

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

ЕСТЕТИКА

Міністерство освіти та науки України

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

За редакцією Л. Б. Мартиненко

Умань
ФОП Жовтий О. О.
2016

УДК 111.852(075.8)
ББК 87.8 я73
Е 86

Рекомендовано вченою радою історичного факультету
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
(протокол № 2 від 22 вересня 2016 року)

Рецензенти: Карасевич А. О. – кандидат філософських наук, професор
Фуркало В. С. – кандидат філософських наук, доцент

Е 86 Естетика : навчальний посібник / за ред. Л. Б. Мартиненко. – Умань : ФОП Жовтий О.О., 2016. – 137 с.

У навчальному посібнику, побудованому у відповідності з навчальною програмою, на рівні сучасного розвитку естетики та естетичного й художнього знання, розглядаються найбільш важливі проблеми естетики як реальної сфери людської життєдіяльності. Проаналізовано розвиток світової та вітчизняної естетичної думки в історичній ретроспективі, сформульовано зміст предмета естетики, завдання й особливості функціонування. Характеризуються вихідні категорії естетики, специфіка структури естетичної діяльності та особливості естетичної свідомості. Всебічно аналізується мистецтво як соціальне явище, його морфологія, закономірності історичного розвитку, розкривається сутність, особливість естетичної культури особистості й система естетичного виховання.

Призначено для студентів та викладачів вищих навчальних закладів, а також для учнів шкіл та гімназій.

УДК 111.852(075.8)
ББК 87.8я73

ЗМІСТ

Вступ	5
Тема 1. Естетика як філософська наука.....	7
1.1. Естетика: предмет та завдання	7
1.2. Зв'язок естетики з іншими науками	9
1.3. Практичне значення естетичних знань	10
Запитання та завдання для самоконтролю.....	12
Тема 2. Історія естетичної думки	13
2.1. Антична естетика	13
2.2. Елліністична естетика.....	22
2.3. Естетична думка в країнах Сходу: Стародавні Індія, Китай, арабо – мусульманська естетика	23
2.4. Середньовічна естетика	26
2.5. Естетика епохи Відродження.....	32
2.6. Естетика Класицизму та Просвітництва	36
2.7. Олександр-Готліб Баумгартен як засновник естетики.....	39
2.8. Розвиток естетики у XVIII-XIX століттях.....	40
Тема 3. Естетичні теорії сучасності.....	43
3.1. Позитивістська естетика	43
3.1.1. Інтуїтивістська естетика.....	45
3.1.2. Психоаналітична естетика	46
3.1.3. Екзистенціалістська естетика	49
3.1.4. Феноменологічна естетика	51
3.1.5. Структуралістська естетика	53
3.1.6. Естетика на порозі XXI ст.	54
Запитання та завдання для самоконтролю.....	54
ТЕСТ	55
Тема 4. Історія розвитку української естетичної думки у XVIII – XX столітті.....	58
4.1. Формування естетичних ідей на теренах України у XIII-XVIII століттях	58
4.2. Естетична думка в Україні у XIX — на початку XX століть.....	60
4.3. Розвиток української естетики XX ст.	62
Запитання та завдання для самоконтролю.....	65
Тема 5. Основні естетичні категорії	66
5.1. Естетичне як універсальна категорія естетики	66
5.2. Естетичний зміст категорії "прекрасне"	66
5.3. Естетичний зміст категорії "трагічне"	69
5.4. Естетичний зміст категорії "комічне". Види реалізації комічного.....	73
Запитання та завдання для самоконтролю.....	76

Тема 6. Естетичний феномен мистецтва	77
6.1. Предмет мистецтва	77
6.2. Функції мистецтва	77
6.3. Теорії походження мистецтва	78
6.4. Художня культура суспільства	80
Запитання та завдання для самоконтролю	82
Тема 7. Еволюція художніх стилів і напрямів у період Нового та Новітнього часів	83
7.1. Бароко	83
7.2. Класицизм	84
7.3. Рококо	85
7.4. Романтизм	85
7.5. Реалізм	87
7.6. Імпресіонізм	88
7.7. Постімпресіоністична традиція	89
7.7.1. Фовізм	90
7.7.2. Кубізм	91
7.7.3. Футуризм	92
7.7.4. Сюрреалізм	93
7.7.5. Експресіонізм	94
7.7.6. Абстракціонізм	94
7.7.7. Поп-арт	95
Запитання та завдання для самоконтролю	96
Тема 8. Художня творчість як об'єкт естетичного аналізу. Проблема художньої творчості в естетиці	97
8.1. Теорії творчості	97
8.2. До визначення поняття "творчість"	98
8.3. Структурні елементи творчості	99
8.4. Види художньої творчості	100
8.5. Поняття "художник"	100
8.6. Природа творчої особистості	101
8.7. Рух від задатків до геніальності	102
8.8. Специфіка творчого процесу	103
Запитання та завдання для самоконтролю	104
ТЕСТ	105
Джерела, рекомендовані до курсу	107

Вступ

Концепція гуманітарної освіти передбачає викладання дисциплін, спрямованих на глибоке вивчення місця й ролі людини в історії світової цивілізації, в складних історичних процесах. Це насамперед такі предмети, як естетика, етика, мистецтвознавство, історія світової та вітчизняної культури. Вони поєднуються загальним поняттям «культуротворчі», проте кожен з них має власні, специфічні риси і завдання.

Без відповідних знань і вмінь неможливо створити якісні предмети та речі для задоволення потреб людей, неможливо надати їм довершеної форми, котра б віддзеркалювала їхню красу. Все це можливе за умови сформованості та розвитку всіх граней естетичних рис людини, що набуваються й у процесі вивчення курсу "Естетика". Маючи тривалу і складну історію, естетика є наукою відкритою – здатною постійно збагачуватися, розширювати обсяг знань, відображаючи динаміку життєвих процесів. Яскравим свідченням відкритості цієї науки є трансформація класичної естетики в посткласичну та некласичну епохи, а також активний розвиток постмодерністської моделі естетичного знання.

Сучасна естетика виступає як метатеорія мистецтва і визначає шляхи формування досконалої людської чуттєвості, здійснює величезний вплив на художню культуру суспільства. Взаємодіючи з іншими науками, зокрема етикою, психологією, естетика сприяє виявленню творчих можливостей людини, розкриттю її морально – етичного потенціалу.

Навчальний посібник є спробою у стислій формі викласти сучасний рівень наукових уявлень про естетичне та художнє знання. У ньому розглядаються зміст предмета естетики, мета, завдання та функції на сучасному етапі суспільного розвитку, викладені свідчення з історії світової та вітчизняної думки.

З'ясовуючи суть естетичної потреби, естетичного смаку й естетичного ідеалу, автори стверджують: усе це не лише тісно взаємопов'язане між собою, а й справляє вплив через естетичне почуття в процесі сприйняття, оцінювання та створення різноманітних естетичних цінностей.

Значну увагу в посібнику приділено аналізу таких вихідних категорій естетики: естетичного й художнього, прекрасного й потворного, піднесеного і низького, трагічного і комічного, структури й особливостей естетичної діяльності та естетичної свідомості, що утворюють основу формування та розвитку естетичних потреб, естетичного смаку й естетичного ідеалу, визначають їхні характери й особливості, відіграють важливу роль у життєдіяльності людей. Всебічно проаналізовано мистецтво як соціальне явище, його функції, морфологію, історичний розвиток. Значна увага приділена естетичній культурі

особистості та шляхам її формування, обґрунтовано значущість її для загальної культури людини.

У кожній темі виділені ключові поняття і основні терміни, зроблені висновки з розглянутих питань, сформульовані завдання для самостійної роботи та рекомендується література, яка дасть можливість поглибити і розширити знання з теми, що розглядається, задовольнити свій естетично – пізнавальний інтерес.

Посібник орієнтований на студентів, які вже ознайомлені з основами філософських знань, історією духовної культури і художнього життя. У ньому враховані зміст навчальної програми з естетики та багаторічний досвід викладання цієї дисципліни.

Опанування змістом навчального посібника дасть змогу оволодіти комплексом знань і вмінь, а саме: розуміти логіку – філософську структуру естетичного знання як дисципліни загальногуманітарного циклу та естетичне значення суто професійних чинників, вміти пояснити феномен естетичних цінностей, їх роль у людській життєдіяльності, мати уявлення про способи оволодіння досвідом, зберігання та передачі естетичного досвіду й цінностей, впевнено оперувати естетичними категоріями на основі знання форм і типів культур, естетичної спадщини мислителів світу та України, сучасних естетичних уявлень.

Автор також намагається розкрити залежність естетичного сприйняття дійсності від рівня розвитку емоційної та раціональної сфер свідомості людини.

Тема I. Естетика як філософська наука

1.1. Естетика: предмет та завдання

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

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

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

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

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

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

Естетика корінням сягає глибини віків. Більше, ніж 2000 років вона розвивалась у сфері філософії, її розвиток та становлення відбувались у нерозривному зв'язку з філософією. Естетика відчула на собі тягар боротьби різних філософських шкіл і напрямків у пошуках істини, аж до XVIII ст. не була самостійною філософською дисципліною. Впродовж віків естетика виступала і як «наука про прекрасне», і як «наука про досконале», і як «наука про закони розвитку мистецтва». Одні дослідники цієї проблеми доводили органічний зв'язок естетичного та художнього, інші ж намагались це заперечити.

До сфери естетичного належать: естетичні властивості, естетичні зв'язки, естетичні явища, естетичні процеси. А до сфери мистецтва - художня практика, художні твори як її результати, а також процес сприйняття цих творів.

Варто зауважити, що естетична свідомість формується й на основі сприйняття творів мистецтва, а художня творчість є естетичною. Тож твори мистецтва є естетичним явищем, а

їх художнє сприйняття - процес естетичний. Отже, естетичні властивості та явища належать до предмета мистецтва та відображаються в системі художніх образів різних видів мистецтва. Більше того, естетичний компонент свідомості людини як своєрідне естетичне явище відіграє одну з провідних ролей як у процесі створення художніх творів, так і в процесі їх сприйняття.

Художній твір, як результат художньої творчості митця й об'єкт сприйняття іншою особою, акумулює в собі не лише певний матеріал дійсності, осмислений, узагальнений і відображений митцем, а й рівень розвитку естетичного смаку, сформованість естетичного ідеалу та естетичні переконання художника.

Отже розривати естетичне та художнє - це всеодно, що відривати коріння від стовбура. Вони настільки взаємопов'язані, що їх функціонування одне без одного неможливе.

Як і будь-яка наука, естетика має власні предмет та об'єкт.

Об'єктом естетики є та частина дійсності, що потрапила в коло пізнавальної діяльності людини, котра оцінює її за законами краси.

На думку дослідників, естетичним є все те, що задовольняє естетичні потреби та викликає потребу в прекрасному. Тож до пізнання естетичного ми йдемо через осмислення почуття прекрасного. Пізнання й оцінка естетичного суто раціональними шляхами — неможливі.

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

Естетичні категорії та закони ґрунтуються на естетичних властивостях, явищах і зв'язках.

Естетичні властивості - це естетичні потреби, естетичний смак, естетичний ідеал і все прекрасне в дійсності та мистецтві.

Естетичні явища — це, зокрема, трагічне й комічне. Вони є одночасно й категоріями естетики, й формою прояву зіткнення добра та зла, відносин між людьми і суспільством, стосунків між людьми в суспільстві, людини та природи, людини й різних соціальних груп і спільнот: партій, націй, класів та ін.

Естетичні процеси - це діяльність зі створення естетичних цінностей митцями, їх сприйняття іншими людьми, а також естетичне відношення людини до навколишньої дійсності.

Естетичні зв'язки - це взаємозв'язок естетичних потреб і естетичних почуттів; естетичних потреб та естетичних ідеалів; естетичного сприйняття й естетичної оцінки; естетичної оцінки прекрасного та потворного; комічного й трагічного; ідеї і художнього образу; художнього змісту та художньої форми; суб'єктивного й об'єктивного в естетичній оцінці; загального та часткового в художньому образі тощо.

Перед естетикою стоять такі **завдання**: ідентифікація таких понять, як доцільність,

предмет діяльності та цінність як її специфічний продукт, технічні засоби, синтез та полісинтез як феномен сучасної художньої культури та ін. Водночас аналіз естетичних явищ у структурі діяльності надає можливість змістовного уточнення деяких традиційних для естетики понять та категорій, таких як «естетичний ідеал», «естетична цінність» тощо. Крім цього, естетика повинна давати знання про те, як поводитися людині, як одягатися зі смаком, як красиво і зручно організувати своє робоче місце; сприяє розвитку духовного світу особистості та допомагає використовувати на практиці естетичне знання. Естетика надає людині знання, формує творчі якості, потребу сприймати красу і отримувати від неї насолоду, бажання спілкуватися з мистецтвом і розуміти його.

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

1.2. Зв'язок естетики з іншими науками

Естетика тісно пов'язана з філософією. Виокремившись з неї, вона не втратила свого філософського змісту. Розкриття більшості проблем естетики неможливе без використання системи філософських категорій і законів як регулятивних принципів у пізнанні явищ естетичного характеру. Не можна, скажімо, пізнати сутність прекрасного як естетичної категорії, з'ясувати природу мистецтва, його функції, форму відображення (художній образ), закономірності розвитку мистецтва, художньої творчості та співтворчості без таких філософських категорій, як об'єктивне та суб'єктивне, часткове й загальне, сутність і явище, зміст та форма.

Естетика не перестає черпати нові філософські ідеї, впливаючи одночасно на неї радикалізмом своїх теорій, що пробивають собі дорогу в життя крізь несприйняття їх різноманітними соціальними системами.

Естетика органічно пов'язана не лише з філософією, але й з мистецтвознавством, а саме: з теоріями певних видів мистецтв (літератури, кіно, живопису, музики, театру та ін.), історією їхнього розвитку та художньою критикою. Засновуючись на філософії, вона сама є основою мистецтвознавства.

Естетична думка розвивалась у давніх дослідженнях багатьох теоретиків і практиків світового мистецтва, котрі виявляли не тільки специфічні властивості певних видів мистецтв, їхню природу, характерні риси образів, але й спільні ознаки, властивості, зв'язки, підіймаючись до філософських узагальнень.

Складні та багатогранні зв'язки існують також між естетикою та психологією. Свого часу деякі теоретики (приміром, Г. Фехнер) навіть намагалися замінити в естетиці філософський

метод на психологічний, це їм так і не вдалося, позаяк природу різноманітних естетичних властивостей і явищ можна з'ясувати лише на основі синтезу тих підходів, які характерні для філософії та психології разом.

Як же і в чому проявляється зв'язок естетики та психології? Приходячи в світ, людина сприймає його як безпосередньо, так і опосередковано - через набуті знання та власний досвід. Проникнення людини в таємниці життя, природи, суспільства та самої себе приносить людині особливу радість, насолоду. Ця радість, як своєрідне почуття, зумовлена, передусім, задоволенням певних потреб.

Відтак, осягнення фізичних, біологічних і соціальних потреб здійснюється завдяки розумовим здібностям людини, де основну роль відіграють її інтелект і воля. Однак у довколишній дійсності, у царині предметів і речей, є такі властивості, зв'язки та процеси, пізнати сутність яких неможливо без переживання тих почуттів, які вони викликають і які належать до естетичної сфери.

Через переживання естетичних почуттів, що задовольняють естетичні потреби людей, здійснюється оцінка явищ і висловлюються судження щодо їх сутності.

Та це не означає, що в згаданому процесі жодної ваги не мають інтелект, воля людини, її знання та погляди, смаки й ідеали. Саме вони і спрацьовують через естетичні почуття в процесі оцінювання й утвердження естетичних цінностей.

Варто нагадати, що, аби усвідомити естетичні почуття, потрібно визначити психологічний аспект почуттів.

Оскільки естетика не може обійтись без з'ясування сутності ціннісного ставлення людини до дійсності, тобто до проблеми визначення цінності предметів, речей, процесів з погляду естетичного ідеалу, інтересів та потреб людини, з огляду на ті почуття, що виникають у неї при взаємодії зі світом речей, вона не може без психології, її понять і законів.

Пізнання прекрасного, трагічного та комічного, психології художньої творчості й співтворчості, природи художнього таланту й естетичного компонента свідомості неможливе без використання системи понять психології, зокрема: "відчуття", "сприйняття", "пам'ять", "уявлення", "мислення", "увага", "потреби", "інтереси", "емоції", "здібності", "темперамент", "характер" тощо.

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

1.3. Практичне значення естетичних знань

Будь-яка наукова галузь покликана до життя певною суспільною потребою. Естетика, її

виникнення, існування та розвиток зумовлені потребами суспільства щодо створення різноманітних речей за законами краси.

На перший погляд, митець ніби - то створює художні образи лише на основі інтуїції, насправді, він не може це зробити без знання законів естетики, її суті та функцій, закономірностей художньої творчості й сприйняття творів мистецтва та природи естетичного компонента. Ці знання митець, передусім, може почерпнути з такої наукової дисципліни, як естетика. Вона дає йому можливість зануритись у глибини естетичної думки та знайти для себе ті її перлини, котрі в майбутньому продуктивно позначаться на творчому процесі та його результатах. Естетика формує в творчих особистостях цілісну систему естетичних поглядів, які відповідають їхнім естетичним ідеалам і дієво спрацьовують як момент добору матеріалів для художніх творів, так і в процесі їх узагальнення та відображення за допомогою відповідної системи художніх образів. Закони й категорії естетики в процесі художньої творчості діють як регулятивні прийоми та принципи. Через засвоєння цих принципів, законів і категорій митець не лише глибоко усвідомлює суть і значення мистецтва, його художньо-образну природу, але й пізнає таємниці художньої творчості, покликання митця та його суспільне значення.

Теоретики, критики й історики мистецтва не можуть не використовувати теоретичних положень естетики в своїй практичній діяльності, адже без знань природи мистецтва та закономірностей його розвитку неможливо на належному рівні здійснювати аналіз як конкретних художніх творів, так і особливостей історичного розвитку певного виду мистецтва. Знання естетики потрібні будь-якій людині, котра хоче ефективно спілкуватися з естетичними цінностями, зокрема з творами мистецтва, отримувати від цього естетичну насолоду та збагачувати скарбницю свого життєвого досвіду.

Особливо важливе практичне значення мають естетичні знання щодо основ процесу сприйняття художніх творів для наукового вирішення проблем художньої творчості. Ці знання сприяють не тільки визначенню певних аспектів закономірностей художнього відображення об'єктивної дійсності художником, але й допомагають визначити його талант і світогляд.

Знання природи естетичного компонента свідомості має практичне значення як для творців художніх цінностей та діячів мистецтва, так і для тих працівників, які залучають людей до емоційного сприйняття художніх цінностей, адже результати художньої творчості - твори мистецтва - справляють виховний вплив завдяки вмінню людей сприймати художні твори.

Митці в процесі художньої творчості мусять зважати на гносеологічні та психофізіологічні основи сприйняття художніх творів, чинники, від яких залежить повноцінність їх засвоєння, що безпосередньо позначається на тому, як їхні твори виконують пізнавальну та виховну

функції.

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Розкрийте етимологію терміна "естетика"?
2. Поясніть суть об'єкта та предмета естетики.
3. У чому проявляється зв'язок естетики з філософією?
4. Поясніть значення понять «гармонія», «катарсис», «досконале».
5. Які принципи закладені греками у правило «золотого перетину»?
6. Творча спадщина яких мислителів дає змогу вивчити епоху становлення естетичних знань?
7. Які архітектурні пам'ятки, побудовані за правилом «золотого перетину», ви знаєте?
8. Поясніть взаємозв'язок естетики та психології.
9. Розкрийте суть понять: "естетичні властивості", "естетичні явища", "естетичні процеси", "естетичні зв'язки".
10. Яке практичне значення має естетика для науки загалом?

Тема 2. Історія естетичної думки

2.1. Антична естетика

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

Тож, для прикладу, звернемося до міфології давніх греків. Неабияке значення в ній мав бог краси та музики Аполлон (син Зевса та Лето, брат Артеміди).

Спочатку роль Аполлона зводилася до охорони родини від горя та нещастя. Пізніше його стали ототожнювати з Геліосом (богом Сонця). На честь Аполлона греки будували храми (наприклад, на острові Делос і в м. Дельфі), які мали загальнодержавне значення.

Бог Аполлон був покровителем дев'яти муз. Музи втілювали образ однієї із форм художньої діяльності:

Мельломена - муза трагедії,

Евтерпа — муза ліричної поезії,

Трато - муза любовної лірики,

Терпсихора - муза танців,

Калліопа муза епічної поезії,

Талія - муза комедії,

Полігімпія - муза гімнів,

Кліо - муза історії,

Уранія - муза астрономії.

Породжені міфологічною свідомістю давніх греків образи бога Аполлона та муз були не випадковістю. Адже це засвідчує вже неабиякий інтерес давніх греків до проблеми краси та світу мистецтва, зокрема у видовому його визначенні.

Необхідно зауважити, що серед муз, які втілювали певні види мистецтва, є такі, які відповідали за астрономію (*Уранія*) та історію (*Кліо*), проте не було муз живопису, пластики, скульптури. Причини цього криються в тому, що на той час не існувало чіткого уявлення про розмежування між художнім і науковим способами осягнення світу (астрономію та історію вважали мистецтвом), а названі образотворчі мистецтва, навпаки, не співвідносили з мистецтвом, оскільки вони були породжені працею раба (вважали, що раби не можуть творити щось витончене).

Дотримуючись логіки давніх, що простежується в міфології, в ті часи не мовилося про мистецтво як особливу сферу людської діяльності. Це означає, що в античні часи не

вбачали сутнісної єдності всіх видів мистецтва.

