виникли в епоху науково-технічного прогресу, на що звернув увагу Гегель, а М. Горький у 1905 році писав, що „розвиток людини з якогось часу йде криво – розвивається розум наш й ігноруються почуття. Думаю, що це шкідливо для нас. Потрібно, щоб інтелект та інстинкт злилися в гармонію... і тоді, мені здається, все, що нас оточує, буде яскравішим, світлішим, радіснішим”.

Мистецтво і наука, можна говорити, – два основні стовбури людського духу, які виростили з одного кореня, а саме – із емоційно-особистого і раціонально-нормативного. За допомогою емоційно-особистого дійсність *дається і переживається*, за допомогою раціонально-нормативного – *осмислюється і конструюється*. Вони не ототожені, але й не розділені настільки, аби бути непричетними одне до одного: вони однаково потрібні і суспільству, і людині.

„Мистецтво і наука, – писав М. Пришвін, – немовби двері із світу природи в світ людський: через двері науки природа входить у світ людини і через двері мистецтва людина йде в природу і тут себе впізнає, і називає природу своєю матір'ю”^[9].

Людина науки і людина мистецтва, говорив Опенгеймер, завжди живуть на межі незбагненого. „Обидва постійно повинні приводити в гармонію нове і вже відоме, боротись за те, щоб встановити деякий порядок у всезагальному хаосі. В праці і в житті вони повинні допомагати одне одному”^[10].

Ще стародавні греки в своїй міфології створили образи Прометей і Орфей, що символізували науку і мистецтво як основні елементи духовної культури людства. Обидва вони: і бог знання та світлого розуму Прометей, і божественний музикант і співак Орфей у співдружності виховували освічених і гуманних людей. Будь-яка спроба розірвати цей союз і протиставити їх одне одному або злити їх в одне є руйнівним і для суспільства, і для особи. Можна говорити про співдружність науки і мистецтва, про близькість їхніх завдань, не забуваючи, що диференційованість – необхідна умова їхнього розвитку. Мова

може йти про взаємовплив, взаємозбагачення, але не про витіснення одне одного і взаємозамінність, що на практиці неможливо здійснити хоча б тому, що „естетичну інформацію неможливо перекласти, її можна тільки приблизно перекласти засобами іншого мистецтва”^[11]. Слід пам’ятати і про споконвічний зв’язок мистецтва з технікою, який ніколи не припинявся, а в епоху науково-технічного прогресу ще більше посилювався і проявився. Але це не має нічого спільного з так званим „техніцизмом”, що нині набрав досить широкого розповсюдження в естетиці і мистецтвознавстві.

Розвиток електроніки і кібернетики, робототехніки і автоматики тощо зовні непомітно, але насправді могутньо впливає на духовну культуру загалом, обумовлюючи її новий тип, і на естетично-художню зокрема породжуючи нові принципи формування, які повністю розривають з ремісницькими традиціями поштучного виробу і фактично витісняють народну художню творчість. Техніцизм же як спосіб мислення, характеристика творчої самосвідомості, стан самопідкорення техніці є спробою підмінити художні прийоми прийомами техніки, а процес художньої творчості технологічними прийомами машинного виробництва. Техніцизм відкидає соціально-сміслову і емоційно-особисту як неіснуючу і непотрібну, мистецтво дегуманізується і деідеологізується. Різні види модернізму рекламують свою близькість до техніки, а творчий процес трактується як точна фіксація тих фрагментів дійсності, в яких відбита могутність техніки. Це мало місце ще в конструктивістському абстракціонізмі 20-х років ХХ століття Малевича, Мондріана, Делоне, Дусбурга та інших з їх „архітектурним”, „організаторським” смислом, а ще більше в абстракціонізмі електронної епохи, який остаточно перейшов „на бік машин”. „Естетика машин, — за висловом одного із класиків мистецтва техніцизму Фернана Леже, — є прагнення порвати з „живописом сентиментальним” заради краси машини, в якій можна знайти новий архітектонічний порядок, результат геометричних закономірностей, тому мистецтво повинне бути функціональним і позбавлятися будь-якого прикрашування як протилежного машинному виробництву.