Становлення перших естетичних уявлень

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

Вони спробували:

- проаналізувати людські почуття;
- класифікувати їх;
- виявити протилежні чуттєві сили.

У вченнях досократиків уже відчутні спроби диференціювати почуття прекрасного та потворного, трагічного й комічного.

Головною рисою уявлень про природу естетичного відношення античної доби було те, що ця проблематика вирішувалася переважно в онтологічній сфері і співвідносилася з космологією. Античні мислителі сформулювали найголовніші проблеми естетики: питання про відношення естетичної свідомості до дійсності, про природу мистецтва, про сутність творчого процесу, про місце мистецтва у житті суспільства. Вони розробили теорію естетичного виховання. Значна заслуга античних мислителів у аналізі естетичних категорій.

Естетичні поняття й терміни оформлюються уже в ранній грецькій літературі – в епосі **Гомера і Гесіода**. У Гомера зустрічаються найважливіші естетичні терміни: «красота», «гармонія», «прекрасне». При цьому раціональні думки Гомера про мистецтво вигадливо поєднуються з міфологічними уявленнями. Поєднання міфологічного та раціонального ми зустрічаємо й у Гесіода – автора поем «Труди і дні», і «теогонія» Краса і добро у нього мисляться як такі, що виходять від богів. Художню творчість він також вважає актом божественним. Проте ні Гомер, ні Гесіод не створили естетичних теорій, що виникли в надрах античної філософії. Грунт для них підготували мілетські матеріалісти – Фалес, Анаксимандр і Анаксимен (кінець VII – VI ст. до н. е.).

Становлення перших естетичних уявлень, співвідносне з тими значеннями, яких давньогрецька філософія надавала людським почуттям.

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

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

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

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

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

Значний інтерес викликала творчість засновника елейської філософської школи **Ксенофана**. Він був мандрівним поетом, і його філософські твори є водночас зразком поезії VI ст. до н. е. Він намагався визначити роль почуттів у житті людини і вважав, що почуття формують лише «приблизну думку» і наголошував на розумовому ставленні людини до дійсності.

Творча спадщина Ксенофана – приклад плідної взаємодії теорії і практики, які доповнювали одна одну й допомагали якомога повніше розкритися авторові і сприяла подальшим розробкам як у сфері філософії, так і в поетичній творчості.

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

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

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

У III ст. до н. е. теорія почуттів набуває завершеного для свого часу викладу у працях яскравого представника перипатетичної школи **Теофраста** (бл. 370 – 288 чи 285 до н. е.). Почуттєва спрямованість поглядів філософа властива його праці «Про відчуття», дослідженням «Про благочестя» та «Етичні характери». Ці праці мали значний вплив на

художню творчість тогочасних письменників, які користувалися психологічними характеристиками Теофраста.

Матеріалістична концепція досократиків, зокрема Піфагора, вплинула на особливе ставлення до ролі математичних обчислень у дослідженні природи естетичного почуття. Це набуло пояснення в принципі "золотого перетину", що відображав суть певного геометрично-математичного співвідношення, пропорції: ціле так співвідноситься з більшою частиною, як більша частина з меншою (в алгебраїчній формі — $5:8 = 8:13 = 13:21 = 21:34 = \dots$). Давньогрецька наука вважала, що будь-яке тіло, геометрична фігура, співвідношення частин якої відповідає такій пропорції, є пропорційними та справляють приємне зорове враження.

Існує гіпотеза про те, чому саме пропорція починається зі співвідношення 5 до 8. Нібито ця пропорція збігається з відношенням вертикального та горизонтального кутів, утворених поглядом людини.

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

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

Давньогрецька естетика

Значну роль у розвитку естетичного знання відіграв давньогрецький філософ **Сократ** (бл. 470 – 399 рр. до н. е.)

У центрі його уваги знаходиться людина з боку її практичної діяльності, поведінки й моральності. З цих позицій він розглядає й естетичні проблеми. Відповідно до поглядів мислителя, всяка людська діяльність переслідує певну мету. Вищим результатом цієї діяльності є абсолютне благо.

Теоретичні погляди Сократа спиралися на політико – етичну основу, на спроби визначити поняття «добра» і «зла». Мораль виступає запорукою справедливості й благородства людини. Спираючись на принцип доцільності, Сократ намагається розкрити співвідношення між етичним та естетичним, прекрасним і корисним. Учений оперує поняттям «калокагатія» - поєднання давньогрецьких слів «прекрасний» і «добрий». Це одне з основних понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього й внутрішнього, що є умовою краси індивіда. Поступово греки все більше трансформують калокагатію у сферу освіти та виховання. Філософське осмислення цього поняття знаходимо у Арістотеля, який інтерпретував калокагатію як гармонію зовнішнього й внутрішнього.

Отже, естетичне вчення Сократа ґрунтується на таких ідеях:

- етичне й естетичне - це єдине ціле, що відображено в понятті калокагатія (єдність краси та добра);
- прекрасне пов'язане з користю, доцільністю, тобто прекрасним є все те, що придатне для досягнення певної мети. Отож прекрасне поняття відносне. Його відносність визначається тими цілями, котрі ставить людина;
- мистецтво - це наслідування природи, а основним об'єктом твору мистецтва має бути прекрасна духом і тілом людина;
- мистецтво (як поезія, так і живопис та скульптура) повинно відображати "стан душі" людини. Крім цього, "тілесне" має бути підкорене "духовному".

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

Естетичні погляди Платона викладені в діалогах "Гіппій Большой", "Бенкет", "Іон", "Держава", "Закони". Розгляньмо основні естетичні ідеї філософа.

1. *Прекрасне не існує в цьому світі.* Цю думку мислитель відстоює в діалозі "Гіппій Большой" через розмову між Сократом і його учнем Гіппієм Большим.

Платон вустами Сократа доводить, що прекрасне не існує в тутешньому світі. Адже прекрасне є не те, що "підходить"; не те, що "придатне"; не те, що "корисне"; не задоволення; не те, що "отримується через зір і слух". Ідея розвивається навколо застосовування конкретних прикладів, адже краса дівчини, краса кобиллиці, краса горщика - це не одне й те ж.

Попри досить-таки аргументовані пояснення, співрозмовники все ж не знаходять істини. Діалог закінчується словами Сократа: "прекрасне - це складно".

2. *Прекрасне існує не в цьому світі, а в світі ідей.*

Згідно з ідеалістичними поглядами Платона, реальним є світ ідей, а земний світ (чуттєвий) - це "тінь ідеального світу" (все в ньому змінне й тимчасове). Це Платон пояснює через "міф про печеру": люди, перебуваючи все життя в печері, не бачили того, що існує за її межами; для них реальними є лише тіні речей, утворені від сонячних променів, які проникають в печеру. Речі в чуттєвому світі - це лише слабкий відбиток справжніх речей в ідеальному світі.

Абсолютна ж ідея краси теж міститься в тому світі - в світі ідей. Краса речей - це лише певна її грань, отримана як відбиток.

У діалозі "Бенкет" Платон дає характеристику абсолютної краси. Вона вічна (не виникає та не зникає), незмінна (не збільшується й не зменшується) і повсюдна. Її джерелом є не чуттєвий світ, а світ ідей, своєрідних духовних сутностей. Прекрасне ніколи не втілюється в якійсь конкретній формі.

3. *Способом осягнення прекрасного є не художня творчість і не сприйняття художніх творів, а відсторонене споглядання ідей.*

У діалогах "Бенкет", "Федр", "Федон" Платон поетично описує той стан філософського екстазу (еротичне сходження), коли відбувається своєрідне містичне осягнення прекрасного. Це стан відділення душі від тіла.

Краса осягається не чуттями, а розумом. Краса має надчуттєвий характер.

4. *Джерело творчого натхнення необхідно шукати поза суб'єктом.*

У діалозі "Іон" Платон розвиває містичну теорію поетичної творчості й доводить, що натхнення художника ірраціональне, протирозумне. На поясненні цієї ідеї він проводить поетичну аналогію: Божество посилає музу за принципом дії магніту, коли створюється магнітне поле - чим ближче до магніту, тим сильніше магнітне поле:

- найближче до джерела енергії (Божества) перебуває поет;
- далі - рапсод (виконавець поетичних творів);
- ще далі - слухачі (їм передається через поета і рапсода особливий стан, який посилає Божество як джерело "магніту" через музу).

Божество як джерело "магніту" через музу).

Через поетів і рапсодів Божество залучає душі людей. При цьому кожен поет і рапсод залежать від різних муз, які посилаються зверху. Така залежність є одержимістю.

Власне творчий акт неосяжний, він має ірраціональний характер. Художник і поет творять, самі не розуміючи, що вони роблять.

За такого тлумачення творчого акту відпадає необхідність вивчати художню творчість, набувати навичок і вмінь, оскільки художник, як богонатхненний, є лише середовищем, через яке відкриваються дії містичних сил Божества.

5. *Мистецтво - це «наслідування з наслідування», «тінь тіней», "копія копії". Мистецтво, як вторинне відображення, позбавлене пізнавальної цінності, воно оманне та заважає пізнанню істинно суцього.*

Художник, перебуваючи в стані екстазу, не підноситься до споглядання істинного та прекрасного, не спроможний зобразити Ідею прекрасного. Він відтворює чуттєві речі, що є відблиском ідей і мають вторинну природу. Тож зображення художника - це копія копії, наслідування з наслідування, "тінь тіней".

6. *Мистецтво позбавлене виховного значення.*

Таку ідею Платон пояснює в діалозі "Держава" (книги II, III, X). Причина цього криється в тому, що мистецтво користується багатьма способами відтворення чуттєвої дійсності, до того ж, відтворюються не лише прекрасні речі, а й потворні, негідні:

- актор грає ролі п'яних, поганих людей, злочинців;
- художник зображує потворні явища й обличчя;
- поет описує дурні вчинки та пристрасті;
- музикант мелодіями пробуджує інколи суперечливі відчуття та почуття.

Зображуючи все це, поети, художники, музиканти самі переживають такі ж відчуття та спонукають до цього слухачів і глядачів. Згідно з Платоном, в ідеальному суспільстві немає місця всім цим мистецтвам.

У наступних творах (діалог "Закони") мислитель дещо пом'якшує своє ставлення до мистецтва та припускає, що є певні мистецтва, що справді корисні для суспільства та виховують громадян. Це, приміром: складання та виконання гімнів богам, а також дорійських і фрігійських ладів (вони збуджують мужність та патріотичні почуття). Платон допускає також влаштування хоричних свят, танців за умови, якщо вони будуть піднесеними, гармонійними, виховуватимуть відчуття порядку, міри, внутрішньої зібраності: «Боги через милосердя до роду людського, народженого для праці, встановили навзаємін перепочинку від праці божі свята та дарували муз, Аполлона, їхнього очільника, та Діоніса як учасника цих свят, щоб можна було виправити прогалини виховання під час свят з божою поміччю». Допустимі також постановки комедій, якщо там будуть грати іноземці та раби, а трагедій - за умови суворої цензури.

Отож Платон розрізняє два різновиди муз, які виконують відповідні функції: "упорядкувальна" - покращує людей; "насолодна" - погіршує. Розпізнати їх можуть тільки спеціально призначені громадяни. Саме вони мають забезпечити в ідеальному суспільстві простір "упорядкованій" музи. Для цього Платон рекомендує вибрати серед громадян "оцінщиків" з людей не молодших за 50 років, які будуть здійснювати контроль за художнього діяльністю в державі. Тож чи не є це прототипом цензури?

Особливе ставлення в Платона й до глядачів. Ними, тобто законними споживачами творчості муз, є люди найкращі: "Найкращою я вважаю музу, котра дає задоволення не першому ліпшому, а людям найкращим, які отримали гідне виховання".

Альтернативну естетичній концепції Платона розробив його учень, великий філософ Античності **Аристотель** (384- 322 рр. до н. е.). Вершиною його теоретичної спадщини є роботи «Поетика», «Риторика», «Політика», «Метафізика», «Велика етика».

Основним естетичним твором Аристотеля є "Поетика" (збереглася недопрацьованою лише I книга - 26 глав, - присвячена трагедії. II книга, присвячена комедії, була втрачена (збереглися лише уривки)). Значне місце естетичним проблемам Аристотель приділяє також

у трактаті "Метафізика".

Здобуток Аристотеля — побудова власної естетичної концепції — полягає в такому: на відміну від Платона, мислитель відштовхувався від конкретних художніх і естетичних фактів, творчості митців свого часу (Гомера, драматургів Софокла, Еврипіда, художників Зевксіса, Полігнота, скульптора Фідія та ін.). Отож "Поетика" Аристотеля - це важливий філософський, естетичний, мистецтвознавчий та історичний документ.

Розглянемо основні ідеї естетичного вчення Аристотеля.

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

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

3. *Суть краси криється в ознаках і властивостях речей.*

"Метафізика": "Основні форми прекрасного — це порядок (у просторі), співмірність і визначеність".

"Поетика" (прекрасне конкретизується щодо трагедії): "частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою чи видаленням будь-якої частини порушувалося та змінювалося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого".

Тож Аристотель створює теорію трагедії. Як він зазначає, трагедія має шість складників: фабулу, характери, думку, словесну форму, музичну композицію, сценічну обстановку.

4. *Краса — це щось інше, ніж добро.*

"Метафізика": "добре" завжди полягає в дії, "прекрасне"

ж буває і в речах непорушних, тобто є "краса спокою" та "краса руху".

5. *Творчість є природно людським явищем. Вона притаманна людям з дитинства.*

"По-перше, наслідування притаманне людям з дитинства, ЦИМ вони й відрізняються від решти тварин (...), завдяки цьому вони й набувають перших знань, а по-друге, продукти наслідування всім дають задоволення".

6. *Мистецтво має пізнавальний характер це одна і форм пізнавальної діяльності людей.*

Задоволення, котре отримують люди, споглядаючи художній Твір, визначається радістю "впізнавання" (ми із задоволенням розглядаємо зображення того, на що в дійсності нам дивитися Неприємно: "причина цього криється в тому, що набувати знань доволі приємно не тільки філософам, а й решті людей, тільки ваганні набувають їх ненадовго."

Отже, джерело естетичного задоволення - не в світі ідей ТІ інших трансцендентних сутностей, а в реальному інтересі Людей до пізнання.

7. *Мистецтво — це відтворення дійсності (наслідування).*

Аристотель не вимагав абсолютної адекватності відтворення речей і явищу мистецтві:

"завдання поета - говорити Не про те, що справді сталося, а про те, що могло статися, тобто про можливе - імовірність або необхідність."

Зіставляючи поета й історика ("перший говорить про те, що сталося насправді, а другий про те, що може статися", історик говорить про одичне, поет-про загальне), доходимо висновку, що поезія "більш філософська та серйозна, порівняно з історією".

Завдання мистецтва не в механічному відтворенні дійсності, а в творчому її відображенні (однак художник не повинен припускатися помилок, наприклад, щоб кінь піднявся відразу на дві праві ноги).

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

9. *Творчий процес досяжний і підлягає контролю (творчість не має таємного характеру).*

Отож Аристотель висуває певні норми, канони та правила щодо мистецтва. Канон, згідно з Аристотелем, - це чітка система норм і правил, на основі яких народжується мистецтво (проте в Аристотеля канон - це ще не догма).

Приміром, у побудові трагедії Аристотель закликав дотримуватися "законів трьох єдностей" - місця, дії та часу.

10. *Естетичне споглядання базується на радості впізнавання.*

Тобто, знання потрібні і для естетичного сприйняття, і для судження: "Для того, щоб вміти судити про справу, потрібно самому вміти це робити, чому й люди мають, поки вони молоді, самі займалися цією справою."

Тут в Аристотеля виникає суперечність: з одного боку, він розуміє, що серйозні заняття мистецтвом вимагають професійної підготовки, з іншого, - він, як ідеолог рабовласницького ладу, вважає працю справою невольної людини.

11. *Мистецтво має виховне значення та пов'язане з моральним життям людей:*

- основне завдання мистецтва - "вдосконалення в доброчинності".

Твір мистецтва облагороджує людей тим, що через очищення душі - катарсис - звільняє їх від негативних пристрастей;

- моральний ідеал Аристотеля - це "споглядальна діяльність розуму", що не має жодних практичних цілей, безкорисна (на відміну від політичної та військової справи, що теж є доброчинностями);

- теоретична діяльність є вищою за будь-яку іншу діяльність, оскільки вона споріднена з божественною (Бог нічого не робить, тільки мислить самого себе);

- оскільки мистецтво - це діяльність теоретична, то воно споглядальне;

- найкращою властивістю художнього пізнання є пасивно - споглядальне сприйняття дійсності, а духовна насолода мистецтвом - самоціль, "облагодження душі".

Така думка Аристотеля пояснюється тим, ідо він був прихильником рабовласницького

ладу. Мислитель закликав приймати світ таким, яким він є - готовим, що не потребує змін і перетворень.

Катарсис (очищення), зазвичай, трактується у сфері виховання. Аристотель інакше інтерпретував катарсис: катарсис - Це мета мистецтва, зокрема трагедії (мистецтво очищає душі під афектів і пристрастей, унаслідок чого людина, з одного боку, і починає ставитися до примх долі зі спокійною покірністю, з іншого, стає здатною допомогти тим, хто зазнав нещастя).

12. *Аристотель ставить питання про класифікацію мистецтва* (до часів Аристотеля вже визначили роди та види Мистецтва).

У праці "Поетика" (третья глава) містяться такі ідеї:

- наслідування може різнитися трьома складниками: засобом, предметом і способом;
- роди мистецтва розрізняються за засобами наслідування;

звук - засіб для музики та співів;

ритмічний рух - для танців;

слова та розміри - для поезії;

- названі види мистецтва поділяються:
- на мистецтва руху (поезія, музика, танець);
- на мистецтва спокою (живопис, скульптура).

Аристотель особливо детально зупиняється на поділі поезії на роди та види:

- поезія ділиться на епос, лірику й драму;
- драма поділяється на трагедію та комедію.

У різні часи трактування теоретичного спадку Аристотеля різнилося. Для нас Аристотель цінний як творець естетичної концепції, що ґрунтується на матеріалістичних теоретико - пізнавальних передумовах.

2.2. Елліністична естетика

Завершальною стадією античної естетичної думки стала елліністична естетика. Вивчають її за здобутками трьох шкіл: епікуреїзму, стоїцизму та скептицизму.

В основу вчень зазначених шкіл було покладено матеріалістичне вчення Аристотеля, зокрема його ідею міметичної (наслідувальної) природи мистецтва (стоїки, епікурейці).

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

Епікурейці, обстоюючи матеріалістичні позиції, наполягали на ідеї виникнення мистецтва з "потреб" людини в "усладі" (задоволенні). Крім цього, на їхню думку, мистецтво виконує не лише функцію задоволення. Воно відіграє й утилітарну роль.

Підбив підсумки всім теоретичним пошукам у філософії й естетиці, з чого й почався

занепад античної естетичної думки, *скептицизм*. Обстоюючи думку про те, що, оскільки пізнати речі неможливо, то в теорії це повинно призвести до утримання від судження, а на практиці - до байдужого, безпристрасного ставлення до предметів. Отож жодна наука про мистецтво теж неможлива.

Лише в II—III століттях відбулося її нетривале відновлення завдяки неоплатонізму.

Неоплатоніки (Плотін), зазнавши значного впливу ідеалістичних поглядів Платона, визнали чуттєвий світ проявом божественної еманції, відповідно, вторинним і недо-сконалим. Мета ж людини - повернутися до первинного стану (Бога), можливо, через аскезу й екстаз, через звільнення душі від тілесного.

"Долучення" до ідеї, Бога є суть прекрасного. І чим більше душа звільняється від тілесного, тим вона прекрасніша. Неоплатоніки стверджували, що, аби пізнати вищу красу, необхідно спершу звільнити душу від тілесної скверни.

Прекрасні тіла - це сліди, образи, тіні найвищої краси. Таке прекрасне сприймається відчуттями. Отож це нижчий вид прекрасного.

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

Для культури країн Сходу були властиві традиційність і консерватизм. Ці риси часто перетворювалися на догми: упродовж тисячоліть відтворювалися ті самі форми в економічній, соціально – політичній й культурній царинах.

Стародавня Індія

Наукові пошуки індійських учених відрізнялися від європейської теоретико – пізнавальної традиції. Їм було притаманне прагнення до систематизації та методичної класифікації кожної сфери мислення, кожної галузі пізнання, мистецтва і діяльності.

Прагненням до класифікації та систематизації пройнятий перший естетичний трактат «**Натья – Шастра**», відомий уже в I ст. н. е. Це були перші спроби аналізу проблем художньої творчості, який містив розгляд питань виховання актора, висвітлює питання художньої майстерності. Пізніше були написані теоретичні коментарі до «Натья – Шастра», які мають безпосередній вихід на естетичну проблематику: розробка поняття «**раса**» - естетичне переживання, а також розгляд власне естетичного переживання – «раса» - і «життєвої емоції» - «**бхава**». Життєві емоції покладено в основу естетичного переживання, тобто «бхава» може викликати до життя «раса», а стан «раса» - це можливість емоційного співпереживання різних людей. Естетичне переживання обумовлюється емоційним станом попередніх поколінь і вплітається у складний ланцюг перевтілень живих істот. Так діє закон

«карма». Переживання «раса» можна довести до містичного екстазу й досягти етичної досконалості.

Єдність естетичного й етичного аспектів слід розглядати як провідну тенденцію індійської теорії, що зумовлює можливість **«дхвани»** - проникнення у прихований зміст художнього твору.

Завдяки матеріальним джерелам, які збереглися на території Індії, можна відтворити процес становлення видів мистецтва у давньоіндійській культурі:

Хараппська епоха: III – II тис. до н. е. – різьба по дереву й каменю, ювелірні вироби, скульптурна мініатюра, кераміка.

Магадсько – маурійська епоха: IV ст. до н.е. – I ст. н. е. – архітектура, література, скульптура.

Епоха правління Кушанів і Гуптів: I ст. н. е. – живопис.

Становлення видів мистецтва відбувалося повільно. Значну роль відігравали такі види мистецтва, як музика, театр, пантоміма. Мистецтво Індії часів становлення перших естетичних уявлень позначене тісним зв'язком з релігійними системами, а також із народними легендами, з чіткою системою художніх норм і правил, які залишаються незмінними упродовж віків. Відданість традиціям дали змогу індійському народу зберегти самобутність культури, утвердити національну й суспільну визначеність мистецтва.

Важливими літературними джерелами, які допомагають зрозуміти культуру і традиції індійського народу, є величні епічні поеми Стародавньої Індії **«Махатбхарата»** й **«Рамаяна»**. Ці шедеври є результатом колективної народної творчості упродовж багатьох віків.

Стародавній Китай

Основний період становлення естетики Стародавнього Китаю охоплює VII ст. до н. е. до III ст. н. е. У цей період естетика ще не виокремилась у самостійну науку і її розвиток був зумовлений традиціями китайської філософії. Китайська естетика наголошує на поняттях **«досконалість»**, **«довершеність»**, **«гармонія»**. Кожна сфера людської діяльності повинна бути доведена до рівня високого мистецтва.

Значне місце посідає відомий китайський мислитель **Конфуцій** (551 – 479 рр. до н. е.). Його естетичні погляди переплітаються з педагогічними ідеями і, як наслідок, він пропонує

систему естетичного виховання. За Конфуцієм, виховання слід починати з поезії, закріплювати знання людини послідовним вивченням правил «лі» (добродесність, знання норм етикету). Завершуючи освіту, треба звернутися до музики, яка несе в собі найвище естетичне навантаження, тяжіє до духовного.

Слід наголосити, що не лише Конфуцій, а й інший мислитель Китаю **Сюнь – цзи** (298 – 238 рр. до н. е.) вважав, що обрядова музика відкриває шлях до досконалості, довершує культурний рівень людини, допомагає досягнути ідеал.

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

Арабо – мусульманська естетика

Аналіз арабо – мусульманської естетики, створеної народами Близького та Середнього Сходу, які сповідують **іслам** (від араб. – покірність), слід передбачити значення **Корану** (від араб. – читання) у духовному житті мусульман. Коран є основою ісламу, священна книга мусульман і унікальне явище світової літератури. Він містить регламентації релігійних обрядів, моральні приписи й правові настанови, визначає звичаї і традиції, найважливіші моменти укладу життя та манеру поведінки. Тексти Корану виголошують під час публічних і приватних молитов, державних і сімейних торжеств. Значення Корану багато в чому спрямувало розвиток філософії і мистецтва.

Певним відступом від догматів Корану був період VII – X ст., коли арабо - мусульманська філософія розвивалася під впливом античної філософії. Орієнтація на античність була властива передусім прогресивному філософському спрямуванню **мутазилітів** – мусульман, які виступали проти ортодоксальних догматів церкви, зокрема заперечували множинність атрибутів бога. Вони вважали, що людина пізнає бога і всесвіт завдяки розуму. Позиція мутазилітів протистояла богословській школі **мутакалімів**, які відстоювали ідеї аскетизму, споглядальності і відмовлялися від активних зв'язків з реальним життям.

Важливою віхою в історії арабо – мусульманської філософії стало IX ст. Це було

знайомство з творчою спадщиною Аристотеля та матеріалістичною спрямованістю. Яскравим прихильником аристотелізму стає арабський філософ **Аль Кінді** (бл. 800 – 870), який багато робить для популяризації природничих наук і водночас для поєднання філософії та ісламу. Збереглося близько 40 трактатів ученого.

Суворість мусульманської релігії (заборона зображати бога, людину, тварин) не залишила місця для естетизму, який був притаманний країнам Сходу. Іслам передусім підкреслював значення етичного виховання. Культ релігійної етики переростав у догматизм, примушував слідувати певним ритуалам. Проте значного естетичного навантаження набуло арабське мистецтво, яке намагалося якомога повніше задовольнити художні запити свого часу. Арабські митці працювали у різних видах мистецтва: література (лірична поезія); архітектура (мечеті, мінарети - башти, медресе – мусульманські навчальні заклади, караван – сараї – заїжджі двори, що зводилися в містах і на караванних шляхах); живопис (книжкова мініатюра, каліграфія); декоративно – ужиткове мистецтво).

Особливе місце в історії арабської літератури мали IX – XII ст. У Багдаді було складено перші казки всесвітньо відомої збірки «Тисяча і одна ніч». Отже, арабо мусульманська естетика зробила вагомий внесок у скарбницю художньої культури.

2.4. Середньовічна естетика

Розвиток естетичної думки епохи Середньовіччя відбувався під впливом християнської доктрини, котра спрямовувалася на критику та знищення попередньої культури з позицій нової релігійної ідеології.

Естетичні вчення Середньовіччя формувалися на основі прочитання ранніми отцями церкви (апологетами II—III століть) Святого Письма. Однак естетичні теорії Середньовіччя і ще не досягли рівня художньої практики цього періоду, вони охоплювали, переважно, аналіз явищ офіційного релігійно - догматичного мистецтва.

Апологети приділяли значну увагу проблемам творчості, мистецтву. Найдовершенішим художнім твором вони вважали світ, створений Богом. Людина ж як вище творіння Бога за його "образом і подобою" наділена здатністю творити. Тож творчість людини (зокрема й художня) вже визнається чимось вищим, а ніж просто ремесло.

Нова релігійна ідеологія закликала нехтувати чуттєвим світом. Цю функцію повинно виконувати й мистецтво як її рупор. Воно мало оминати увагою зовнішню прикрашеність, натуральну красу, оскільки не здатне осягнути світ Бога (воно дає не реальні образи цієї краси, а лише її "субстанційні" форми), а застосовуючи символи, алегорії та знаки, натякати на істинним небесний світ.

Естетика Візантії

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

Найяскравіші представники традиції християнської культури, які активно формували основні ідеї принципів візантійської естетики – **Татіан, Тертулліан, Юстин, Климент Александрійський, Ориген, Боецій**. Розвиток цих ідей знайшов відображення у видатному пам'ятнику філософської думки раннього середньовіччя – **Ареопагитиках**.

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

Естетичну проблематику послідовно розробляли Григорі Ниський, Іоанн Златоуст, Іоанн Дамаскін. Їх цікавили проблеми не лише краси і прекрасного, а й проблеми образу, символу, значення слова та його внутрішній зміст. Особливу увагу вони приділяли аналізу кольору, звуку у становленні художньої цінності твору мистецтва.

Визначивши бога як джерело краси, візантійці розробляють **ідею універсуму** – системи образів, символів і знаків, які поєднують людину з богом. На думку **Псевдо – Діонісія Ареопагита**, передача «вищого знання» - від бога до людини – відбувається через «світлодіяння» - чуттєві символи, певні зображення, музичні звуки, мелодії, кольорові сполучення.

Климент Александрійський першим із християнських письменників зробив вчення про образ головним пунктом своєї світоглядної системи. У період **іконоборства** (726 – 843) проблема образу обговорювалася в якості найважливішої проблеми духовної культури. Іконоборці спиралися в основному на біблійні ідеї Старого Заповіту: «не сотвори собі кумира» і відхиляли насамперед антропоморфне зображення Христа. Отці Церкви обґрунтували тезу про боголюдскість Ісуса, життя якого проходило на очах у мешканців Палестини.

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

Драматично складається доля візантійської естетики у XIII – XV ст. – період зіткнення

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

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

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

Естетика Київської Русі

Київська Русь охоплює складний історичний період між IX – XIII ст. Становлення естетичних уявлень обумовлене передусім міфоепічною свідомістю давнього слов'янства поєднаним з візантійським христичнським світоглядом.

X – XII століття – це час розвитку Київської Русі. Естетичні ідеї цього періоду відбиті у філософсько – богословських текстах **«Шестиднева»** Іоанна Дамаскіна, Ізборниках 1073 та 1076 рр. тощо.

Ізборник 1073р. вважається найдавнішою датованою збіркою, яка містить близько 380 статей з філософії, історії, географії, медицини, проблем виховання та етикету дітей, написаних щонайменше 40 авторами.

У **Ізборнику 1076р.** давньоукраїнські автори більш чітко висловлюють свою думку і порушують теоретичне положення про красу пізнання, красу істини, про «внутрішній» розум людини, який є джерелом краси.

У X – XI ст. естетика має натуралістично – реалістичні риси, проте вона виявляє тенденцію до екзистенціальних мотивів, має підкреслено емоційний характер, наголошує на «переживанні серця». Важливе місце в естетиці цього періоду посідає символ, зокрема символ Софії – «премудрості Божої».

Розробляючи філософсько – естетичні ідеї, слов'янська культура виявляє щирий інтерес до морально – етичної проблематики. Безперечний інтерес викликає своєрідний заповіт **Володимира Мономаха** (1053 – 1125) **«Повчання своїм дітям»**. У цих настановах великого князя передусім наголошується на ролі освіти і знань, які збагачують життєвий досвід людини. Навчає молодих людей зберігати «душі чисті», непорочні, тіла худі, лагідну бесіду і в міру слово господнє.

Важливим джерелом вивчення естетики Київської Русі є збірники пам'яток культури, що містили висловлювання Езопа, Аристотеля, Менандра, Плутарха, включали в себе різні

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

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

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

Розглядаючи «Слово про Ігорів похід» у контексті історії естетичної думки, слід наголосити, що у цьому творі естетичне спирається на народно – фольклорну традицію. Кожен образ виконує важливу емоційну функцію, досягнута єдність зображення естетичних основ природи з довершеністю естетично – морального світу людини.

Значну роль в естетичній культурі Київської Русі відігравало мистецтво, зокрема архітектура. Красу й велич епохи Ярослава Мудрого утверджує **Софійський собор** у Києві, побудований у 1037 р. Софійський собор став не лише центром християнства на Русі, а й загальнодержавним центром культури. Тут була зібрана перша на Русі бібліотека, відкрита школа. Високого рівня розвитку досягають у Київській Русі також мистецтво мозаїки, фрескові розписи, декоративно – прикладне мистецтво, книжкова графіка.

Київська Русь була головним центром культурного єднання східних й західних слов'ян.

Естетика Середньовіччя Західної Європи

Для чіткого уявлення про специфіку естетики Середньовіччя, її місця і роль в історії науки взагалі слід урахувати особливості цієї епохи: власність феодала на землю і часткову власність на селянина, професіоналізацію населення і його жорстке соціальне розмежування. Доба Середньовіччя пов'язана із занепадом економічного й культурного життя Західної Європи і водночас із концентрацією духовного життя навколо представників релігійного світосприймання.

Західноєвропейська середньовічна естетика (особливо в період схоластики) приділяла особливу увагу узгодженню принципів та категорій античної естетики з християнською доктриною, активно спираючись на досвід таких Отців Церкви, як Ареопатит та Августин. Францисканець **Бонавентура**, виходячи із висловлювання Августина про красу як форму Христа, створює цілу христологічну естетику. На його думку «краса», що дорівнює формі

Христа, є посередником між трансцендентальним Богом та людиною через втіленого Сина, в якому сконцентровані принципи «образу та подоби», що напряду залежать від поняття форми. Естетично сприймаючи дійсність, в якій розлита божественна краса, ми можемо наблизитися до розуміння поняття краси – форми – подібності взагалі і, таким чином, до сутності Сина, а через нього і Батька.

Західна гілка християнства – римсько – католицька церква – вирішувала те ж завдання засвоєння античної культурної спадщини. Рішення цієї проблеми випало на долю вчителів західної церкви, що прийшли на зміну апологетам перших сторіч християнства.

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

Основні ідеї естетичної концепції Августина зводяться до такого:

- 1) абсолютною Красою, Благом та Істиною є Бог;
- 2) Бог створив світ (матеріальний і духовний) за законами краси, тому світ і прекрасний;
- 3) прекрасним є буття. Потворне ж характеризує відсутність краси та, відповідно, буття;
- 4) найвищою мірою естетичної насолоди є блаженство (досягнення вічного божественного життя через пройдений шлях духовного вдосконалення людини внаслідок пізнавальної діяльності). Воно є безкорисним;
- 5) краса та любов мають єдину природу;
- 6) основу мистецтва утворюють основні структурні закономірності буття: цілісність, єдність, число (чи ритм), рівність, подібність, відповідність, співмірність, симетрія, гармонія;
- 7) мистецтво виконує наслідувальну (міметичну) функцію.

Найвищою цінністю його є "наслідування" духовної краси. Найвищими мистецтвами визнаються музика та мистецтво слова (поезія).

Важливе місце в естетиці Августина посідають проблеми видової специфіки мистецтва, передусім художні можливості видовищних мистецтв. Особливу увагу філософ приділяє театру й аналізує його роль у римській культурі, в житті пересічних римлян. Він особливо негативно оцінює театр і вважає, що драматурги й актори сприяли формуванню аморальної поведінки, «гріховності» громадян Риму. У своєму головному творі **«Про град Божий»** філософ намагається створити образ ідеального, «морального» міста, у якому немає театру – символу гріховності. В основі його філософії культури лежить протиставлення «двох градусів» - божественного і земного.

Здобутки Августина в розвитку естетичного знання не сприяли закріпленню та розвитку його ідей у середньовічній культурі (лише Пізні Середньовіччя оцінить внесок

Августина в розвиток естетичного знання). У Середні Віки вчення мислителя дещо загубилося. Хоча на той період не знайшлося жодного мислителя, котрий зміг би побудувати завершенішу естетичну систему, ніж августинівська.

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

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

Важливе місце в естетиці Середньовіччя займають теоретичні роботи домініканського монаха, філософа і богослова **Фоми Аквінського** (1225 або 1226 – 1274). Основні твори – **«Сума теології»** та **«Сума проти язичництва»**. Він фактично підбив підсумок західної середньовічної естетики. У своєму розумінні прекрасного та мистецтва Аквінат синтезував погляди неоплатоніків, Августина, Ареопагіта, представників ранньої схоластики та об'єднав їх у досить цілісну систему на основі аристотелівської філософської методології. На відміну від візантійської естетики Фома переніс акцент з духовної краси на чуттєво сприйману, природну красу, оцінивши її саму по собі, а не лише як символ божественної краси. За філософом, річ є прекрасною лише тоді, коли в її зовнішньому вигляді гранично виражається її природа, сутність, чи «форма» в аристотелівському розумінні. Красу Фома визначає через сукупність її об'єктивних та суб'єктивних характеристик. До перших відносяться відповідна пропорція, співзвучність, ясність і досконалість. Пропорція – якісне співвідношення духовного та матеріального, внутрішнього та зовнішнього, ідеї та форми, яка її виражає. Ясність – видиме сяяння, блиск речі, а також сяяння внутрішнє, духовне. Суб'єктивні аспекти прекрасного Аквінат вбачав у співвіднесенні його з пізнавальними здібностями, які реалізуються в акті споглядання, що супроводжується духовною насолодою.

Для визначення понять «прекрасне» й «краса» Фома залучає поняття **«задоволення»** і стверджує, що краса – це те, що «задовольняє людину в процесі чуттєвого споглядання» навколишнього світу. Певних речей, творів мистецтва. Поштовхом до виникнення задоволення є завершеність форм предмета, гармонія його частин.

Наслідуючи античну традицію, під мистецтвом Аквінат розумів будь – яку творчу діяльність та її результат. Мистецтво, на його думку, наслідує природу у тому розумінні, що як і природа, має за мету певний результат. Воно створює не принципово нові форми, а відтворює чи перетворює те, що уже існує, маючи на меті ні про що інше, як прекрасне. Філософ розрізняє процес пізнання і діяльності, стверджуючи, що **мистецтво** - це

діяльність, а творчий процес у мистецтві схожий на творчість природи, яка матеріалізує ідеальні цілі.

У теоретичній спадщині Аквінського наявна і проблема **функцій мистецтва**, серед яких він найважливішими вважає виховну і емоційну. Відзначаючи теоретичні досягнення Фоми Аквінського щодо розуміння естетичної проблематики, з'ясування природи мистецтва, слід пам'ятати, що для доби середньовіччя непорушними залишалися настанови щодо божественних витоків краси, її повної залежності від духу, що негативно позначалося на мистецтві. Митці широко використовували такі специфічні художні прийоми, як алегорія та символ.

В історії культури інших європейських країн варто назвати імена теоретиків естетики, які творчо вплинули на долю власних народів.

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

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

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

2.5. Естетика епохи Відродження

Важливе місце у розвитку європейської естетики посідає доба **Відродження** (від франц. – ренесанс). Якщо для середньовічної теології тільки Бог був єдиним предметом, гідним високої думки, то тепер його місце займає людина. Вона визнається прекрасною або такою, що прагне до краси, за зразок якої береться мистецтво і філософія античності, наново відкриті, відроджені. Звідси і назва епохи – Відродження, що вперше зустрічається у 1550 році у «Життєписах» художників, складених італійцем **Джорджіо Вазарі** (1511 – 1574).

Наступає епоха Реформації, приводом до якої став сміливий виклик, кинутий М. Лютером у 1517 р. Католицькому Риму, який потонував у розкоші, брехні і лицемірстві. Відродження означало спробу створити нову, світську культуру, що протиставляє себе феодально – церковній культурі середньовіччя.

Гуманісти сформулювали нову концепцію людини, славили людську особистість, виражали віру в її безмежні можливості і творчий потенціал. Гуманісти вивчають твори

Платона, Аристотеля, Плутарха, Лукіана, Лукреція. Особливо багато уваги приділяється збиранню, вивченню і коментуванню пам'ятників античного мистецтва.

Центральною постаттю в естетиці епохи Відродження був італійський художник, архітектор і мислитель-гуманіст **Леон Баттист Альберті** (1404-1472). Його увагу не обминали загальнофілософські, педагогічні й естетичні проблеми. Мислитель залишив морально-філософський трактат "Про спокій душі", кілька педагогічних творів (зокрема "Про сім'ю") та значну кількість праць з теорії мистецтва ("Про живопис", "Про архітектуру", "Про скульптуру" тощо).

Перебуваючи під впливом естетичної думки Античності, а саме Аристотеля, стоїків, Цицерона, Вітрувія, Л. Альберті розробив власне естетичне вчення, в якому вирішував проблеми краси, сутності мистецтва. Проте завершеної системної праці, присвяченої суто естетичним проблемам, він не мав.

Значний внесок Л. Альберті зробив у розробку "практичної естетики", тобто такої естетики, котра націлена була на застосування загальних естетичних принципів до конкретних проблем мистецтва.

Учення про красу Л. Альберті виклав у трактаті **"Про архітектуру"**. На відміну від естетики Середньовіччя, де прекрасне трактувалось як суть математичної пропорції та ясності кольору, мислитель сутність прекрасного вбачав у гармонії, що є вищою за математичну визначеність. Хоча й красу архітектури визначають математичні елементи (число, обмеження та розташування), проте без гармонії, суть якої зводиться до впорядкування частин, прекрасне неможливе.

Однак, за Л. Альберті, гармонія - це не лише закон мистецтва, а й закон життя. Оскільки мистецтво народжується в наслідуванні дійсності, то й гармонія в мистецтві є відображенням універсальної гармонії життя.

Гармонію мислитель розуміє так само, як і Аристотель, - це суть відповідності частин, за якої нічого не можна ні додати, ні відняти. Гармонія кожного мистецтва стосується впорядкування певних особливих елементів. Так, елементами гармонії в музиці є ритм, мелодія та композиція; в скульптурі - міра й межа.

Розв'язання проблеми прекрасного змусило Л. Альберті звернути уваги на дві його самостійні форми - "красу" та "прикрасу", що є суть різні речі. Якщо "краса" - це внутрішній закон прекрасного, то "прикраса" - це вторинний світ краси. Власне прикраса випадкова та відносна форма прекрасного. Проте прекрасного без прикраси не буває. Прикраса є його органічною частиною (адже будь-яка архітектурна споруда без прикрас буде помилковою).

Леон Альберті спробував пояснити прекрасне через протилежну категорію - потворне. Якщо прекрасне, за мислителем, є абсолютний предмет мистецтва, то потворне - це

своєрідна помилка. Потворне як помилка наявна в дійсності. Завдання мистецтва - не наслідувати його та не виправляти його, а приховувати.

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

Епоха Відродження поставила в центр уваги постать художника. Уперше в історії європейської культури суспільна думка в пошуках ідеалу зверталася не до філософа, вченого чи політичного діяча, а до художника. Художник визнавався ідеалом для кожної людини, адже його сприймали як сполучну ланку між фізичною та розумовою працею.

Отож і вимоги до художника ставилися досить високі. Він мав бути універсально освіченою людиною. Леон Альберті закликав до всебічного розвитку особистості художника. Фактично всі художники епохи Відродження намагалися втілити цей принцип у життя. Свідченням цього є творчість Леонардо да Вінчі, Мікеланджело. Так з'явилися уявлення про "генія" - художника з прошарку ремісників.

Зовнішнє захоплення геніями спонукало увіковічити це в людській пам'яті. Тож виник жанр життєпису (дослідження біографій, індивідуальних манер і стилю творчості художників). Самі ж художники це також не оминули увагою - писали автобіографічні твори.

Найвизначнішим художником, інженером, теоретиком мистецтва, естетиком, філософом епохи Відродження визнано **Леонардо да Вінчі** (1404 – 1519).

Естетична концепція Л. да Вінчі ґрунтувалася на його ідеї істинності людського досвіду та помилковості мислення. Оскільки в світі панує закон необхідності й людина є ланкою в усезагальному зв'язку явищ у світі, то людина здатна пізнати світ. Можливо це на практиці - через відчуття, адже судження наші помиляються.