Технологізм і техніцизм — закореніла хвороба деяких західних теоретиків, які із цілком зрозумілих причин намагаються

звести розвиток сучасного світу до науково-технічного прогресу. Ігноруючи соціальні процеси як головне джерело духовного світу людини, вони відмовляють їй у багатстві духовних проявів і творчій активності. Техніцизм і технологізм завжди є, по суті, однобічним, метафізичним, плоским детермінізмом, формою соціологічного позитивізму. Зведення мистецтва до матеріального виробництва, техніки, технології, абстрактно-логічною в устах декого із авторів — не просто нерозуміння сутності і функцій мистецтва — це, насамперед, навмисне вихолощування художньої діяльності, яка здійснюється за допомогою її деестетизації. Оскільки технічне (технологічне) й ідеологічне ототожнюються, то при всіх обмовках і запевненнях все це завершується „деідеологізацією”, як це було, наприклад, у О. Шпенглера у його працях із „філософії техніки”. Пізніше подібні думки висловлювали представники неоавангардистської теорії літератури і мистецтва (наприклад Ф. Соллерс у Франції).

Немає потреби доводити, що розвиток техніки сприяв розвитку мистецтва і навіть появі нових видів і жанрів, як це трапилося, наприклад, з кіно, телебаченням, електронною музикою тощо. Однак немає ніякої підстави твердити, що винайдення кіноапарата неминуче і безпосередньо тягне за собою „винайдення” художнього кінематографа з його поетикою і прийомами, специфічною для нього мовою, монтажем. Має слушну думку академік М. Харченко, який пише: „Вражаючі технічні вдосконалення в книгодрукуванні, так само, як і заміна гусячого пера сталевим, а згодом друкарською машинкою не зробили революцію в літературі, використання синтетичних фарб замість натуральних не стало етапом в розвитку живопису, створення музики за допомогою електронно-вираховувальних машин, на загальну думку, не зробило суттєвого внеску в музику і музичну культуру”^[12].

Техніка і технологія розкривають лише один, щоправда, дуже важливий бік — активне ставлення людини до природи, безпосередній процес виробництва, суспільні умови, в яких породжуються необхідні для життєдіяльності людини продукти. Її характер і сутність полягає в тому, що, визначаючись зовнішніми умовами, законами природи, вона слугує цілям людини, її потребам, тому будь-яка техніка і технологія не можуть

бути вищими за духовне, людське взагалі, інакше вони перетворюються в якусь „демонічну силу”, що поневолює людину і породжує ті чи інші соціальні і духовні явища, визначаючи їх зміст, хід і результат. Якби це відбулося, наприклад, у мистецтві, то художній твір перетворився б у зібрання протоколів технічних експериментів і технологічних процесів. Іншими словами, техніка і технологія є лише однією із умов загального прогресу суспільства, виникнення і розвитку духовних форм, матеріальним базисом економіки, політики, науки, філософії, моралі, релігії, мистецтва. Але ці форми духовного не можна зрозуміти без урахування більш важливої для них сторони: суспільних відносин, спілкування, побуту, думок, почуттів, настроїв людей, людського взагалі. Інакше слід визнати, що не специфічна духовна потреба, не бажання людини внести в світ мистецтва всю повноту і різноманітність життя і своїх визначень, а якась „об’єктивація” породжених технікою форм і є рушійною силою художньої діяльності художнього виробництва взагалі. Прогрес мистецтва, якщо його розглядати з такого погляду, полягає лише в розробці „технічних засобів”, мета яких — дати логічно-пізнавальну картину світу або пропагандистську проєкцію почуття. Тоді замість гімну творчим силам людини, багатству її родових визначень з’являється апологія техніці і технології, виробництву як такому, суто утилітарному і прагматичному, яке в корені суперечить тому, що власне і становить сутність і силу мистецтва.

„Техніка, — писав М. Бердяєв — остання любов людини, і вона готова змінити свій спосіб життя під впливом предмета своєї любові. Техніка помножує блага життя”. Але перетворена в „гіпермашинізм”, в „справжню релігію машини, якій поклоняються як тотему”, техніка викликає у людини жах перед її наростаючою могутністю і людина готова бачити в ній антихриста, звіра, що виходить із безодні і породжує апокаліптичні настрої. Техніка, на думку Бердяєва, чужа і ворожа культурі і людині своїм раціоналізмом, денатуралізацією, відривом від природи, від землі, вона дегуманізує людину, позбавляючи почуття „укоріненості” і „святості”, натомість породжуючи почуття „планетарності” і „масовості” внашкоду індивідуалізації, а найголовніша небезпека — „страшні поразки душевного життя людини, і насамперед, емоційного...”^[13].