За мислителем, найвищим з людських відчуттів, джерелом усіх наук і мистецтв є зір. Відчуття зору є вищим за відчуття слуху. Відповідно, живопис перевершує музику та поезію.

Леонардо да Вінчі визнавав живопис наукою. Відмітна його риса в тому, що живопис звертається не лише до розуму, а й до фантазії. Завдяки фантазії живопис може не лише наслідувати, а й суперничати зі звичайною наукою. Адже так він створює і те, що не існує. Тож художник-живописець, згідно з мислителем, подібний до дзеркала своєю здібністю універсального відображення світу, хоча він, на відміну від дзеркала, не безпристрасний. Дзеркало постає для художника як вчитель, тому він усвідомлює художність власних творів.

Як і Л. Альберті, Л. да Вінчі приділяв значну увагу гармонії в усвідомленні прекрасного. Гармонію в різних мистецтвах він визнавав своєрідною. Зокрема, в живопису вона ґрунтується на пропорційному поєднанні фігур, фарб.

Важливе місце в естетичній концепції Л. да Вінчі посідає проблема прекрасного в мистецтві. Прекрасне в мистецтві, за мислителем, не визначається зовнішньою красою. Суть його полягає в наявності всієї гами естетичних цінностей - прекрасного й потворного, піднесеного та низького. Справжній художник, протиставляючи їх, підсилює виразність прекрасного в мистецтві, художню цінність твору.

Значне місце в естетиці Відродження відводилося проблемі пропорції. Пропорція визнавалася запорукою досконалості, прекрасного.

Цій проблемі був присвячений, зокрема, трактат **Луки Пачолі** *"Про божественну пропорцію"*. На автора трактату відчутний вплив справили ідеї Піфагора та Платона. Так, посилаючись на діалог Платона "Тімей", мислитель підтримав ідею геометричної природи всіх речей Всесвіту й ідею служіння геометричних фігур "прикрасою Всесвіту". Платон стверджував, що пропорція надає небу фігуру тіла, а решті елементів - відповідну форму (вогню - пірамідальну, землі - кубічну, повітря - восьмигранну тощо).

Учення про пропорцію було покладено в основу естетичної теорії німецького художника, мислителя епохи Відродження **Альбрехта Дюрера**, що викладене в його трактаті *"Чотири книги про пропорції людини"*.

Суть краси людського тіла А. Дюрер убачав у дотриманні правильних пропорцій, за допомогою яких можна передавати як різні типи людського тіла, так і різні темпераменти, вік та його рух. Мислитель при цьому абсолютизував роль математичних підрахунків (розробив шкалу вимірювань, яка містила 1800 частин людського тіла). Крім цього, суть краси, за А. Дюрером, розкривається у відносності та користі: "що в людині безкорисне, те некрасиве".

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

Томмазо Кампанелла (1568 – 1639), автор книги «Місто Сонця», у своїх естетичних висловлюваннях підкреслює, що прекрасне є символом, знаком добра, а неподобство – люті. Він вносить елемент релятивізму й у естетичні судження. Кампанелла заперечує зв'язок видимої краси і виховної функції мистецтва, але підкреслює, що саме поезія дає приклади, які спонукають душу до добра.

Натхненна не тільки великим минулим європейської культури, але й мрією про велике майбутнє, це була епоха, пронизана утопічними ідеями. Саме слово «утопія» з'являється як назва одного із найважливіших гуманістичних пам'ятників – книги **«Утопія» Томаса Мора** (1478 – 1553). Ідеї, подібні до ідей «Утопії» можна зустріти у В. Шекспіра, Ф. Рабле, М. Сервантеса.

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

2.6. Естетика Класицизму та Просвітництва

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

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

Естетика класицизму формується на основі філософії раціоналізму **Рене Декарта** (1596 – 1650) – славетного французького філософа, математика, фізика, засновника раціоналізму і прихильника учення про природжені ідеї. Людину він розглядав як єдність тілесного «механізму» з душею, яка володіє мисленням і волею. Хоча Р. Декарт не вибудував власної системи в естетиці, він все ж звернувся до вирішення деяких естетичних проблем, зокрема в мистецтві. На його думку, мистецтво повинно сприяти розумності людини (воно виконує пізнавальну функцію). Це забезпечує йому вимога до художника дотримуватися суворої регламентації форми зі зверненням до математичної чіткості, очевидності та логічного переконання. Ці думки він виклав у праці «Міркування про метод», який став методологією раціоналізму і філософською основою естетики класицизму.

Представниками класицистської естетики були французькі теоретики мистецтва, поети Нікола Буало, П'єр Корнель, Жан Расін, які часто зверталися до античних сюжетів, даючи їм сучасне трактування.

Спираючись на принципи раціоналістичної метафізики, правильності, чіткості, чистоти, мислителі вибудували відповідну естетичну теорію, суть якої зводилася до регламентації

правил у мистецтві, зокрема в поетичному. Ідеї класицистської естетики найбільш повно були викладені в творі **Ніколи Буало** "Поетичне мистецтво".

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

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

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

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

5) Ідеалом розуму, зразком мистецтва визнавалось мистецтво античне.

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

Надзвичайно важливе значення в естетиці Класицизму мала німецька традиція.

Яскравим представником естетики німецького Класицизму був **Іоганн Крістофф Готшед** (1700-1766).

Іоганн Готшед підтримав основні ідеї французької класицистської естетики, а саме визначав, що:

8) мета мистецтва полягає в наслідуванні досконалої природи;

- 9) ідеал прекрасного засновується на розумі та логіці;
- 10) утіленням ідеалу прекрасного є зразки та правила стародавнього мистецтва, а крім того, ще й французького мистецтва Класицизму;
- 11) існує чіткий поділ на високі та низькі жанри;
- 12) у трагедії художнику необхідно дотримуватися правил "трьох єдностей".

Німецька класицистська естетика справила значний вплив на естетичну думку Просвітництва.

Естетика класицизму має кілька важливих ознак. Це передусім існування глибокого зв'язку між філософією та естетикою, за якого філософія – раціоналізм Рене Декарта – виступає як теоретично – методологічне підґрунтя естетичної проблематики.

Естетика класицизму завершує тривалий і досить складний період розвитку естетики в межах філософської науки. Із середини XVIII ст. естетика відокремлюється від філософії і розвивається як самостійна наука.

У середині XVIII ст. в епоху **Просвітництва** класицизм зазнав еволюції у плані ідейного змісту: висувуються теми і конфлікти, у яких знаходить висвітлення боротьба за політичну і релігійну свободу.

Естетика Просвітництва представлена французькою, німецькою й англійською традиціями. Представники естетики французького Просвітництва: Е. Кондільяк, Р. Декарт, Ж. Ламетрі, Гельвецій, Ж.-Ж. Руссо; німецького - Г. Ляйбніц; англійського - Ф. Бекон. В центрі їх уваги перебували проблеми сутності мистецтва, виховної та комунікативної функцій мистецтва, засобів реалізації образного мислення в мистецтві, зокрема ролі алегорій.

Основна ідея просвітницької естетики полягала в тому, що мистецтво має засновуватися на принципі "наслідування природі", тобто має орієнтуватися на відображення та відтворення реальних життєвих ситуацій. Однак мистецтва мають відповідно різні можливості відтворення дійсності. Згідно з *Жан-Жаком Руссо*, музика, зокрема, має наслідувати людську мову, й таким чином відображати людські відчуття.

Естетичне ж учення **Г. Ляйбніца** було викладено в трактаті *"Роздуми про пізнання, істину та ідеї"*. За ним, естетичне сприйняття як спосіб пізнання відрізняється від теоретичного пізнання - його характеризує смутність.

На відміну від французьких естетиків Класицизму, зокрема Н. Буало, Г. Ляйбніц відкидав зв'язок прекрасного з корисним. Адже власне споглядання прекрасних речей приємне без будь-якого зиску, користі.

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

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

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

2.7. Олександр-Готліб Баумгартен як засновник естетики

Естетика як наука сформувалась у середині XVIII ст. завдяки теоретичним пошукам відомого німецького філософа й теоретика мистецтва Олександра Готліба Баумгартена (1714-1762).

У 1750 р. мислитель видав перший том теоретичного трактату "*Естетика*", в якому він обґрунтував суть нової науки та назвав її терміном "естетика", спираючись на давньогрецькі поняття "ейсестикос", "естаномай", "естаноме", "естесі".

Згідно з О. Баумгартеном, естетика належить до теорії пізнання (гносеології), як і логіка. Відмінність між логікою й естетикою полягає в такому:

- естетика пов'язана з "нижчим", тобто чуттєвим пізнанням, а логіка - з «вищим», тобто інтелектуальним;
- естетика вивчає судження смаку та веде до пізнання прекрасного, а логіка вивчає судження розуму й веде до пізнання істини.

Філософ широко використовує поняття прекрасного, проте він не визначав предмет естетики через ідею прекрасного (така тенденція виявиться пізніше, зокрема в позиціях Г. В. Ф. Гегеля і М. Г. Чернишевського). О. Баумгартен визначає предмет естетики через поняття «досконале», зазначаючи, що **естетика** – це наука про досконале у світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання і удосконалення смаку.

Тож естетику О. Баумгартен називає наукою про чуттєве пізнання, що пізнає прекрасне, про закони створення на основі прекрасного творів мистецтва та закони їх сприйняття. Відповідно, має складатися з трьох розділів.

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

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

Третій розділ має опікуватися суттю естетичних знаків, що зближує естетику із завданнями семіотики.

Серед мистецтвознавчих проблем Баумгартен наголошує на проблемі змісту і структури мистецтва. Він пропонує розглядати зміст будь – якого твору як єдність п'яти елементів: багатство, природна та моральна велич, істинність, ясність, достовірність.

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

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

Отже, Ф. Мейер продовжив започатковану Баумгартеном тенденцію активного включення широкого кола проблем мистецтва до предмета естетики.

Естетика О. Баумгартена справила значний вплив на естетичні системи представників німецької класичної філософії І. Канта та Г. Гегеля.

2.8. Розвиток естетики у XVIII-XIX століттях

Важливим етапом у розробці проблеми предмета естетики стає період розвитку німецької класичної філософії. Безпосередній інтерес до широкого кола естетичних проблем виявили Кант, Гегель, Шеллінг.

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

Естетиці великий філософ приділяв надзвичайно велику увагу. Вважав її завершальною частиною загальної філософської системи, позаяк вона поєднує в єдине ціле сферу пізнання ("чистого розуму") та духовну сферу ("практичного розуму"). Він визначає два види пізнання: **апріорне (досвідне)** та **емпіричне**. Перше спирається на свідомість, отже осягає істину, друге пов'язане з відчуттями і не вважається науковим.

Предметом естетики, за І. Кантом, є естетична спроможність судження, що дає людині особливе почуття задоволення (чи незадоволення).

Уперше в історії естетичної думки І. Кант довів, що сфера естетичного - це достатньо самостійна сфера людського досвіду, людського духу. Вона позбавлена утилітарної зацікавленості (за словами І. Канта, "доцільне без цілі") і полягає в безкорисній творчій діяльності.

Мислителя цікавили такі естетичні категорії, як доцільне, смак, вільна гра, прекрасне, піднесене, що є характеристиками неутилітарного естетичного споглядання.

З ім'ям І. Канта пов'язане і нове розуміння видової специфіки, яке він поділяє на:

- 1) **механічне** – безпосереднє відтворення якогось предмета;
- 2) **естетичне** – відтворення предмета з метою викликати почуття задоволення;
- 3) **приємне естетичне** – задоволення від сприймання твору на рівні відчуття;
- 4) **витончене естетичне** – чуттєве задоволення від твору, що стимулює пізнавальну діяльність людини.

Цими положеннями Кант відкрив шлях до культу мистецтва, що звеличується над філософією та релігією.

Надзвичайно важливу роль у розвитку естетики відіграв німецький філософ **Георг Вільгельм Фрідріх Гегель** (1770 – 1831). Він читав лекції з естетики в університетах Європи. Результатом творчих пошуків філософа стала робота **"Лекції з естетики"** (в чотирьох томах), упорядкована його студентами, перше видання якої побачило світ по смерті.

Мислитель у побудові естетичного знання негативно поставився до терміна "естетика", взятого А. Баумгартемом за назву науки, та вважав за доцільне замінити його терміном "філософія мистецтва", чи "філософія художньої творчості". Цим естетику він зблизив з філософією мистецтва.

Предметом такої науки має стати, на думку філософа, "обширне царство прекрасного, точніше кажучи, галузь мистецтва чи, ще точніше, - художньої творчості". Такі уточнення засвідчують схильність Г. Гегеля звести прекрасне лише до сфери мистецтва (чи художньої творчості). Так відбулося звуження проблематики науки естетики. Естетика обмежувалася лише проблемою "прекрасного в мистецтві".

Аналіз прекрасного дає філософу змогу підійти до вивчення більш широкої проблеми – специфіки людської чуттєвості. Для того щоб збагнути логіку роздумів Гегеля, слід пам'ятати, що філософ розглядав рух до опанування істиною як поступовий процес, опосередкований трьома ступенями.

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

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

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

Краса, за визначенням Гегеля, - чуттєва форма абсолютного духу, а чуттєвість мистецтва спирається на почуття зору і слуху.

Однією з найважливіших категорій естетики Г. Гегеля була категорія "ідеал", що є метою мистецтва. Ця думка стала альтернативою попередній естетичній традиції, зокрема

поглядам Аристотеля, просвітників, коли мета мистецтва зводилася до наслідування (мімезису).

Заслугою Г. Гегеля в розробці естетичного знання був аналіз історії розвитку мистецтва з погляду специфіки форм художнього вираження. Так, було виділено три його стадії: символічна (мистецтво Давнього Сходу), класична (мистецтво давньогрецької класики) та романтична (європейське мистецтво від Середніх Віків до сучасності). Особливість символічної стадії розвитку мистецтва - неадекватність ідеї формам художнього вираження; класичної стадії - відповідність ідеї формі в мистецтві; романтичної - випередження ідеї формами конкретно чуттєвого вираження, що ставало предметом інтересу інших форм самопізнання - релігії та філософії.

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

Однак це не означає, що наступна естетична традиція не полемізувала з Г. Гегелем. Значну роль у цьому відіграв відомий російський мислитель **М. Чернишевський** (1828 – 1889). У 1855 р. була опублікована його магістерська дисертація *"Естетичне відношення мистецтва до дійсності"*.

М. Чернишевський стояв на позиції трактування естетики як науки про мистецтво. Вважав значення естетики як науки про прекрасне надто звуженим, оскільки при цьому нівелюються такі категорії, як піднесене, трагічне, комічне. Крім цього, прекрасне, на його думку, не обмежується сферою мистецтва, адже "прекрасне є життя". Воно проявляє себе в дійсності, фантазії та, безпосередньо, в мистецтві. При цьому найбільш прекрасне знаходить себе в дійсності.

Особливої уваги заслуговує філософсько – естетична позиція німецького філософа . **Ф. В. Й. Шеллінга** (1775 – 1854). У лекціях із філософії мистецтва він аргументує думку про художню творчість та естетичне споглядання як вищі ступені розвитку абсолюту, що говорить про романтико – ірраціональний характер його поглядів. Зміна поглядів Шеллінга пов'язані із 1814 – 1817 рр., коли філософ зближується з теософськими, релігійно – містичними спрямуваннями. У 1803 р. В роботі «Філософія і релігія» Шеллінг визначає абсолют як бога, як нескінченну першооснову.

У теоретичній праці «Філософія мистецтва» мислитель систематизує естетичні знання, втілені у філософську естетику. Він поділяє світ на ідеальний і реальний. Мистецтво є вищою формою ідеального світу, і водночас воно здатне поєднувати ці два світи.

Підкреслюючи складність, неоднозначність і суперечливість поглядів Шеллінга, не можна не визнати силу їх впливу на світорозуміння інтелігенції Європи як у другій половині XIX ст., так і в умовах XX століття.

Традиції німецької класичної філософії розвивали **Карл Маркс** (1818 – 1883) і **Фрідріх Енгельс** (1820 – 1896). Вони вписали проблематику естетики в широкий контекст соціальної дійсності, показавши, що вирішальною умовою й необхідною передумовою естетичного відношення людини до дійсності є соціальні відносини. Основи марксистської естетики викладені у творах «Економічно – філософські рукописи 1844 року», «Німецька ідеологія» розроблені корінні проблеми естетики: виникнення естетичних почуттів і спроможностей на основі суспільно – історичної практики; надбудовний характер і класовість природи мистецтва і його місце в житті суспільства; народність художньої творчості; історичні закономірності естетичної діяльності; сутність реалізму; природа творчості за законами краси.

У межах марксистської філософської концепції естетика визначається як наука, що вивчає природу, функції, загальні закони і закономірності естетичної діяльності людини і суспільства. Таке визначення предмета естетики не виключає з предмета науки мистецтво, адже воно є специфічною формою естетичної діяльності.

Тема 3. Естетичні теорії сучасності

3.1. Позитивістська естетика

Від середини XIX ст. з розвитком техногенної цивілізації в євроамериканській культурі утверджується позитивізм, засновником якого став французький філософ, соціолог **Огюст Конт**.

Основними філософськими ідеями позитивізму були критика філософського знання та визнанні панування природничих наук. Філософію оголошено спекулятивною наукою через свою невизначеність предмета, відсутність чіткості мислення. Як заклик - гуманітарні науки повинні "вчитися" в природничих чіткості мислення, аргументованості висновків, послідовної розробки понятійно-категорійного апарату.

Стосовно О. Конта, то він не вирізнявся побудовою чіткої системи естетичного знання. Однак його послідовники мали значні успіхи в розвитку позитивістської естетики. Зокрема, яскравим представником естетики позитивізму вважається французький філософ, мистецтвознавець **Іпполіт Тен** ("*Філософія мистецтва*").

Погляди І. Тена зазнали впливу ідей Ч. Дарвіна. На основі ідей останнього в мислителя формується особливе ставлення до пояснення творчих особливостей митця. Так, на творчий розвиток митця та на конкретний твір мистецтва (згідно з І. Теном, "естетичний факт") впливає так званий "основний характер", що є суттю панівного типу людини, сформованого в конкретному соціальному середовищі.

"Основний характер" визначається трьома факторами:

- расою (спадковими ознаками);

- середовищем (географічним, політичним, соціальним);
- моментом (конкретною історичною епохою).

Однією з найважливіших ідей позитивістської естетики стало зведення функції мистецтва до інтерпретації, популяризації природничих наук і об'єктивного знання. Основна вимога до творів мистецтва - "об'єктивне" (безпристрасне) відображення дійсності. Це, зрештою, призвело до ігнорування "умовності", "художньої правди" як засобів художньо-образного втілення.

Поширення цих поглядів справило значний вплив безпосередньо на художню реальність цієї доби, результатом чого стало поширення натуралізму у французькій літературі (Гі де Мопассан, Е. Золя, брати Ж. та Е. Гонкур та ін.).

Художники-натуралісти прагнули відтворити правду буття, зокрема й правду людського буття. Це вони робили через анатомічні дослідження фізіології людини, психологічний аналіз людської природи, пояснення антропологічних впливів.

Ставлення позитивістів безпосередньо до естетики як особливого роду знань було висловлене представником американської традиції Т. Манро. Він критично поставився до гегелівської ідеї зближення естетики та філософії й заперечував цінність філософського підходу, що будується на абстрактних розмірковуваннях, до пояснення суті мистецтва, естетичних категорій "прекрасне", "піднесене", "потворне" тощо. Естетика повинна "обмежитися тільки фактами, їх коментарем" і не претендувати на оцінку певних явищ, не наполягати на істинності тих чи тих напрямів у мистецтві. Естетика має, радше, зблизитися з мистецтвознавством. Так у загальний вжиток увійшло поняття "ненормативна естетика"

Сучасна естетика (XX ст. - початок XXI ст.).

Складним і суперечливим явищем є естетика XX ст. Загалом усю естетику XX ст. називають сучасною. Та це поняття має і більш конкретний сенс - маються на увазі теоретичні та художні проблеми конкретних десятиліть.

З Фрідріха Ніцше в естетиці фактично починається новий етап (продовжується до початку XXI ст.) - посткласична естетика.

Цей період характеризується:

- поширенням методу вільного напівхудожнього філософствування;
- закликом до "переоцінки всіх цінностей";
- відмовою від усіляких догм.

У XX ст. естетична проблематика найбільш продуктивно розвивається не так у спеціальних дослідженнях, як у контексті інших наук, передусім, у теорії мистецтва та художній критиці, психології, соціології, семіотиці, лінгвістиці.

У середині та другій половині XX ст. почали формуватися нові напрями. Найбільш впливовими та значимими можна вважати:

- 1) інтуїтивістську естетику;
- 2) психоаналітичну естетику;
- 3) феноменологічну естетику;
- 4) екзистенціалістську естетику;
- 5) структуралістську естетику (в 60-ті рр. XX ст. перетворилася на постмодерністську, богословську естетику тощо);
- 6) герменевтичну естетику.

3.1.1. Інтуїтивістська естетика

Авторитетним іменем в інтуїтивістській естетиці, її засновником вважається французький філософ, лауреат Нобелівської премії **Анрі Бергсон** (1859-1941). Цей напрям в естетиці отримав ще назву "естетика філософської орієнтації". Така назва найбільш повно відобразила суть основного завдання - боротьби з позитивізмом і повернення цінності філософського знання.

Виходець із сім'ї музиканта (батько був відомим французьким композитором і теоретиком мистецтва), А. Бергсон не міг оминати сферу естетичного. Він сам тривалий час захоплювався історією культури, історією й теорією музики, безпосередньо музикою та літературою. Біографи надалі не даремно називали його "наймузикальнішим з філософів".