Технічне, машинне як таке не сприяє накопиченню духовної енергії і її нарощуванню. У сучасній літературі існує досить стійка думка, що техніка, нові засоби аудіовізуальної комунікації є своєрідним „троянським конем”, що будучи введеним у „храм мистецтва”, зсередини руйнує мистецтво, заміщаючи його традиційну гуманістичну спрямованість зверненням до найнижчих інстинктів натовпу, створюючи певні засоби емоційного впливу на маси.

Спроби йти „в ногу з машинним віком” без урахування специфіки мистецтва і його споживання, обов’язково призводять або до функціоналізму, або до створення „масового” індустріалізованого мистецтва, яке дає змогу вдаватись до формалістичних вивертів, відриву від реальностей суспільного життя і реальної людини. Самоцінна техніка як символ досконалості, твердження, що між технікою і мистецтвом, людиною і машиною немає принципової різниці, є не просто намагання ототожнити технічний і суспільний прогрес, а й спробою „розвінчування” і „розчленення” людини. Звідси – розчаруванням в науково-технічному прогресі і висловлювання, що „естетичні досягнення недоступні індустріальній системі і в значній мірі знаходяться в суперечності з нею” (Дж. Гелбрейт). Звідси ж заклики до радикальної відмови від науки і техніки, не міряти людське технічним, вище – нижчим; міряти слід найновішим – неперехідними духовними цінностями, красою, поезією, добром, використовувати для цього художню мову і естетичні атрибути, впливати на серця і душі людей.

Суспільство, що не сприяє розвитку художньої культури і утвердженню в творах мистецтва найвищих гуманістичних цінностей, за висловом відомого теоретика мистецтва Герберта Ріда, формує не людей, а „пустооки”, нудьгуючі, загальмовані, неконтактні автомати, що прагнуть до насильства. Аби перетворити їх у людей, необхідне мистецтво, що перетворює суспільство. Але, зауважує Г. Рід, „з якого б боку ми не підходили до проблеми мистецтва в сучасному суспільстві, нам зрозуміло, що справжнім його завданням суперечить сама природа суспільства”^[14].

Мистецтво – один із наймогутніших засобів впливу на людину, величезна сила формування духовного світу людини. На

сьогодні воно не має належних умов для того, аби виявити закладені в естетико-художньому можливості впливу на людину і її духовне життя. В утвердженні найвищих гуманістичних цінностей: добра, краси, честі, гідності, благородства, милосердя, дружби, любові тощо мистецтво і на дотепер залишається поза конкуренцією і не може бути замінене будь-чим і будь-коли. Мистецтво завжди було і надалі буде нагальною потребою людини в гуманності, чистоті помислів, багатстві почуттів і переживань. Розвиток науки і техніки, індустріалізація і урбанізація раціоналізація і денатуралізація людського життя, зростання його темпу і ритму, інтесифікація людського фактора, зорганізованість і стандартизація, фізичні і духовні перевантаження не тільки не відвернули людей від мистецтва і естетично-художньої культури, а навпаки, – дедалі більшою стає потреба в ній та інтерес до продуктів естетично-художньої діяльності. Сама сутність людини чинить опір наступу раціонально-абстрактного і машинізованого-бездушного, тому саме у вогнищах концентрованого індустріального і раціоналізованого-утилітарного буття людей нині виникають ті чи інші явища естетично-художньої культури як умова духовного оздоровлення людини і одержання ціннісних орієнтирів на шляху до добра і гармонії, краси і щастя. Не випадково мистецтво від захоплення урбаністикою, кубізмом, гіперреалізмом та іншими „ізмами” знову тяжіє до того, що пов’язане з людиною, з її цілісністю і духовним здоров’ям, що утверджує в людині найкращі її риси і викликає впевненість у собі і в своєму майбутньому.

Неодмінно реагуючи на зміни в зовнішньому середовищі, естетично-художнє як функціональна цілісність належить до систем, що розвиваються відповідно до своєї сутності і своїх внутрішніх закономірностей. Як для відкритої системи, для естетично-художнього менше за все характерне *однолінійне* сходження з одного ступеня на інший (Гегель), ще менше – принцип *локальності* (О. Шпенглер), за яким прогрес, зокрема прогрес естетично-художнього, заперечується взагалі. Прогрес естетично-художньої культури, як і прогрес суспільства загалом, ніколи не припинявся, на зміну одному типу естетично-художньої культури завжди приходив інший за своїм змістом і формою тип. Сучасна естетично-художня культура є її новим шаблоном, на якому вона неминуче щось втрачає, а щось

придбаває. Зокрема, втрачається характерна для далекого минулого епічність і піднесеність; для більш пізніх часів – романтичність і задушевність, демонічність і чарівність, легендарне і казкове, а також могутні пласти народної естетично-художньої культури, корені якої сягають аж в архаїчні часи. Натомість виникла можливість майже без обмежень тиражувати художні твори, відкриті двері для прилучення до естетично-художньої культури широких верств населення, має місце вихід шедеврів мистецтва з вузького кола еліти. Сучасна естетично-художня культура освоює все нові і нові сфери суспільного життя, породжені науково-технічним прогресом і оформлені в таких поняттях, як „електронна музика”, „технічна естетика”, „художнє конструювання”, „дизайн”, а також у таких сферах, як оформлення свят, торгових центрів, вітрин, стендів, що певною мірою компенсує те, що втрачено разом з епічністю і казковістю, рукоділлям і народною художньою творчістю.

Широта предмета естетично-художнього освоєння, багатоаспектність і багатозначність його продуктів, живий зв'язок з людиною і суспільством, здатність викликати відчуття безпосередності і „широї правди” дозволяє, зокрема, мистецтву існувати і розвиватись разом з людьми, забезпечуючи органічний зв'язок із сучасністю і духовною культурою минулого, духовних запитів сучасників із духовним досвідом їх попередників, знаходити в художніх творах відповіді на свої роздуми, відгуки на свої почуття і переживання, надихатись оптимізмом і вірою. Тому і сьогодні, і в майбутньому для людини є незнищувальною потреба в естетично-художньому в будь-якій його формі; тому не зникає потреба людини у Венері Мілоській, „Давиді” Мікельанджело, картинах Рембрандта, музиці Моцарта, Баха, Бетховена, Чайковського, літературних творах Данте, Гете, Пушкіна, Толстого, Шевченка, Франка, Лесі Українки та інших, як і в продуктах художньої культури сучасності.

„Вік може йти собі вперед, – писав О. Пушкін, – науки, філософія і громадянство можуть вдосконалюватись і змінюватись, – але поезія залишається на одному місці. Ціль її одна, засоби ті ж самі. І в той час, як поняття, труди, відкриття великих представників давньої астрономії, фізики, медицини і філософії зістарилися і щодня замінюються іншими, – твори справжніх поетів залишаються свіжими і вічно юними”^[15].

Естетично-художня культура як складова духовного життя суспільства і людини, змінюючись за змістом і формою, прийомами і засобами, і надалі зберігатиме своє суспільне призначення і слугуватиме своїм субстанційним цілям. Якщо врахувати ту обставину, що в подальшому суспільне життя, а, відповідно, і життя конкретної людини, ускладнюватиметься, породжуючи все нові і нові дихотомії, то можна погодитися з пророцтвом Ф.М. Достоевського, що краса врятує світ, звичайно ж не сама, а в комплексі з іншими масштабними і ефективними засобами. Отже, можна говорити, естетично-художнє приречене на безсмертя.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Яке відношення до художньої культури має цивілізація і як це проявляється?
2. Яка роль „вербального матеріалу” і раціоналізованої інформації в духовному житті сучасної людини?
3. Як співвідносяться раціонально-абстрактне і емоційно-особисте в сучасній духовній культурі суспільства?
4. Які чинники впливають на духовне життя сучасної людини негативно?
5. Чим викликані суперечності між наукою та мистецтвом і чи можливо їх уникнути?
6. Яку роль відіграє техніка в становленні і розвитку мистецтва, художньої культури взагалі?
7. Чи існує загроза повного згасання естетично-художньої культури?
8. Яка перспектива мистецтва і естетичного?



ЛІТЕРАТУРА



1. Араб-Оглы. Э.А. Обозримое будущее: Социальные последствия НТР: год 2000. — М., 1986.
2. Белл Д. Социальные границы информационного общества (новая информационная волна на западе). — М., 1985.