Основною проблемою філософії А. Бергсона була проблема пізнавальної діяльності людини. Людина, на думку мислителя, наділена двома видами пізнання - інтелектом та інстинктом, - які вона набула в процесі історичного розвитку. *Інтелект* - "штучне" знаряддя пізнання, що дає можливість пізнавати лише "форму" предмета. Сутність же предмета, його внутрішній зміст досягається через *інстинкт* - "природний" вид пізнання. Тож інтелект позбавлений глибинної пізнавальної можливості. Вона характерна інстинктові. Єдина проблема - люди не навчилися інстинктом користуватися.

Інтелект та інстинкт, за А. Бергсоном, є основа третьої форми пізнання - *інтуїції*. Інтуїція більше пов'язана з інстинктом і тяжіє до позасвідомого. Вона - "абсолютне пізнання" без втручання логічного мислення. Однак цим А. Бергсон не позбавив інтуїцію зв'язку з інтелектом. Не даремно він періодично називає її "інтелектуальною симпатією".

За А. Бергсоном, в інтелектуальному пізнанні немає творчого начала. Його джерелом є інтуїція, хоча поштовх до нього дає інтелект.

Людство не змогло досягнути можливостей інтуїтивної форми пізнання. Так воно позбавило себе можливості наблизитися до досконалості. Хоча й не потрібно відкидати її недоліків: короткочасовості існування, раптовості появи, суб'єктивності.

Результатом існування інтуїтивної форми пізнання є сфера естетичного та безпосередньо процес естетичного пізнання, художня творчість.

Заслуга А. Бергсона в естетиці полягає в тому, що він спробував пояснити наукове та художнє пізнання. Так, мета наукового пізнання - користь. Крім цього, воно вимагає чіткого формулювання законів і висновків, розкриття об'єктивних закономірностей. Художнє ж пізнання припускає, зокрема, вигадку, умовність, фантазію.

За А. Бергсоном, унаслідок того, що творчість - це результат інтуїтивного пізнання, то вона найбільше притаманна художникам. Саме вони є єдиною категорією людей, котрі проникають у глибинні підвалини буття, й тому саме їм належить здатність опанувати принципи універсальної філософії.

Анрі Бергсон розробив власну теорію мистецтв, основна ідея якої - мистецтво абсолютно незалежне від реальності. Якби мистецтво було пов'язане з дійсністю, відображало та пізнавало її, *тоді* митцем міг би стати кожен. Отож мистецтво - доля обраних (так філософ підкреслював елітарність мистецтва). Однак, попри відірваність мистецтва від реальності, мислитель наголошує на тому, що художник не самотній. Він потаємно зв'язаний з іншими людьми, адже кожен переживає певні психологічні стани, що впливає безпосередньо на творчість.

Значне місце в інтуїтивістській естетиці відведено факторові часу, зокрема моменту минулого. Це відіграє значну роль в творчості, позаяк вибудовує наше сприйняття, впливає на нинішнє життя кожного, спонукає до дії. Крім цього, в сприйнятті глядачами твору мистецтва воно допомагає зрозуміти мету художника та власне закінчений твір мистецтва.

Ідеї А. Бергсона справили значний вплив на мистецтво ХХ ст., зокрема на літературу. Це стало відчутно у феномені "нового роману" (Н. Саррот "Портрет невідомого", "Планетарій", "Золоті плоди"; М. Бютор "Міланський пасаж", "Зміна", "Сходина"; А. Роб-Грій "Гумки", "Шпигун", "У лабіринті" та ін.). Як ніхто до того, художники "нової хвилі" обстоювали "відчуженість душі художників", наполягали на особливому "баченні ними світу", інтуїтивній силі.

Послідовниками інтуїтивістської естетики А. Бергсона стали італійський філософ *Бенедетто Кроче* (1866—1952) й англійський естетик *Герберт Рід* (1893-1968).

3.1.2. Психоеаналітична естетика

Психоеаналітична естетика виникла на основі психологічного та філософського вчення **Зигмунда Фрейда** (1856-1939).

Психоеаналіз ґрунтується на трьох "китах":

- 1) концепція позасвідомого як регулятора людської поведінки;
- 2) учення про дитячу сексуальність;
- 3) теорія сновидінь.

Концепція позасвідомого

Згідно із З. Фрейдом, у *структурі особистості* виділяються три основні психологічні компоненти:

- "Воно" (Ід) - сфера підсвідомого (несвідомого);
- "Я" (Его) - сфера свідомості;
- "Над-Я" (Супер-Его) - моральний цензор.

Усі процеси психічного життя людини позасвідомі. Свідоме життя людини займає лише маленьку частку, порівняно з її підсвідомим життям.

Підсвідоме - це компонент, у якому панують несвідомі інстинкти, пов'язані з необхідністю задоволення біологічних потреб (в їжі, сексуальному задоволенні тощо).

На початку свого життєвого шляху, коли людина з'являється на світ, у неї існують лише біологічні потреби, що їх вона безперешкодно задовольняє. Це приносить організму задоволення (знімає напругу).

Проте з розвитком, у процесі соціалізації, коли навколишній світ, культура накладають певні обмеження на безперешкодне задоволення власних біологічних потреб, вони витісняються, утворюючи великий резервуар інстинктивної психологічної енергії (лібідо).

Лібідо, згідно із З. Фрейдом, нагадує стан голоду та рівноцінне силі потягу (зокрема мова йде про сексуальний), що нагадує потяг до їжі. Воно частково знімається за допомогою несвідомих захисних механізмів - витіснення, раціоналізації, сублімації та регресії. Це означає, що коли безсвідомі інстинкти зупинені в одному зі своїх проявів, то вони, безперечно, в іншому повинні здійснити якісь ефекти. Одним з місць реалізації поглиненої інстинктивної (зокрема й сексуальної) енергії є творчість.

Отож З. Фрейд доводить думку, що сублімована (перетворена) статевая енергія є джерелом творчої активності людини.

Ідея дитячої сексуальності

Формою прояву дитячої сексуальності є "Едипів комплекс", суть якого розкривається в міфологічній історії про царя Едипа.

Звернення до давньогрецької міфології дало вченому можливість на прикладі аналізу долі фіванського царя Едипа продемонструвати трагедію придушених дитячих бажань. Зигмунд Фрейд інтерпретує вчинки Едипа як "здійснення бажань нашого дитинства" (зокрема дитина (хлопчик), на думку З. Фрейда, часто сприймає батька як силу, що загрожує його сексуальності).

Особливу увагу З. Фрейд приділяє сексуальності. Вона є формувальною силою, що впливає на решту реакцій людини, є джерелом моралі, сорому, страху, відрази та ін.

Теорія сновидінь

У теорії психоаналізу З. Фрейда особливу увагу відведено феномену сновидінь.

Згідно з мислителем, сновидіння відіграють значну роль у житті людини:

- 1) вони "розкріпачують" позасвідоме, адже психологічна природа сну пов'язана зі зникненням інтересу до зовнішнього світу;
- 2) сон - це той стан, який нагадує людині утробне існування (тепло, темно, немає жодних зовнішніх подразників);
- 3) людина без особливого бажання існує в реальному світі та робить все можливе, аби хоча б тимчасово "повернутися" в материнське лоно.

Зигмунд Фрейд досліджував природу сновидінь: визначав часові та просторові його аспекти. На думку психоаналітика, сновидіння ніколи не відтворюють альтернативи "або-або", а містять обидві її складові як рівнозначні, в одному й тому ж зв'язку (замість принципу "або-або" діє принцип "і").

Мислитель намагався визначити та пояснити символіку снів. Сновидіння, за З. Фрейдом, через символи, натяки, образні уявлення, певні деталі тощо дають змогу лікареві - психоаналітику зрозуміти приховані бажання людини, визначити об'єкт любові чи ненависті, злочинні нахили, самообожнювання, тугу за смертю... - тобто прочитати позасвідоме.

Широко застосовував З. Фрейд аналіз сновидінь при дослідженні специфіки художньої діяльності (творчості) конкретних митців. Він розшифровував символіку деяких творів Л. да Вінчі, В. Шекспіра, В. Гете, Ф. Достоєвського, Т. Манна та ін.

Першим, хто зацікавив З. Фрейда, був *Л. да Вінчі*. Митець залишив свідчення про шуліку, що неодноразово, в різні періоди його життя "приходив" йому уві сні. Образ шуліки З. Фрейд пов'язує з поняттям "мут", яке в давньоєгипетській міфології інтерпретувалось як мати, богиня неба, мати матерів. Поняття "мут" єгиптяни писали ієрогліфом "шуліка" й серед зображень "мут" найчастіше траплялося зображення напівжінки-напівшуліки.

Зигмунд Фрейд тлумачить сновидіння шуліки як образ матері, котрої не знав Л. да Вінчі.

Психоаналітик дійшов висновку, що в Л. да Вінчі був нереалізований "Едипів комплекс" (сексуальний потяг до матері). Цей комплекс прочитується в снах, а також він "сублімувався" (перетворився) в Л. да Вінчі на інші форми активності (творчість). Отож у його художніх роботах так часто присутній образ жінки. Тут, за З. Фрейдом, потрібно шукати пояснення геніальності митця.

Щодо *В. Шекспіра*, З. Фрейд стверджує, що в "Гамлеті" прочитується власне життя поета ("Тлумачення сновидінь").

З книги Г. Брандера про В. Шекспіра (1896) відомо, що ця трагедія написана незабаром після смерті його батька (1601), тобто під враженням свіжої туги та воскресіння

дитячого почуття до нього. Також відомо, що рано померлий син В. Шекспіра носив ім'я Гамнет (схоже на ім'я Гамлет).

Стосовно *В. Гете*, З. Фрейд "розшифрував" ненависть письменника до брата, бажання його смерті як нереалізований "Едипів комплекс" (сексуальний потяг до матері).

Однак, чи адекватні висновки З. Фрейда, адже В. Гете знищив більшість документів, щоденників, листів? У психологічному аналізі З. Фрейд щодо творчості В. Гете спирався лише на єдиний дитячий спогад письменника, залишений ним у статті "Поезія і правда".

Вивчав З. Фрейд і *Ф. Достоєвського*, зокрема в чотирьох аспектах - як письменника, невротика, мислителя-етика та грішника.

У 1928 р. З. Фрейд опублікував статтю "Достоєвський і батьковбивство". Повністю ототожнював *Ф. Достоєвського* з частиною героїв його творів. Отож образи Дмитра Карамазова та Родіона Раскольникова породжують бажання "зарахувати Достоєвського до злочинців" і шукати відповідні схильності в характері письменника.

Зигмунд Фрейд відзначав в особі *Ф. Достоєвського* цілий садистсько - мазохістський комплекс, який визначив талановитість митця, а саме:

- 1) "Едипів комплекс",
- 2) "комплекс батьковбивства",
- 3) невротичний страх;
- 4) епілепсію тощо.

На початку ХХ ст. метод психоаналізу став широко використовуватись у теоретичних дослідженнях українських і російських психоаналітиків, філософів, естетиків. До кола інтересів учених потрапили життя та творчість О. Пушкіна, М. Гоголя, Л. Толстого.

Так, ще в 1916 р. львівський дослідник С. Балеї, застосовуючи вказаний метод, спробував проаналізувати стимули творчості українського поета Т. Шевченка й українського письменника Ю. Федьковича. Як відомо, в творчості Т. Шевченка провідною темою була "жіноча, материнська тема". Згідно із С. Балеєм, це свідчення "кризи психіки поета", що була наслідком "ранньої втрати матері".

3.1.3. Екзистенціалістська естетика

Яскравим феноменом в естетиці ХХ ст. стала екзистенціалістська естетика. Ґрунтувалася вона на філософії екзистенціалізму (від лат. *existential* - існування), що зародилася на межі ХІХ-ХХ століть у Росії, завдяки теоретичним пошукам Лева Шестова та Миколи Бердяєва. Розвитку набула в першій половині ХХ ст. у Німеччині, завдяки Мартину Гайдеггеру та Карлу Ясперсу, та в другій половині ХХ ст. (після Другої світової війни) у Франції - Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Сімона де Бовуар.

У розвитку екзистенціалістської естетики велику роль відіграла саме французька традиція.

Жан-Поль Сартр (1905-1980), будучи, передовсім, великим письменником-есеїстом (повісті "Нудота", "Сторонній", "Мухи", роман "Чума"), підіймає значну низку естетичних проблем, а це, своєю чергою, підводить його до *естетизації загальнофілософських проблем*.

Основна увага філософа в розв'язанні естетичних проблем концентрувалася навколо чуттєвої природи людини, естетичного сприйняття, художньої творчості, соціального й художнього функціонування мистецтва, художнього образу та ін. Цьому він присвятив теоретичні праці "Уява", "Ескіз теорії емоцій", "Уявне. Феноменологічна психологія уяви". При розв'язанні цих проблем він удавався до філософського (естетичного), мистецтвознавчого та психологічного аналізу. Хоча й в подальшому Ж.-П. Сартр обстоював самостійність естетичного знання та незалежність його, зокрема, від етичного: естетика пов'язана з глибинними процесами психіки, а етика - з практикою.

Жан-Поль Сартр виступив проти традиційної концепції мімезису (наслідування), де відстоювався зв'язок художнього образу з об'єктом (мистецтво народжується з наслідування дійсності). На його думку, *образ пов'язаний лише з уявою* та є станом свідомості.

Цьому мислителеві належить також розробка *теорії типології людини*. Так, він виділяє два типи людей - "вільних" і "невільних". "Вільні" люди-це продукт розвиненого естетичного почуття, уяви, тому мистецтво, зокрема художня література, реалізовує їхню психологію.

Однак мистецтво не позбавлене "ангажованості" (від франц. engagement - замученість), адже художника не оминають актуальні проблеми сучасності (він не може бути пасивним спостерігачем подій).

Одночасно з *ідеєю "ангажованого" мистецтва*, Ж.-П. Сартр обстоює *ідею можливості знищення мистецтва в класичному значенні*, застосовуючи будь-які засоби. В одному зі своїх інтерв'ю газеті "Есквайр" він наголошував на праві знищення революційною молоддю живопису, літератури, спалюючи її, на можливості переслідування інтелігенції за часів Китайської культурної революції тощо. Зрештою, філософ наполягав на перемозі аматорського мистецтва над професійним, на знищенні митця як носія конкретної естетичної концепції, оскільки можна обійтися без автора-художника в постановці, скажімо, театральної п'єси (достатньо лише колективного ентузіазму та фіктивного сценариста).

Критично Ж.-П. Сартр говорив і про реалістичне мистецтво минулого, зокрема літературу XIX-XX століть. Зображуючи суспільні пороки, на думку мислителя, воно не вчило боротися з ними. Це стосується ще більшою мірою інших мистецтв - живопису, скульптури,

музики, поезії та ін. Особиста свобода митців у зазначених мистецтвах обмежена "речовими" матеріалами, з якими вони працюють (колір, звук, камінь, поетичне слово).

Чільне місце у філософії Ж.-П. Сартра посіла *проблема свободи*. Згідно з філософом, свобода нічим не зумовлюється та визначається розривом з необхідністю та власне минулим. Отож у часі немає зв'язку минулого з теперішнім і майбутнім.

Значний внесок Ж.-П. Сартр зробив у мистецтвознавчі розробки, в *дослідження джерел творчості видатних художників минулого*. При цьому він широко використав марксистський і психоаналітичний методи. Так, філософ аналізував життя та творчість французького письменника XIX ст. Г. Флобера та французького поета Ш. Бодлера. Його висновок підтверджує, зокрема, ідеї З. Фрейда про вплив дитячих переживань на творчість митця й ідентифікацію митця зі створеним ним образом.

Розвиток екзистенціалістської естетики завдячує ще одному видатному французькому мислителю, письменникові, лауреату Нобелівської премії з літератури 1957 р. Альберові Камю (1913-1960).

Основна ідея філософії А. Камю "*життя - це абсурд, брехня*". Доводить мислитель цю ідею на аналізі героїв Ф. Достоєвського, зокрема Кирилова в романі "Біси"; хресного шляху Ісуса Христа. Так, на думку А. Камю, в постаті Ісуса Христа втілена вся людська трагедія. Він є не "боголюдина", а "людинобог", оскільки кожна людина може бути розіп'ята та зраджена.

Проголошення А. Камю абсурду буття спонукало по-новому поглянути на мистецтво. Наслідком цього став яскравий приклад французької драматургії абсурду, представниками якої були С. Беккет, Е. Іонеско та ін. Мистецтво абсурду ігнорує причиново - наслідкові зв'язки у вчинках героїв, відмовляється від сюжету, окреслених характерів. При цьому підкреслюється зневажливе ставлення до мови, діалогу, що вилилося в зображення комунікації через алогічні комбінації складів, беззмістовні словосполучення. Наголос робиться на гротеску, пародії та трагікомедії.

Екзистенціалізм справив значний вплив на всю західноестетичну концепцію XX ст., й українську також. Недаремно деякі українські філософи вважають його підґрунтям і української філософії.

3.1.4. Феноменологічна естетика

Особливе місце в естетичній думці 50-70 рр. XX ст. посіла феноменологічна естетика, на яку вплинули загальнофілософські феноменологічні ідеї німецьких філософів Едмунда Гуссерля (1859-1938) та Макса Шелера (1874-1928).

У цьому русі працював відомий польський естетик Роман Інгарден (1893-1970). Окрім теоретичних пошуків, він викладав естетику у Львівському (1925-1939) і Ягеллонському (з

1945) університетах. Відзначився в естетиці масштабною працею *"Дослідження з естетики"*.

Основна проблема естетики Р. Інгардена - *естетичне переживання*. Мислитель вважає його переживанням складним (воно не є миттєвим), яке проходить кілька фаз. Спершу людина отримує враження від певних ознак, властивостей речей, предметів (кольору, мелодії, форми, ритму тощо), далі відбувається концентрація уваги, що визначає певну "попередню емоцію". Через збудження, бажання оволодіти предметом і здивування це, відповідно, сприяє безпосередньо естетичному переживанню.

Роман Інгарден відіграв значну роль у *розробці понятійно - категорійного апарату естетики*. По-новому було проаналізовано поняття "естетичний предмет", "естетичний досвід", "форма естетичного досвіду" та ін. Важлива роль Р. Інгардена в осмисленні категорії "інтенціональність" (від лат. *intentio* - прагнення), до якої навіть в середовищі феноменологів-естетиків ставлення було неоднозначним. Для Р. Інгардена це була суть певної властивості свідомості, що визначає спрямованість на об'єкт. Для іншого феноменолога, французького мислителя **Моріса Мерло Понті** (1908—1961), - це спосіб експресії, прозріння та "бачення таємниць буття".

Серед проблем, які ввійшли також до кола інтересів Р. Інгардена, були інтерпретація, "схематичність" ("незавершеність") художнього твору, цінність, відмінність художньої та естетичної цінностей.

Цікаво вирішує мислитель проблему *відмінності художньої та естетичної цінності*. На його думку, естетичні цінності завжди пов'язані з предметом твору мистецтва, проте вони не є його ознаками. До естетичних цінностей він зараховував: динамічність, експресивність, драматичність, ясність, витонченість, оригінальність предмета мистецтва.

Художні ж цінності не зводяться до емоцій при сприйнятті твору мистецтва. Художня цінність пов'язана з характеристикою твору мистецтва. На відміну від естетичної цінності, художня має певне цільове призначення — стимулює естетичне переживання, дає особливу радість при сприйнятті твору мистецтва.

Роман Інгарден критично поставився до марксистського потрактування художньої цінності, де суть її зводилася до єдності ідеального та реального. Адже це придатне лише для оцінки реалістичного мистецтва. Мислитель у поясненні художньої цінності твору мистецтва не вдавався до вищевказаної проблеми, оскільки мистецтво - це не пізнання істини, а особлива "сфера дійсності". Його цінність визначається "насолотою" та "задоволенням", тобто емоційними переживаннями, котрі ми повинні отримувати при перегляді "наслідувальних" творів мистецтва.

3.1.5. Структуралістська естетика

Починаючи з 20-30-х рр. і протягом усього ХХ ст. особливе місце в розвитку естетичного знання посіла структуралістська естетика. Найбільшого поширення вона набула у Франції завдяки теоретичним пошукам К. Леві-Стросса, М. Фуко, Ж. Лакана, Р. Барта та ін.

Структуралісти відштовхувалися від *ідеї доцільності абстрактно-теоретичного, структурного методу* в дослідженні всіх процесів і явищ людського буття. Цей метод полягає в розчленуванні досліджуваного матеріалу на сегменти (частини) й аналізі властивостей кожної частини. Базується він на знаковій теорії. Це означає, що загадковість структур процесів і явищ криється в знаках, словах, символах. Так, культура містить такі знакові системи: мова, наука, міфологія, мистецтво, мода, звичаї тощо. Аналіз структурним методом кожної знакової системи дає можливість розкрити певні приховані глибинні смисли культури.

Структуралісти не виробили єдиного понятійно-категорійного апарату, тому в К. Леві-Строса ці глибинні смисли культури мають назву "ментальні структури", у М. Фуко - "епісистеми", чи "дискурсивні формації", у Р. Барта - "письмо".

Такий підхід до вирішення загальнофілософських проблем уплинув безпосередньо й на естетику структуралістів. Категорії "знак", "структура", "функція", "поетична мова" стали центральними в цій галузі знань.

В естетиці структуралісти вирішували *проблеми сутності мистецтва, творчості, естетичної функції, естетичної норми, структурного аналізу словесного мистецтва, генези символів* та ін. Зокрема, вони розуміли мистецтво як автономну реальність, яка безсвідомо виникла на основі певних конструктивних правил, структурних принципів, на ґрунті певних загальних законів "поетичної мови".

Значний внесок у розвиток структуралістської естетики здійснив **Р. Барт**. Основною проблемою його естетики стала внутрішня структура твору. Мислитель стверджував, що в художньому творі важливу роль відіграє не лише "мова" як загальнообов'язкова норма та "стиль" як індивідуальна манера творчості, а й "письмо" - "*художня форма*".

По-новому Р. Барт вирішував проблему творчості. На його думку, творчість - це виклик і подолання самотності. Адже в творчості людина виходить за власні межі та ділиться з іншими своїми переживаннями, думками, інтимними почуттями.

У творчості, бажаючи реалізуватися для інших, митець використовує загальновідомі символи та знаки, так звані "мовні топоси", та поступово стає їх заручником. Завдання ж художника (в цьому й проявляється його професіоналізм) - не експлуатувати їх як звичайно, а, засвоївши, "комбінувати".

Ще одну важливу проблему в естетиці підійняв Р. Барт - "діалог" читача з літературним твором і, зокрема, інтерпретація твору мистецтва. Це зблизило структуралізм з герменевтикою.

Представниками філософської герменевтики були Фрідріх Шлейєрмахер (1868-1934) та Ганс Георг Гадамер (нар. 1900).

Заслуга Ф. Шлейєрмахера в естетиці виявилась у тому, що він дав чітке пояснення *специфіки творчості митця й інтерпретатора*. Творчість митця - продукт позасвідомості. Інтерпретатор же керується свідомістю, що допомагає йому пізнати твір через аналіз усіх його частин.

Заслуговують особливої уваги й погляди Г. Гадамера на предмет естетики. Філософ *отожнював предмет естетики та мистецтва*. Чому естетика вдалася до філософствування? - Це сталося ще за часів А. Баумгартена як виклик епосі раціоналізму (XVII ст.).

Герменевтична естетика в потрактуванні творчості звернулася до *аристотелівської ідеї наслідувальної природи творчості*. Ганс Гадамер заперечував творчу суб'єктивність як джерело творчості. Єдине, що відрізняє мистецтво від звичайного копіювання, згідно з цим мислителем, - це символічна діяльність. Отож, наслідуючи реальність, художник наповнює її вільним смислом, тобто грає з нею.

3.1.6. Естетика на порозі ХХІ ст.

Новий етап у розвиткові естетичного знання розпочався на початку 70-х рр. ХХ ст. Цьому сприяла криза європейської філософії.

Важливу роль у зміні орієнтації естетики відіграла міжнародна зустріч естетиків у Кракові в 1979 р., що була присвячена обговоренню проблеми "кризи естетики".

З цього часу офіційно було заявлено про незалежність естетики другої половини ХХ ст. від філософії та взято курс на виборювання цілковитої самостійності естетики. Була звернена увага на її взаємозв'язок з іншими суміжними науками - етикою, мистецтвознавством, психологією та орієнтовано на пошук суто естетичного предмета дослідження.

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Як відбувалося становлення естетичної проблематики в Античні часи?
2. У чому суть естетичної теорії Платона?
3. На яких позиціях стояв у своїй естетичній концепції Аристотель?
4. Розкрийте особливості середньовічних естетичних поглядів.
5. Який внесок здійснили митці епохи Відродження в становлення естетичної науки?
6. Охарактеризуйте феномен класицистської естетики.

7. Яку роль відіграли просвітники в розвитку естетичного знання?
8. Хто є засновником науки естетики? Коли естетика сформувалась як наука?
9. Яке місце в структурі філософських наук відвів естетиці А. Баумгартен?
10. Охарактеризуйте роль І. Канта і Г. Гегеля в розробці естетичних проблем.
11. Які школи й течії заявляють про себе в естетичній науці в ХІХ- ХХ століттях?
12. Розкрийте суть естетичних поглядів психоаналізу.
13. Охарактеризуйте концепцію феноменологічного напрямку в естетиці.
14. Розкрийте естетико-філософську концепцію екзистенціалізму. Визначте поняття "екзистенція".
15. Які основні ідеї структуралістської естетики?

ТЕСТ

"Історія естетичної думки"

1. Бог краси в давньогрецькій міфології:

- а) Зевс в) Гермес
б) Аполлон г) Прометей.

2.3 давньогрецької міфології відомі дев'ять сестер-муз Божественного Олімпу - богині поезії, мистецтв і наук. Пригадайте їхні імена за видами мистецтва, які вони символізували:

- а) трагедії г) любовної лірики е) гімнів
б) комедії г') танців е) історії
в) ліричної поезії д) епічної поезії ж) астрономії.

(Каліопа, Талія, Кліо, Полігімнія, Мельпомена, Євтерпа, Уранія, Ерато, Терпсихора).

3. Хто є автором названих естетичних праць (поєднайте цифри з відповідними літерами):

1. "Гіппій Більший", "Бенкет", "Іон", "Держава";
2. "Поетика";
3. "Лекції з естетики"

- а) Сократ б) Платон в) Аристотель г) Гегель?

4. Якій філософській школі епохи Еллінізму належить естетичне судження:

"Жодна наука про мистецтво неможлива, оскільки пізнати речі неможливо"

- а) стоїки б) скептики в) епікурейці г) неоплатоніки?

5. Найвищий носій гармонії серед мистецтв, за Піфагором:

- а) живопис б) музика в) архітектура г) література.

6. Ще давньогрецькою наукою був відкритий "принцип золотого перетину" - геометрично-математичного співвідношення пропорцій, алгебраїчна форма якого:

$$5:8 = 8:13 = 13:21 = \dots$$

Знайдіть закономірність і продовжте ряд.

7. Цей давньогрецький філософ пов'язував категорію прекрасне з добром і доцільністю. Назвіть його:

а) Піфагор б) Сократ в) Платон г) Аристотель.

Єдність прекрасного та доброго виражена була ним у давньогрецькому понятті:

а) катарсис б) калокагатія в) мімезис г) естаномай.

8. Кому належать такі міркування?

- про прекрасне:

А. Природа прекрасного в Богові: абсолютна "краса в собі" є Бог. Проникнення надчуттєвої краси здійснюється в силу божественної дозволеності. Мистецтво дає не реальні образи цієї краси, а лише її "субстанційні форми". Тож заслуговує уваги не власне сприймана краса, а лише вкладений у неї смисл, і подобається нам не власне твір мистецтва, а божественна ідея, вкладена в нього.

Б. Прекрасне існує не в цьому світі, а в світі ідей. Прекрасне як ідея існує вічно - воно не виникає та не зникає, не збільшується й не зменшується. Воно досягається не чуттями, а розумом.

В. Прекрасне є життя. Критерієм прояву прекрасного є людина.

Г. Краса - об'єктивно існує, це ознака власне предметів, речей. Основні форми прекрасного - це порядок (у просторі), співмірність і визначеність.

а) Платону в) Августинові Блаженному
б) Аристотелю г) М. Чернишевському;

- про пізнавальне значення мистецтва'.

А. Мистецтво - це відтворення дійсності. Воно має пізнавальний характер.

Б. Мистецтво - "тінь тіней", наслідування з наслідування. Як вторинне відображення, воно позбавлене пізнавальної цінності. Мистецтво оманне.

В. Мистецтво може бути інтерпретатором, популяризатором природничих наук і "об'єктивного" знання.

а) Платону б) Аристотелю в) Г. Гегелю г) О. Контю;

- про творчість (творчий процес)'.

А. В основі художньої та інших видів людської діяльності сублімація сексуального життя - один з механізмів психологічного захисту, що знімає напругу в ситуації конфлікту через трансформацію інстинктивних форм психіки в більш прийнятній для індивіда та суспільства.

Б. Процес створення художніх творів і їх сприйняття - суть інтелектуальні акти. Тож творчий процес осяжний і підлягає контролю.

В. Художнє натхнення протиставляється пізнавальному процесові. Воно ірраціональне, протирозумне. Художник отримує від музи послання, тому він творить, сам не розуміючи, що робить. Творчий процес не можна пізнати.

а) Платону б) Аристотелю в) І. Канту г) З. Фрейду;

- про виховне значення мистецтва'.

А. Мистецтво відтворює не лише прекрасні, а й потворні та негідні речі. Зображуючи все це, поети, художники, музиканти самі переживають такі ж відчуття та спонукають до поганого слухачів і глядачів. Отож в ідеальному суспільстві немає місця мистецтву.

Б. Мистецтво пов'язане з моральним життям людей. Основне його завдання - "удосконалювати в добродійності". Твір мистецтва облагороджує людей тим, що через очищення душі - "катарсис" - звільняє їх від негативних пристрастей.

а) Сократу б) Платону в) Аристотелю г) І. Канту.

9. Хто з названих мислителів вважається засновником естетики як науки:

а) Аристотель в) А. Баумгартен

б) Г. Гегель г) К. Маркс?

10. Кому належать наведені визначення естетики як науки:

А. Естетика - це наука про прекрасне в мистецтві.

Б. Естетика - це наука про досконале в світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку.

а) А. Баумгартен в) Г. Гегель

б) І. Кант г) М. Чернишевський?

11. Негативне ставлення до терміна "естетика" висловив:

а) І. Кант б) Г. Гегель в) О. Конт г) З. Фрейд?

і вважав за необхідне замінити його терміном:

а) мистецтвознавство б) теорія мистецтва

в) філософія мистецтва г) історія культури.

Тема 4. Історія розвитку української естетичної думки у XVIII – XX столітті

Після отримання незалежності Україною, у зв'язку із загальною активізацією досліджень у всіх сферах наукової діяльності, зокрема й у галузі естетики, зросла увага до вивчення її історії в нашій державі й до вивчення історії естетичної думки також. Це зумовлено тим, що через засвоєння історії становлення естетики, що є національною естетичною спадщиною, поступово прокладається шлях до глибшого, достовірнішого пізнання вітчизняної філософської думки.

Вітчизняна філософія - це складний соціокультурний феномен, невід'ємна частка духовної культури нашого народу. Вона охоплює найрізноманітніші форми суспільної свідомості, дає людям можливість краще зрозуміти минуле та сьогодення, усвідомити свою причетність до історичного процесу й визначити власне місце в ньому. Важливу роль у формуванні національної самосвідомості українців відіграла й естетика як складова частина духовної культури України.

Естетична думка специфічно відображає художньо-творчий досвід українського народу, що спирався на своєрідне емоційно-поетичне світосприймання східних слов'ян, їхню фантазію в баченні світу, самотутність образотворчого мистецтва, музично-пісенної культури, а пізніше - художньої прози, поезії, класичної драматургії й театру.

За твердженнями дослідників історії української культури, одним з найбагатших джерел, за якими можна вивчати культуру та світогляд давніх слов'ян, є їхня міфологія, перекази та легенди. Слов'янська міфологія своїми елементами влилася в тогочасну культуру, де поступово втрачались її релігійно-світоглядні ознаки, а на переднє місце виступав ритуально-естетичний, суто духовно-творчий аспект фантазії та звичаїв народу.

Естетичні погляди та знання поєднувалися з морально - естетичним світом конкретної людини - носієм теоретичної ідеї чи системи поглядів. Саме такий підхід до носіїв певної ідеї органічно поєднав літературу, архітектуру й іконопис і створив своєрідну єдність мистецтва та філософії, а їхні творці підносилися в народному сприйнятті до рівня духовних наставників. У різні епохи цю функцію могли виконувати Ярослав Мудрий, Герасим Смотрицький, Теофан Прокопович, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Олександр Потебня, Іван Франко, Леся Українка, Лесь Курбас та ін.

4.1. Формування естетичних ідей на теренах України у XIII-XVIII століттях

У XIII-XV століттях естетичне знання тісно переплетене з етичним і релігійним розумінням людини. Завдання процесу пізнання осмислюється, переважно, в аспекті самопізнання людини. Естетика й етика спираються на духовні цінності. Особливо поширеними були ілюзії щодо магічної сили слова.

Цей період вважають найменш дослідженим, що ускладнює утворення повної та всебічної картини розвитку естетичної думки.

На зламі XV-XVI століть значний вплив на духовне життя України мала філософсько-соціологічна концепція, що розроблялася в Острозькій академії. Вона найбільш рельєфно відображена в творчості Івана Вишенського. Цей період можна вважати прикладом свідомого утиску естетичних ідей на користь релігійних і етичних. Іван Вишенський обстоював ідеї аскетизму, самозречення від проблем краси. Він вважав, що в навколишньому світі має панувати необхідність, обов'язок, які ставляться вище від потреб у красі та мистецтві. Світосприйняття Івана Вишенського - це послідовне протиставлення християнської етики та людського світосприйняття краси навколишнього світу, ідеалів Святого Письма й художньо - естетичних ідеалів краси та радості життя.

Особливе місце в історії естетики України належить другій половині XVII ст. та XVIII ст. - періодові створення й утвердження на теренах українських земель нових науково-освітніх закладів. Особливу роль серед них відігравала *Києво - Могилянська академія* (1631-1817). Упродовж свого майже двохсотрічного існування Києво-Могилянська академія була основним чинником розвитку освіти, науки, культури не лише в Україні, а й у всьому православному регіоні, як стверджує відомий український дослідник історії естетичної думки Віра Нічик.

Значний внесок в українську естетику цього періоду пов'язаний з іменем **Теофана Прокоповича** (1681-1736). Зосередивши увагу на проблемі краси, він, по-перше, розглядав красу людини як гармонію духу й тіла, а по-друге, до аналізу краси залучав як природу, так і звичаї, побут, ремесло та майстерність.

З особливою зацікавленістю Т. Прокопович ставився до піітики, тобто поетичного мистецтва, що, за його переконаннями, відрізняється від інших видів творчості безпосереднім впливом на естетичні почуття людини. Саме поетика впливає на розвиток таких здібностей людини, як відчуття краси, стилю, фантазії та уяви.

З XVIII ст. пов'язана й діяльність **Григорія Сковороди** (1722 - 1794). Його естетичні погляди перетинаються з філософськими, етичними та його поезією. Теоретичні розміркування українського філософа підсумовуються створенням філософії серця, однією з граней якої було естетико-художнє пізнання світу. Своєю чергою, естетико-художнє пізнання світу підкреслює роль і значення творчості.

Концепція Г. Сковороди досить оригінальна. Її не можна назвати копією ідей представників філософської думки Стародавньої Греції. Своєрідність її полягає, передусім, у запереченні платонівської ідеї конфлікту між філософією та поезією. Ідея взаємозв'язку філософії та поезії, на якій наполягав Г. Сковорода, підкреслює значення творчої індивідуальності та розуміння нею проблем краси навколишнього світу й людських душ.

Особливе значення мають ідеї Г. Сковороди про єдність краси, добра, блага й істини. Саме в поєднанні цих станів, на його думку, відбувається морально-естетичне самоутвердження людської сутності. Мислитель наполягає на необхідності пізнання сутності предметів і явищ, на цьому шляху перетинаються інтереси науки та мистецтва, раціонального й чуттєвого.

Отож ідеї Г. Сковороди є своєрідною сполучною ланкою між минулим і сучасністю.

Підсумовуючи, зазначимо, що на етапі XIII-XVIII століть у розвитку української культури естетичні ідеї, мистецтво та мистецтвознавство відігравали особливу, винятково важливу роль. Вони часто поставали як феномен естетики в психології творчості.

4.2. Естетична думка в Україні у XIX — на початку XX століть

Початок XIX ст. на теренах України характеризується зверненням українських мислителів до краси своєї Батьківщини, її народу й української мови. Така тенденція чітко простежується вже в творчості **Івана Котляревського** (1769-1838). Його поема *"Енеїда"* утверджує, передовсім, особливі можливості української мови та, на відміну від вимог класичної літератури, спирається на народну традицію.

Яскравим періодом розвитку українського романтизму, пов'язаного як із творчими здобутками М. Гоголя, раннього Т. Шевченка, М. Максимовича, так і з теоретичними працями М. Костомарова та П. Куліша були 30-50-ті рр. XIX ст.

Особливе значення мають естетичні погляди **Тараса Шевченка** (1814-1861), який ще в період навчання в Академії мистецтв іронічно висловлювався з приводу естетичного трактату польського теоретика К. Лібельта, який піддавав критиці існування ідей прекрасного. Тарас Шевченко приділив значну увагу дослідженню естетичних проблем, зокрема: специфіки прекрасного, сутності творчого процесу, соціальної значущості мистецтва тощо.

На межі XIX-XX століть розвиток естетичної думки в Україні асоціюється, насамперед, з художнім рухом, зокрема літературним, що переживає своєрідний вибух та пов'язаний з іменами таких майстрів слова, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Винниченко та ін.

Творче піднесення, що спостерігалось в українській літературі того часу, характеризується виникненням у літературних творах різноманітних авторських естетичних концепцій. Цей процес мав двоїтий характер. З одного боку, функцію теоретиків узяли на себе практики літератури. Деякі з них - Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та ін. - відпрацьовували свої концептуальні положення опосередковано (в есе, листах, щоденниках, автобіографіях тощо). Другі, наприклад, І. Франко, цілком свідомо працювали

як науковці, а отже, їхня теоретична спадщина є не менш важливою для української естетичної думки, ніж художня творчість.

Проаналізувавши спрямованість українських естетичних ідей на початку ХХ ст. через їхній зв'язок із західноєвропейським філософсько-естетичним і мистецьким рухом, їхніх представників можна поділити на два табори. До першого належали ті, котрі вшановували символістів - Гауптмана, Ібсена, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, а до другого - ті, що вважали авторитетами постаті попередньої позитивістської епохи (Ч. Дарвіна, Г. Спенсера та ін.).

Варто зауважити, що українська інтелігенція цього періоду обирала собі авторитетів майже виключно поза межами України. Така орієнтація мала безпосередній вплив на творчі пошуки письменників. Не втрачаючи власної самобутності, українська творча еліта була безпосередньо й опосередковано пов'язана з найвизначнішими європейськими філософсько-естетичними напрямками - інтуїтивізмом, ніцшеанством і психоаналізом.

Особливе значення має теоретична спадщина **Івана Франка** (1856-1916), зокрема його програмне дослідження "Із секретів поетичної творчості" (1898). Основним змістом цієї праці стало опрацювання конкретних понять і проблем, а також їх подальше теоретичне узагальнення. Оперуючи низкою усталених щодо естетичної традиції визначень (пам'ять, відчуття, фантазія тощо), І. Франко водночас збагачує естетичний словник, запроваджуючи в науковий обіг новий термін - "змисл". На наш погляд, це поняття збігається з його розумінням відчуття. Він вказує, що не всі змисли однаково важливі для розвитку нашої душі. Елементарна психологія розрізняє вищі та нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні та високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зовнішній та внутрішній). Отже, в цій роботі доволі виразно простежується логіка зв'язків у творчості: від естетичного відчуття до стимулу творчості, на основі чого виникає художній образ.

Структуризація змістів, здійснена І. Франком, відкрила для нього можливість переходу від понятійної конкретики до концептуальних узагальнень, зокрема розгляду проблеми міжвидових зв'язків у естетиці - від поезії до музики та малярства.

Отож праця І. Франка "Із секретів поетичної творчості" є продуктивним зразком поєднання дослідження естетичного й етичного аспектів буття. Логіку переходу з естетичної сфери в етичну уможлиблює відпрацювання категорії краси. Осмислюючи її, вчений рішуче доводить, що нова естетика має відштовхуватися не від поняття краси, а від естетичного вподобання.

Особливе місце серед естетичних шкіл України посідала харківська. Це було пов'язано зі значним внеском у розвиток гуманітарних наук видатного вченого-мовознавця **Олександра Потебні** (1835-1891) - одного із засновників лінгвістичної естетики. Саме естетична

спадщина О. Потебні стала своєрідною ланкою зв'язку між естетикою XIX ст. через XX ст. і до сьогодення.

Розглядаючи творчість цього представника української естетики, необхідно зважати на специфіку вітчизняного розуміння цієї науки наприкінці XIX ст. У свідомості багатьох тогочасних гуманітаріїв естетика, як уже згадувалося, була призначена для обслуговування теорії літератури та мистецтвознавства. В українській традиції мистецтвознавча естетика, по суті, була панівною, а філософське її осмислення перебувало в процесі становлення. Отож внесок О. Потебні - *виокремлення суто естетичної проблематики й усвідомлення ним доцільності використання філософської методології та категорійно-понятійного апарату* — став важливим кроком у розвитку естетики як суто філософської науки.

Із усього сказаного можна дійти висновку, що своєрідна художня всеосяжність у відображенні дійсності, яка була властива більшості відомих українських митців XIX - початку XX століть, не могла не спонукати їх до теоретичного осмислення морально-етичної проблематики мистецтва й творчості. Так звана, мистецтвознавча тенденція в українській естетиці виразно проявилася на цьому історичному етапі. Перебуваючи у складних соціально-політичних умовах, спричинених своєрідністю історії України, вітчизняні митці намагались осмислити соціальне призначення мистецтва, закріпити його естетичне призначення і як духовну пам'ять часу. Через безпосередній аналіз та самоаналіз духовної творчості представники української естетичної думки поступово відкривали і для себе, і для науки, і для народу сутність складного процесу естетичного осмислення дійсності.

4.3. Розвиток української естетики XX ст.

Особливе місце в історії української естетичної думки XX ст. належить видатному діячеві театрального мистецтва Лесю Курбасу, теоретико - практична спадщина якого дає всі підстави говорити про становлення театральної естетики.

Лесь (Олександр Степанович) **Курбас** (1887-1942) певний час навчався та працював у Львові й Києві. У 1922 р. він пов'язав своє життя з Харковом, де створив відомий театр "Березіль". З 1926 р. Л. Курбас почав викладати в Харківському музично - драматичному інституті. Тож він був не тільки видатним режисером, а й створив школу театрального мистецтва, викладаючи своїм студентам такі науки, як філософія й естетика.