3. Бердяев Н.А. Смысл истории. — М., 1990.
4. Гулига А.В. Искусство в век науки. — М., 1978.
5. Зуев К.Е. Проблема человека в условиях научно-технической революции. — М., 1980.
6. Кризис культуры, или свет в конце туннеля: Размышления и прогнозы О. Шпенглера, Дж. Тойнби, А. Швейцера, Н. Лосского, Н.А. Бердяева и др. — К., 1994.
7. Мейлах Б.С. На рубеже науки и искусства. — Л., 1971.
8. Научно-технический прогресс и творческий потенциал человека / Л.В.Сохань, В.А.Тихонович, Р.А.Ануфриева и др. — К., 1988.
9. Новикова Л.И. Эстетика и техника: альтернатива или интеграция. — М., 1976.
10. Овчинников В.Ф. Научно-технический прогресс и развитие творческого потенциала работника производства. — Л., 1974.
11. Парсонс Г. Человек в современном мире. — М., 1985.
12. Пахомов Ю.Н., Крымский С.Б., Павленко Ю.В. Пути и перепутья современной цивилизации. — К., 1998.
13. Сморгж Л.А. Орфей в эпоху звездолетов: Искусство в духовной жизни современного человека — К., 1989.
14. Сморгж Л.О. Людська особистість на порозі третього тисячоліття // Молодь у сучасному світі: морально-естетичні та культурологічні виміри. — К., 2001.
15. Тасалов В. Прометей или Орфей. Искусство технического века. — М., 1967.
16. Тойнби А.Дж. Цивилизация перед судом истории. — М., 1972.
17. Тоффлер Дж. Столкновение с будущим. — М., 1972.
18. Фролов И.Т. Перспективы человека. — М., 1979.
19. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. — М., 1991.
20. Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века — М., 1991.
21. Сноу Ч. Две культуры: Пер.с англ. — М., 1973.
22. Содружество наук и тайна творчества / Под ред. Б.С.Мейлаха. — М, 1968.
23. Сучасна науково-технічна революція та мистецтво. — К., 1975.
24. Художественное и научное творчество / Под ред. Б.С.Мейлаха. — Л., 1972.

**ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ XI: ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНЯ
КУЛЬТУРА В ЕПОХУ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОГО
ПРОГРЕСУ І ПРОБЛЕМА ЇЇ МАЙБУТНЬОГО**

- [1]. Н.А.Бердяев. Смысл истории. – М., 1990. – С. 4.
[2]. Див.: Идеи эстетического воспитания. – Т. 2. – М., 1973. – С. 258.
[3]. Ингмар Бергман. – М., 1969. – С. 250.
[4]. Гегель. Эстетика. – Т.1. – М., 1968. – С. 17.
[5]. Н.М.Амосов. Разум, человек, общество, будущее. – К., 1994. – С. 159.
[6]. Див.: История эстетики. В 5-ти томах. – Т. 3. – М., 1967. – С. 119.
[7]. О.Шпенглер. Закат Европы. – М., 1923. – С. 45.
[8]. В.Турбин. Товарищ время и товарищ искусство. – М., 1961. – С. 176.
[9]. М. Пришвин. Незабудки. – Вологда. – 1960. – С. 110.
[10]. Див.: М. Раузе. Роберт Опенгеймер и атомная бомба. – М., 1963. – С. 107.
[11]. Див.: А. Моль. Теория информации и эстетическое восприятие. – М., 1966. – С. 204
[12]. М. Храпченко. Меняется ли природа искусства / Литературная газета. – 1977. – № 32.
[13]. Н.А. Бердяев. Человек и машина. // Вопросы философии. – 1989, №2. – С. 149-161.
[14]. Г. Рид. Необходимость искусства // Иностранная литература. – 1971. – № 2. – С. 196.
[15]. Див.: Русские писатели о литературе. – Т. 1. – Л., 1939. – С. 112.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Сморж Леонід Опанасович

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

Редактор: *Вдовиченко В. М.*
Коректор: *Кліменчук Є. В.*
Комп'ютерна верстка: *Петриченко В. В.*
Дизайн обкладинки: *Вакуленко М. М.*

Підписано до друку 15.05.2005 р. Формат 84x108/32.
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Arial.
Ум. друк. арк. 17,53; Обл.–вид, арк.— 20,1
Наклад 1000 прим.

Видавництво «Кондор»
Свідоцтво ДК № 1157 від 17.12.2002 р.
03057, м.Київ, пров. Польовий, 6,
тел./факс:(044) 456-60-82, 241-83-47