Крізь усі сфери діяльності Лесь Курбас виразно проходить його *розуміння української культури в контексті загальноєвропейських процесів*. Доказом цього є написана ним у 1918 р. передмова до книги В. Обюртена "Мистецтво помирає", де український митець окреслює певні орієнтири для розвитку нових напрямків у мистецтві та висловлює глибоку переконаність у подальших перспективах художнього розвитку.

Лесь Курбас відкрив для України низку видатних акторів (М. Крушельницького, В. Василька, Н. Ужвій, Л. Сердюка, І. Мар'яненка та ін.), творчість яких упродовж кількох наступних десятиліть визначала спрямованість української театральної школи. З його іменем пов'язане й оновлення українського театру протягом 1922-1933 рр., яке збігається з періодом активної діяльності театру "Березіль".

З традиціями харківської естетичної школи пов'язана й діяльність **Миколи Хвильового** (Фітільов) (1893-1933) - відомого ідеолога українського відродження 20-х рр. ХХ ст., організатора мистецьких угруповань у перші пореволюційні роки. Миколу Хвильового найбільше цікавила проблема естетичної культури, що розглядалась як самодостатнє явище, своєрідною серцевиною якого, на його думку, повинні були стати *елітарне* (високе) *мистецтво та специфічний шлях розвитку української літератури й мистецтва* на засадах романтизму. Він був переконаний у необхідності відокремлення процесів розвитку національної культури в Україні від офіційної радянської (сталінської) моделі, що передбачала формування соціалістичної культури з наголосом на ідеологічних, а не національних засадах.

Українську естетику та мистецтво 30-40-х рр. ХХ ст. не можна розглядати відірвано від процесу насадження культу особи Й Сталіна та його репресивних дій щодо талановитих учених і митців. Хвиля репресій, що прокотилась Україною, зачепила всі сфери національного духовного життя. Трагічною була доля М. Бойчука, М. Вороного, М. Куліша, Л. Курбаса, Г. Хоткевича, М. Семенка та багатьох інших репресованих діячів української культури. Під постійним ідеологічним пресом перебував геніальний український кінорежисер О. Довженко.

У другій половині ХХ ст. розвиток української естетичної думки здійснюється в розробках конкретних проблем з естетики молодими українськими науковцями, а від 70-х рр. українська естетика показала себе самодостатньою частиною тогочасного гуманітарно-філософського знання. Представники вітчизняної естетичної думки цього періоду, з одного боку, забезпечили українськомовне викладання цієї філософської дисципліни, а з іншого, - зосередили увагу на обґрунтуванні природи естетичного.

У цей період з'являлися праці українських авторів, у яких безпосередньо аналізуються проблеми естетичного. Активне дослідження цієї проблеми було зумовлене появою монографії львівського естетика **Б. Кубланова** "*Естетичне відчуття та мистецтво*" (Львів, 1956). Після цієї публікації вийшли друком роботи *П. Гаврилюка, А. Гордієнка, В. Коршенка, К. Шудрі* та ін. У працях зазначених учених розроблено поняття законів краси, хоча переконливого твердження про їхню сутність не містить жодна з робіт, присвячених висвітленню цих законів.

Особливу роль у розвитку естетики, на нашу думку, відіграли роботи **В. Іванова** *"Практика і естетична свідомість"* (К., 1971) та **В. Баленка** *"Естетичне і природа"* (К., 1973). Хоча автори представляли українську естетику одного періоду, їхні погляди виявилися протилежними в розумінні проблеми естетичного. Саме наявність протилежних підходів до однієї проблеми зумовила широту охоплення сутності естетичного, дала змогу детально висвітлити структурні елементи естетичної свідомості, понятійно-категорійний апарат науки та здійснити подальші кроки в українській естетиці. Варто зауважити, що з 70-х рр. ХХ ст. естетика набула надзвичайної популярності в Україні. Цю дисципліну почали викладати як на гуманітарних, так і на природничих факультетах більшості вищих навчальних закладів, зосереджуючи особливу увагу на формуванні естетичних смаків у молоді.

Необхідно пам'ятати, що естетична проблематика в другій половині ХХ ст. розвивалась у гострих теоретичних дискусіях, які свідчили про принципово різне трактування низки положень марксизму, намагання естетиків, які мислили творчо, подолати спрощене, декларативне тлумачення змісту естетичного. Найвиразніше ця ситуація проявилася в осмисленні проблеми природи естетичного, провідної проблеми естетичної науки. У вищезгаданій монографії В. Іванова обстоюється ідея здатності вченого не схилитися перед авторитетами, на чому наполягали відомі радянські вчені.

Цінність позиції В. Іванова, як переконливо довів подальший розвиток естетичної науки, полягала в тому, що він запропонував *звернутися до витоків проблеми естетичного та відтворити еволюцію психічних форм відображення світу*. Він обстоював ідею того, що матеріальний світ, коли розглядати його відокремлено, тобто поза людським суспільством, є естетично нейтральним. Отже, аналіз природи естетичного трансформується, згідно з В. Івановим, в аналіз низки понять, до яких поступово додаються діяльність, творчість, цілепокладання, практичне освоєння дійсності.

Досить значний внесок у розвиток вітчизняної естетичної думки зробили такі вчені, як **В. Мазепа** (*"Художня творчість як пізнання"*, 1974), **А. Канарський** (*"Діалектика естетичного прогресу: діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання"*, 1979), **О. Фортова** (*"Про діалектичну єдність морального та естетичного"*, 1985), **Л. Левчук** (*"Психоаналіз і художня творчість"*, 1980; *"Мистецтво в боротьбі ідеологій"*, 1985; *"Естетика ХХ століття"*, 1997; *"Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика"*, 2002), **М. Гончаренко** (*"Геній в мистецтві і науці"*, 1991).

Висвітлюючи ситуацію в естетичній науці другої половини минулого століття, потрібно пам'ятати, що йдеться про розвиток радянської науки, котра формувалась у межах єдиного територіального простору, в межах єдиної методології та ідеології, в яких чітко

простежувався принцип намагань оперувати аналізом мистецької практики на основі вказівок Комуністичної партії.

Водночас, незважаючи на уніфікацію процесів, естетична наука цього періоду в Україні мала і яскраво національні риси. Це, по-перше, було пов'язано з виданням теоретичної літератури, переважно, українською мовою, що давало можливість удосконалити понятійно-категорійний апарат науки, яким естетика користується й донині. Такий стан справ надавав можливості використовувати спадщину українських письменників і мистецтвознавців, а також здійснювати всебічний аналіз реального тогочасного мистецького процесу в республіці.

По-друге, в цей період, окрім творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, творча спадщина яких широко залучалася протягом усього періоду існування Радянського Союзу, в 1958 - 1966 рр. було видано твори І. Труша, О. Маковея, Г. Хоткевича та ін., раніше заборонених митців. А ці діячі української культури активно цікавилися саме естетичною проблематикою, що була засобом інтеграції гуманітарних наук.

За роки незалежності України естетика значно розширила коло дослідницьких інтересів. Цьому сприяло, передусім, розширення методологічних засад науки. Зняття ідеологічних обмежень дало українським естетикам змогу збагатити теоретичну проблематику, вводячи в науковий і викладацький процес праці західноєвропейських і американських естетиків, зорієнтувати молоде покоління на вивчення естетичних засад культури різних регіонів світу

Важливим надбанням сучасної української естетики є тенденція до розширення її географічних меж. Сьогодні, крім Києва, сформувалися потужні центри розвитку вітчизняної естетичної науки в Луганську, Луцьку, Львові, Одесі, Харкові, Черкасах, Чернігові та в інших містах України.

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Естетичні ідеї Острозької академії.
2. Коли було засновано Києво – Могилянську академію?
3. Як ви розумієте поняття «філософія серця»?
4. Охарактеризуйте творчий портрет Григорія Сковороди.
5. Охарактеризуйте розвиток української естетичної думки у XIII – XVIII ст.
6. Яку роль відіграло літературознавство в українській естетиці XVIII – XIX ст.
7. Які особливості розвитку естетичної думки в Україні у XIX – початку XX століть?
8. Українська естетика XX століття.

Тема 5. Основні естетичні категорії

5.1. Естетичне як універсальна категорія естетики

Естетичне - це нова категорія в естетиці. Утвердилася вона в ХХ ст. За її основу було взято поняття, котре широко використовував ще І. *Кант*, але воно не вживалось як самостійна категорія, а було предикатом понять для характеристики певних явищ і процесів, особливого людського досвіду, суб'єктно-об'єктних відносин, художньої діяльності, специфічної свідомості.

Популяризація цієї категорії в Новітній час відбулася через девальвацію категорії "прекрасне". Адже художня цінність мистецтва цього часу визначалася не прагненням до ідеалу краси. Практика й мистецтво засвідчили, що місце прекрасного зайняли нові цінності - абсурдне, потворне, хворобливе, жорстоке, політичне, повчальне, жахливе, шокує тощо.

На думку сучасного естетика *Є. Яковлєва*, естетичне певною мірою відповідає досконалому, що визначає повноту буття природи, суспільства та духовного світу людини. Оскільки така повнота передбачає не лише гармонійне (суть прекрасного, естетичного ідеалу мистецтва), а й дисгармонійне (піднесене, жахливе, потворне, низьке, трагічне), то всі названі властивості можуть мати ознаки естетичного. Тож естетичним може бути не лише прекрасне, а й потворне, трагічне та ін. При цьому воно стає яскравішим у гармонійному співіснуванні таких цінностей. Не даремно англійський дослідник *У. Монтено* стверджував, що мистецтво, котре прагне до абсолютної краси - сентиментальне й нудне, а послідовник *Г. Гегеля* - *К. Розенкранц* - зазначав, що потворне не має самостійного естетичного значення, а лише в поєднанні з його антиподом - прекрасним.

До речі, усвідомити вищесказане можна не тільки на прикладі сучасного мистецтва. Звернемося до мистецтва минулого, зокрема до трагедії *В. Шекспіра* "Гамлет": вищі духовні цінності, що знаменують красу духовного світу людини (головного героя трагедії Гамлета), набувають естетичної цінності в поєднанні з його нелюдською поведінкою (адже вбивство для нього - природна річ).

Такий широкий зміст категорії "естетичне" змусив філософів-естетиків по-новому переглянути суть предмета науки естетики. Зведення її предмета до прекрасного давно викликало негативне ставлення, бо звужувало суть філософської науки. ХХ ст. поставило в центр уваги естетичного знання безпосередньо естетичне.

5.2. Естетичний зміст категорії "прекрасне"

Сфера естетичного зачіпає зміст естетичної категорії "прекрасне".

У літературі роз'яснення прекрасного здійснюється в афоризмах:

І. Гете: "Прекарасне - це любов".

М. Чернишевський: "Прекарасне - це життя".

М. Гадамер: "Прекрасне - це самовираження".

Проте афоризми лише вводять в оману. їм притаманна емоційність, яка заважає усвідомленню естетичного змісту прекрасного.

Спроби розкриття естетичного змісту прекрасного здійснювалися ще в давній філософській традиції. Здійснимо екскурс в історико-філософське осмислення прекрасного.

Античність

Сократ: Прекрасне і добро - суть єдина реальність, а визначаються вони поняттям "калокагатія". Прекрасне також є корисне.

Платон: Прекрасне - це вища ідея, пізнати яку людина може лише тоді, коли перебуває в особливому стані одержимості, натхнення, через згадування безсмертної душі про той час, коли вона ще не вселилася в смертне тіло та була в світі ідей.

Аристотель: Прекрасне - не об'єктивна ідея, а об'єктивна риса речей. Мірою прекрасного є людина.

Прекрасне є доцільне.

Прекрасне є добродійність.

Середні Віки

Августин Блаженний: Прекрасне - це вище благо, Бог.

Світ прекрасний, тому що його створив Бог.

Краса є добро й істина.

Оскільки сприймана краса сприймається чуттєво, то не власне краса має значення, а той сенс, який в ній прихований. Звідси, в епоху Середньовіччя засвідчується підкреслена неповага до форми художнього твору. виправдовується схематизм, символіка й алегоризм.

Ціонісій Ареополіт: Прекрасне - це властивість світла (тому красу символізує "світло", "промінь", "блиск" тощо).

Тома Аквінський: Прекрасне — це пропорція.

Прекрасне - це не добро

Чуттєвий світ теж наділений красою.

Краса має об'єктивні ознаки:

- цільність або досконалість;
- пропорція чи співзвучність;
- чіткість.

Епоха Відродження

Леон Баттиста Альберті (1404-1472): Прекрасне не зводиться до математичної пропорції, хоча й формальні елементи визначають його суть (наприклад, красу архітектури утворюють три елементи: число; обмеження; розташування).

Краса є щось більше.

Сутність прекрасного в гармонії, мета якої - впорядкувати частини.

Гармонія - не лише закон мистецтва, а й закон життя. Вона охоплює все людське життя й усю природу речей.

Гармонія є джерелом і умовою досконалості.

Гармонія в мистецтві складається з різних елементів: в музиці елементами гармонії є ритм, мелодія, композиція; у скульптурі - міра та межа.

У прекрасному необхідно розрізнити "красу" та "прикрасу":

- краса - це внутрішній закон прекрасного;
- прикраса — це вторинний світ прекрасного вона природжена до тіла, хоча й

складає його органічну частину. Адже будь-яка будівля без прикрас "помилкова". Прикраса є випадкова та відносна форма прекрасного.

Леонардо да Вінчі (1452-1519): Прекрасне є значно більше та змістовніше, ніж зовнішня красивість.

Прекрасне в мистецтві передбачає наявність не лише краси, але й усієї гами естетичних цінностей: прекрасного та потворного, піднесеного й низького.

Альбрехт Дюрер (1471-1528): Прекрасне тісно пов'язане з користю - "що в людині безкорисне, те некрасиве".

Найбільш адекватно природу прекрасного відображає поняття співмірного (передбачає відсутність недоліків, надмірного і є серединою між надто великим і надто малим).

Альбрехт Дюрер намагався знайти канон краси в переданні людського тіла через пропорції. У пошуках правильних пропорцій (в зображенні положень і рухів людського тіла) А. Дюрер вдавався до різних способів вимірів. Розробив шкалу вимірювань ідеального чоловічого тіла, яка містила 1800 частин.

Прекрасне має відносний характер: "Щоб створити прекрасну фігуру, ти не можеш змалювати все з однієї людини. Адже немає на землі людини, котра б поєднала в собі все прекрасне. Тож, коли ти хочеш створити прекрасну фігуру, необхідно взяти від одного голову, від іншого - груди, руки, ноги, кисті рук і ступні, й таким чином скомпонувати різні типи всіх органів".

Класицизм (XVII-XVIII століття)

З XVII ст. краса визначається через усі ті категорії, котрі в попередні епохи окремо утворювали її суть. Це і є гармонія.

Ніколо Буало (1636-1711, праця "Поетичне мистецтво"): Існує абсолютна краса.

Прекрасне - це істина. Воно ґрунтується на правильності, чіткості, чистоті. В мистецтві прекрасне досягається через досконалість майстерності, правильний метод, застосування формальних методів;

Прекрасне зводиться до витонченого: "Прекрасна не вся природа в її цвітінні та буйстві, а лише підстрижена, доглянута (наприклад, Версальський парк)". Природа повинна підлягати певному очищенню й навіть виправленню в дусі більшої правильності.

Краса - це добро та державна доцільність, що й має бути вищим предметом мистецтва.

Французьке просвітництво XVIII ст.

Дені Дідро (1713-1784):

Прекрасне – це природна властивість природи, така як вага, колір, об'єм та ін.

Німецька класична філософія

Іммануїл Кант (1724-1804, "Критика здатності судження"):

Прекрасне - це об'єкт незацікавленого ставлення: "Усе, що пов'язане з прекрасним, не повинно мати необхідності, зацікавленості".

"Прекрасне - тотожне кількості та якості". Існує відмінність між прекрасним і піднесеним.

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770-1831):

Прекрасне - це один з етапів загальносвітового руху духу (абсолютної ідеї).

У своєму розвитку дух набуває гармонійної єдності з матеріальною формою, тобто ідея набуває повного й адекватного відображення у формі - і це прекрасне.

Краса поширюється лише на сферу мистецтва.

XIX-XX століття

Ширяться суб'єктивно - ідеалістичні погляди, згідно з якими , людина в процесі естетичного сприйняття ніби одухотворює естетично нейтральний світ і примушує його "випромінювати" красу.

Лише індивід додає краси природі, що перебуває "по той бік прекрасного та потворного", вона "позаестетична", як і "позаморальна" та "позалогічна".

Ганс Георг Гадамер (нар. 1900, "Актуальність прекрасного"):

Прекрасне характеризується незацікавленістю. Це стан вільний від виконання заради мети.

Прекрасне - це можливість самовираження.

5.3. Естетичний зміст категорії "трагічне"

У давні часи естетична потреба розвивалась як потреба в спогляданні та створенні прекрасного. Здатність отримувати естетичне задоволення від позитивних аспектів дійсності, здатність радіти красі виникає значно раніше, ніж здатність естетичної оцінки суперечностей, дисгармонії, зокрема через трагічне та комічне.

Трагічне й комічне ввійшло в естетичну свідомість суспільства та особистості лише під впливом розвитку особливого роду мистецтва - драми (театру) в двох її різновидах: трагедії та комедії.

Трагедія народилась історично раніше, ніж комедія. Її походження як жанру співвідноситься з VII-VI століттями до Р. Х. Цим ми завдячуємо Античній Греції.

Для греків теоретичне осмислення "трагедії" відбувалося в такій послідовності:

- 1) міфологічні витоки;
- 2) професійне виникнення трагедії;
- 3) теоретичне осмислення трагічного.

1. *Перший етап "міфологічні витоки"*. Ще в VIII-VII століттях до Р. Х. у Стародавній Греції поширився й утвердився культ бога Діоніса (бога плодючих сил землі, рослинності, виноградарства та виноробства). Сприяло цьому поширення в сільськогосподарській культурі Греції виноградарства та виноробства, запозичених зі Сходу.

В основу культових свят на честь бога Діоніса було покладено сюжет міфу про його незаконне народження, смерть і воскресіння.

Міф про бога Діоніса

Діоніс — син Зевса (Юпітера — в давньоримській міфології) та дочки фівського царя Кадма Семели.

Одного разу за наклепом ревнивої Гери (Юнони — в давньоримській міфології) Семела попрохала Зевса з'явитися до неї у всій своїй божественній моці.

І той дав їй обіцянку виконати це. Зевс, знаючи про наслідки, все ж не міг відмовити. Озброєний громовими стрілами та блискавкою, він наблизився до житла своєї коханої Семели, котра була вагітна його дитиною, і воно відразу ж спалахнуло. Дочка Кадма Семела загинула у вогні. Зевс ледве встиг вийняти дитину в мертвої та, щоб не дати їй загинути, зашив її в своє стегно і носив її доти, доки не настав час законного її народження.

Отже, згідно з міфом, символом Діоніса стало поєднання життя та смерті, їх взаємний перехід. Поступово в міфологічній культурі закріпився особливий зміст за переходом життя в смерть, що відобразилося в трагедії, і за поверненням життя після смерті (воскресінням), що утворило суть комедії.

Власне поняття "трагедія" та "комедія" мають витоки з особливих ритуалів під час свят на честь бога Діоніса.

Термін "трагедія" походить від двох слів "трагос", що, означає ритуал жертвопринесення козла на святі Діоніса, та "ода" - пісня. Дослівно цей термін означав "прощальний і крик козла". :

2. Другий етап в утвердженні в естетичній свідомості переживання трагічного пов'язаний з професійним зародженням літературного й театрального жанру трагедії, де важливу роль відіграла творчість давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла й Евріпіда.

Трагедія стала будуватися на новому сприйнятті колізій реальності. В основу її тепер покладено не тему "взаємопереходу життя та смерті", а особливості суто людських взаємин - кровозмішення, зрада. Оскільки, згідно з давньогрецьким сприйняттям дійсності, людина не є господарем своєї долі, а нею керує Фатум (Рок, Доля), то й усе, що відбувається в її житті, не залежить від неї самої (тобто якщо людина йде на зраду, то так визначено Роком). Трагізм настає не в момент скоєння певного асоціального вчинку, а в момент розкриття.

Так, зокрема в трагедії Софокла "Едип - цар", Едип через незнання, але за волею Року, стає вбивцею свого батька та чоловіком власної матері. Факт трагізму виникає не на момент скоєння цих актів (убивство, одруження), а в момент розкриття (Едип самостійно ініціював пошуки в царстві вбивці царя Лая, щоби звільнити царство від насланої Аполлоном чуми). Трагізм обов'язково передбачає погодження з величчю Долі й очищення, а не відречення від скоєного (адже це непередбачений вчинок). У трагедії ж Софокла, виявивши себе як винуватця нещастя (причетного до вбивства свого батька - справжнього царя Фів), Едип привів у виконання вирок, прийнятий стосовно вбивці ще на початку трагедії (виколов собі очі та відправивсь у вигнання).

3. Третім етапом в утвердженні феномена «трагедії» в естетичній свідомості стало теоретичне осмислення цього поняття класиком давньогрецької філософії Аристотелем. Мислитель присвятив цьому працю "Поетика".

На думку Аристотеля, трагедія як драматичне мистецтво є суть естетичного феномена в людському бутті, позаяк полягає не в описі якоїсь дії, а в наслідуванні дії.

Наслідування дії в трагедії як мистецтві відбувається у фабулі. Основним композиційним прийомом є перипетія - несподівана "зміна подій на протилежні... за законами ймовірності чи необхідності". Завершується вона "впізнаванням" і "стражданням". Пригадаємо знову, у трагедії Софокла "Едип - цар": Едип дізнається про свою причетність до злочину - ("впізнавання") і приводить до виконання вирок ("страждання").

Сенс же трагічного як естетичного феномена полягає в переживанні глядачами катарсису (очищення) афектів, продемонстрованих у драматичній дії, через співстраждання та страх. Оскільки очевидно, що трагедія не стосується власне глядачів, вона відбувається на сцені, то виникає особливе відчуття насолоди від її споглядання. Тож, за Аристотелем, значення трагедії чи трагічного як естетичного феномена (згідно із сучасною естетичною

термінологією) полягає в тому, що "поет повинен приносити художнім зображенням задоволення, що витікає зі співстраждання та страху".

Уся подальша історія естетики в трактуванні трагічного орієнтувалася на аристотелівське його тлумачення, розвиваючи або переосмислюючи.

Деякі зміни в поясненні трагічного внесла епоха В. Шекспіра, що ототожнюється з **Пізним Ренесансом**. Нова концепція трагічного була закладена *В. Шекспіром*, а розкрита в його трагедіях, зокрема "Гамлет", "Король Лір" тощо.

Якщо в епоху Античності, за аналізом *Ф. Шеллінга* (праця "Філософія мистецтва"), "сутність трагедії полягала в боротьбі свободи в суб'єкті та необхідності об'єктивного", коли герой без власної вини стає винуватим за волею Року, то В. Шекспір суть трагічного вбачає в боротьбі свободи й необхідності в людській життєдіяльності, коли герой сам обирає між тим, ким він є і ким він може стати. Так постає вічне питання Гамлета "Бути чи не бути?".

Засобом в осмисленні нової моделі трагічного у В. Шекспіра став *фактор часу*. Його три основні константи - минуле, теперішнє та майбутнє - зображали суть можливих варіантів вольового вибору власної долі героїв. У трагедіях цим константам відповідали символи кожної епохи в особі конкретних героїв. Наприклад, у трагедії "Гамлет" минулу "дряхлу" феодальну епоху зображали король Данський Клавдій, королева Гертруда, символами майбутньої буржуазної епохи були Гамлет, Гораціо та ін. Боротьба свободи й необхідності в людській життєдіяльності тут розкрита в можливих варіантах вибору Гамлета: він може примиритися з цінностями, запропонованими його матір'ю та вітчимою (королем Данським), - тоді він стане прямим спадкоємцем королівства, одружиться з Офелією, що забезпечить йому власне спокійне існування; а може обрати шлях справедливості заради майбутнього, щоби розкрити злочини короля-вітчима та матері.

Трагічне ж виникає у виборі на користь майбутнього заради перемоги моралі, що супроводжується пожертвою фізичним життям, так званий, гамлетизм. Гамлет викрив королівські злочини, вступив у боротьбу з Лаертом заради вищої ідеї - моралі. Осмислення трагічного як втрату людської цілісності в жертві життям на користь моралі є вищим досягненням В. Шекспіра.

Суть шекспірівського розуміння трагічного розкрив у своїх теоретичних роздумах представник німецької класичної філософії *Г. Гегель*. Він зазначив, що суть трагедії полягає в моральній сфері - в конфлікті між моральною силою ("божественним у його мирській реальності", субстанційним, яке управляє людськими діями) та "дійовими характеристиками". Початково трагізм полягає саме в тому, що за такої колізії обидві сторони виправдані, якщо розглядати їх окремо, та досягти справді позитивного сенсу своїх цілей і характеристик вони

можуть тільки заперечуючи іншу, так само праву силу та порушуючи її цілісність, тому вони однаково стають винними, саме внаслідок своєї моральності.

В осмисленні трагічного заслуга Г. Гегеля виявляється також в розмежуванні понять "*нещастя*" й "*трагедія*": "Прикрі неприємності можуть статися з людиною і без будь-якої її участі, без найменшої її вини, лиш як наслідок збігу обставин, це можливо через хворобу, втрату статків, смерть тощо. Справді трагічне страждання випадає індивідам тільки як результат їхнього діяння, яке вони мають відстоювати всім своїм буттям, воно так само виправдане, як і сповнене вини - внаслідок породженої ним колізії".

Проблема трагічного в ХХ ст. постала як *проблема Г. Галілея та Дж. Бруно*. Цей період цікаво поставився до обох особистостей. Дж. Бруно було визнано кращим, аніж Г. Галілей (в Італії є пам'ятник Дж. Бруно - "Від епохи, яку він передбачив"). Вважається, що Г. Галілей зрадив свої ідеї, хоча наприкінці ХХ ст. з'явиться виправдання через вигадку останніх слів життя Г. Галілея: "А все-таки вона крутиться".

Тож Г. Галілей ніколи й не стане Гамлетом, тобто трагічним героєм. Смерть Г. Галілея викликає лише жалість - низькі чуттєві переживання.

Джордано Бруно - зовсім інший герой: жодна сила не змогла зламати його духовності (адже він не зрадив своєї системи ідей). З іменем Дж. Бруно не співвідноситься система жалю. Феномен Дж. Бруно давав можливість перевести чуттєві переживання на рівень пафосу, породжуючи особливе захоплення.

Отже, трагічне пов'язане, по-перше, з величчю та, по-друге, пафосом (коли гине герой, жалість долає захоплення).

У сучасній естетиці проблема трагічного осмислюється також у зв'язку з *протиставленням жахливому (terrebilita)*. Жахливе - це антистан трагічного. В останньому випадку руйнується велич, захоплення. Глибинне трагічне повинно бути пов'язане з коректною системою відчуттів. Це добре відчув В. Шекспір.

5.4. Естетичний зміст категорії "комічне". Види реалізації комічного

На відміну від естетичного феномена "трагічне", що проявляється лише в мистецтві (в театрі), феномен "комічне" має витоки ще на початках цивілізацій. З давніх часів життя людей супроводжувалося жартами, веселими обманами тощо.

Проте термін "комічне" має більш пізні походження, що пов'язано з міфологічною культурою Стародавньої Греції. Згадуваний уже бог Діоніс був в Античній Греції символом і сумного, і радісного. Суть першого стану проявлялась у передчасній його смерті, що стала основою осмислення трагічного, а суть іншого стану - радісного, веселого - розкривалася під час його воскресіння. Цей стан переходу страждання в радість відобразивсь у народженні феномена комедії.

Етимологія ж цього слова визначилась особливостями культу Діоніса. Під час свят на честь бога радість з приводу його воскресіння висловлювали ряджені - веселі напідпитку чоловіки - "п'яні бражники". І "весела життєствердна пісня п'яних бражників" буквально відповідає змісту терміна "комедія" ("комос" — п'яні бражники, "ода" - пісня).

Перше теоретичне осмислення естетичного феномена комічного було здійснене класиком античної філософії *Аристотелем*. Є свідчення, що в своєму відомому трактаті "Поетика" мислитель відвів йому цілий розділ. Проте цей розділ не зберігся (існують лише посилання на нього). Певні міркування Аристотеля про аналіз цього феномена є і в розділі, присвяченому трагедії.

Згідно з Аристотелем, комічне (філософ ототожнює його з насмішливим) є частиною потворного: "... смішне - це деяка помилка й потворне, що нікому не приносить страждання та ні для кого не є згубним...". У мистецтві воно має естетичний характер. Проте комічне пов'язане з потворним не абсолютно, адже це може спричинити лише відразу, а помірно, що викликає лише сміх.

Сьогодні є чітка *відмінність між поняттями "комічне" та "смішне"*. Комічне базується на сміхові. Проте це різні поняття. Сміх є суто людською емоцією - в живому світі аналогу цьому феноменові немає (в емоційному світі тварин сміх відсутній). Крім цього, природа сміху досить складна. З одного боку, сміх є певною фізіологічною реакцією, що може виникати внаслідок подразнення певних нервових центрів, зокрема в новонародженої дитини, а також унаслідок лоскоту, психологічного стресу. З іншого боку, це результат свідомої реакції на певні зовнішні подразники.

Перша форма сміху свідчить про те, що людина не завжди є його господарем. Інколи вона неспроможна контролювати сміх. Унаслідок цього в житті трапляються ситуації неадекватної реакції на певні явища чи процеси, що викликає зовнішній осуд. Цей фактор в людській природі може бути використаний зовні, в результаті чого людина може стати об'єктом маніпуляції. І це робить людей підвладними. Такі прийоми дуже часто використовуються в сучасному кінематографі.

Інша форма сміху відображає суть більш складного людського феномена, хоча теж базується на особливостях фізіологічної реакції. Ця форма є суттю прояву комічного. **Характеризується вона такими ознаками:**

- це свідомий акт;
- він пов'язаний з міжособистісними стосунками;
- він вимагає відчуття ситуації.

Механізм дії комічного досягається:

- грою;

- гіперболізацією;
- раптовістю;
- протиставленням.

Комічне має **два полюси** (гумор і сатира), між якими вибудована ціла **система відтінків**, кожен з яких пов'язаний з мірою та глибиною висміювання, мірою критицизму, доброзичливістю, особливостями національного колориту, інтелектуального рівня тощо. Сьогодні ще не всі його грані відомі й досліджені. Проте визначимо найбільш відомі.

Гумор є найм'якшою формою комічного. Механізм дії досягається використанням засобів дотепності та гри слів. Відрізняється незлобливим ставленням до людських хиб або життєвих проблем.

Іронія (від грецьк. *eironia* - удаване незнання) вважається найінтелектуальнішою формою сміху. Вона передбачає прихований сміх, замаскований у серйозне оформлення звучання. Іронія спрямована на вузьке коло людей, котрі ситуативно знають, про що йдеться.

Сарказм - форма комічного, що викликає дошкульний сміх і містить руйнівну оцінку різних негативних явищ у соціальному житті та людській поведінці. Він близький до іронії, проте відзначається більш в'їдливою, злою формою.

Гротеск (з франц. *grotesque*, походить від італ. *grotta* - печера) відрізняється гіпертрофією, особливим загостренням, фантастичним перебільшенням деяких негативних рис зображуваного персонажа чи явища при нівелюванні позитивних аспектів. У результаті гротескного висміювання виникають парадоксальні образи, що спричиняють не сміх, а відчуття різкої неприязні, відрази, іноді навіть страху. У культурі ХХ ст. в деяких авторів (сюрреалізм, театр абсурду, письменники - екзистенціалісти) гіперболізація та концентрація негативності досягла такого масштабу, що гротеск перетворився на абсурд.

З огляду на те, що живиться комічне буденним життям людини, то, відповідно, очевидно - його природним середовищем є образотворчі мистецтва (живопис, театр, кіно, література). Зазначимо, що мова йде, переважно, про реалістичне мистецтво. В архітектурі ж, зокрема, не може втілитися комічне. Музика лише в деяких жанрах здатна розкрити комічне, та й то в тих, де вона тісно корелює з відповідними комічними словесними текстами.

Говорячи про мистецтва, де можливе досягнення комічного, необхідно звернути увагу, що механізм його дії досягається через протиставлення трагічному. Тож ідеться, переважно, про трагікомічне.

Творити комічне - це великий дар художника. Йому повинно бути притаманне випереджальне мислення, щоб зуміти спрогнозувати майбутнє, аби його творіння не втратило актуальності. Найбільшими досягненнями комічного можна назвати роботи В. Маяковського "Клоп", "Баня".

Працюючи в комічному, перед художником також стоїть велике завдання — не порушити етики митця. Ще раз пригадаємо Аристотеля, який зазначав, що "комічне перебуває на межі з потворним, перейшовши яку можна викликати не сміх, а відразу". Сміх може бути також аморальним (ним можна образити людину). Тож художник у сфері комічного повинен бути гуманістом.

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Які підходи до визначення категорії "естетичне" Ви знаєте?
2. Якого естетичного змісту набуває категорія "прекрасне" в часовому вимірі?
3. Чи однаковий зміст прекрасного в мистецтві та прекрасного в житті?
4. Як співвідносяться категорії "прекрасне" та "потворне"?
5. Хто ввів поняття "трагедія" в науковий вжиток?
6. Яка внутрішня структура трагічного?
7. Чим трагічне відрізняється від жахливого?
8. В чому полягає особливість трагічного героя?
9. Охарактеризуйте внутрішню структуру комічного
10. Яких форм набуває комічне в житті?
11. Чи всі мистецтва здатні відтворити комічне?
12. Як співвідноситься сміх з комічним?

Тема 6. Естетичний феномен мистецтва

6.1. Предмет мистецтва

Від XVIII-XIX століть в естетичній думці та людській свідомості усталилася думка про *тотожність предмета мистецтва та науки*. Зводився він до дійсності. Цю ідею пропагували марксистки. Єдине, в чому визнавалася відмінність мистецтва від науки, метод пізнання дійсності: наука має теоретичну, абстрактно-логічну форму пізнання, а мистецтво - образну, конкретно-чуттєву. Тож допускалося називати мистецтво наукою. Зокрема, російський мислитель В. Белінський називав мистецтво та науку "рідними сестрами".

Така позиція у визначенні предмета мистецтва мала негативні наслідки. Мистецтво почали вважати приреченим на відмирання, бо воно як метод образного пізнання дійсності, порівняно з наукою, є недосконалим. Саме тому свого часу А. Баумгартен вважав мистецтво "смутним", а Г. Гегель - приреченим на відмирання на найвищому етапі історії культури.

Нині ми чітко усвідомлюємо **відмінність предмета мистецтва та науки**. Спільним для них є лише об'єкт, а саме - дійсність у всіх її проявах (природа, людина, суспільне життя). Щодо предмета, то потрібно визначити принципову відмінність предмета мистецтва й науки:

- предметом науки є об'єктивна реальність, об'єктивні закони буття;
- предметом мистецтва є ціннісні сенси втягнутої в культуру реальності.

Це означає, що, на відміну від науковця, котрого цікавить буття таким, яке воно є, художник зображає власні переживання, емоції від споглядання дійсності.

Засобами зображення ціннісних сенсів дійсності в мистецтві є порівняння, метафори, уособлення, гіперболи. Наука ж у пізнанні дійсності цього не допускає.

6.2. Функції мистецтва

Мистецтво виконує **функції**, котрі можна розподілити **за сферами**.

1. **Стосовно людини:** виховна функція - забезпечує розвиток її духовного потенціалу, спілкування з минулими поколіннями й іншими культурами,

2. **Щодо суспільства:** естетична функція - надає естетичної привабливості та поетичності буденному життю; функція соціалізації - забезпечує духовне долучення індивіда до соціуму.

3. **Стосовно природи:** перетворювальна - перетворює природу для підвищення її естетичного потенціалу; естетична - прикрашення природи.

4. **У сфері культури:** функція самосвідомості - надає інформацію про внутрішній стан культури; комунікативна функція - забезпечення спілкування з іншими культурами.

5. **Для власних потреб:** функція саморегуляції - впливає на художній розвиток мистецтва, на творчість сучасників через авторитет класики та засвоєння досвіду попередніх періодів у розвитку мистецтва й різних національних шкіл, художніх течій, опановуючи наявний професійний досвід.

Отже, мистецтво визначається розмаїтістю функцій.

Однак, як зазначає М. Каган, у кожній галузі художньої діяльності, виді, роді та жанрі мистецтва співвідношення різних функцій складається по-різному (зокрема зелена архітектура виконує основну функцію стосовно природи - її естетизація; гімн як музичний жанр - щодо суспільства; поезія — стосовно людини).

Крім цього, на кожному історичному етапі відбуваються зміни провідних функцій мистецтва (в традиційних культурах панівною є функція соціалізації індивіда; в культурі інноваційно - креативного типу, що розвивається на Заході в Новий час, - функція індивідуалізації; в культурі тоталітарних держав - соціально-організаційна).

Також в одну й ту ж епоху, і в межах однієї й тієї ж галузі мистецтва, співвідношення його функцій варіює залежно від ідейно-естетичних позицій, від творчого методу кожного художника.

6.3. Теорії походження мистецтва

Загалом існує близько 20 теорій виникнення мистецтва. Чому мислителі підняли цю проблему? Доведено, що вік людства й вік мистецтва не збігаються. Встановлена навіть їхня вікова різниця - вік людства та вік мистецтва різняться на 900 000 років. Перші твори мистецтва людство починає створювати в період Верхнього палеоліту - 40 000-20 000 рр. до Р. Х.

Такий факт поставив перед ученими задачу: яка ж причина цього? Проаналізуємо деякі теорії походження мистецтва.

1. Теорія надлишкової енергії Герберта Спенсера. Аналізуючи тваринний світ, Г. Спенсер за принципом аналогії переніс висновки й на людський світ. Ученого цікавили питання: чому котенята так активно граються; чому соловейко співає; чому пава розпускає хвіст? На перший погляд, ніби очевидно, що елементи ігрової діяльності наявні й у тваринному світі.

Пояснення Г. Спенсера: така поведінка тварин - це результат наявності в організмі тварин живої надлишкової енергії, що характерне й для організму людини. Звідки ж ця надлишкова енергія з'являється?

Спочатку людство в пошуках житла та їжі за умов постійної зовнішньої загрози використовувало всю природну енергію. І лише з часом, пройшовши шлях поступової адаптації, з полегшенням власного фізичного існування, вона не використовувала всієї енергії, що; відповідно, стала перетворюватися на надлишкову. Наслідком цього стало її тяжіння до неутилітарної зайнятості - гри і творчої діяльності.

Аргументом проти цієї концепції є те, що якщо до 80-х рр. ХХ ст. вважалося, що до епохи Верхнього палеоліту люди жили не більше за 30 років, то із середини 80-х рр. ХХ ст., як

довела, наприклад, школа Герасимова, - пік високої активності життя людини є теж близько межі 30 років (23-35). Отож постає питання: чи подвоїла цивілізація вік людини, як це твердилося раніше (ніби вік людини подвоївся)? Цим заперечується теорія надлишкової енергії.

2. Теорія гри та розваг (Йоганн Гейзінга "Homo ludens", Карл Бюхер "Робота і ритм", Ернст Гроссе "Походження мистецтва"). Автори цієї теорії теж обрали метод аналогії.

З початками людської цивілізації пов'язаний феномен гри. Гра - це методична людська діяльність, з якої формується мистецтво. З мистецтва народжується практика (гра-мистецтво-праця).

Аналізуючи вікові періоди в розвитку людини (дитина грається - юнак працює, граючи (безкорисно) - доросла людина працює), К. Бюхер і Е. Гроссе переносять ці висновки на розвиток людської історії: в період дитинства людства відбувається гра, дорослішаючи, людина переносить гру через мистецтво в працю.

Аргументами проти цієї концепції: 1) підведення загального до конкретного (філософська помилка); 2) на розвиток дитини впливає система виховання батьків, які дають можливість підійти до практики через гру, адже коли мова йде про людське, суспільство, то постає питання, хто чи що тут відіграє роль вихователя - батька (морально-психологічна помилка).

На виправдання сказаного К. Бюхер увів поняття "ритм" (практично всі трудові процеси підкоряються законам ритму), хоча багато вчених вважають, що ритм стосується лише певної практичної діяльності.

3. Теорія Чарльза Дарвіна ("Походження людини і статевий добір"). Чарльз Дарвін наполягав на ролі чуттєвості в житті тварини, зокрема вважав, що відчуття краси є і у світі тварин (не є привілеєм лише людини). У цьому можна переконатися, спостерігаючи за світом природи. Наприклад, відчуття гармонії, що утворює основу прекрасного, притаманне пташці колібрі (можна звернути увагу на співвідношення об'єму її ваги до гнізда).

Згідно з Ч. Дарвіном, еволюція людства починається з тваринного існування і умовно вона проходить такі етапи: тваринний світ, доісторична епоха, рабовласницький лад, феодальний... Доісторична людина — це останній етап тваринного існування й перший етап у становленні людського єства, коли вже людина як істота підкорена соціальному закону. Людина отримує чуттєвість у спадок від тварин. Вона тільки збагачує його внутрішню структуру.

Аргументом проти такої теорії: 1) доведення про відсутність у тварин змінності інстинкту (не йде мова про дресування); 2) проблема вибору та якісної оцінки характерна лише для людини.

6.4. Художня культура суспільства

Феномен мистецтва пов'язується з художньою культурою суспільства.

У процесі історичного самовизначення мистецтва відбувалася автономізація мистецтва від інших сфер суспільного життя. Це супроводжувалося формуванням культури, засвоєнням художньої практики, демонстрацією мистецтва, його зберіганням, вивченням і критикою. Так у культурі утворилась її особлива підсистема - художня культура суспільства.

Художня культура суспільства поєднує такі **рівні**:

- організаційно - інституційний;
- духовно - змістовий;
- морфологічний.

1. *Організаційно - інституційний рівень* полягає в налагодженні культури організації творчого процесу: процесу спілкування творів мистецтва з глядачами; їх збереження та поширення тощо. Так з'явилися різноманітні специфічні інститути художньої культури - кіностудії, художні студії, музеї, бібліотеки, театри, цирку, кінотеатри, книгарні, художні виставки та ін.

2. *Суть духовно-змістового рівня* культури полягає в тому, що на кожному етапі історії, попри особливості видів мистецтва, існує їх певна духовна єдність. Приміром, єдиний тип художньої свідомості характерний для художників, драматургів, композиторів ХХ ст.

3. *Морфологічний рівень* культури пов'язаний з тим, що кожна епоха переживає зміну видо-родо-жанрового "лідера" (скажімо, основними мистецтвами Античності були театр і скульптура; Середньовіччя - архітектура; епохи Відродження - живопис; XVII-XVIII століть - музика, театр; XIX ст. - література, музика; XX-XXI століть - кіно).

6.5. Видова специфіка мистецтва

Звернемо увагу на деякі сучасні визначення поняття "вид мистецтва".

Вид мистецтва (згідно з *В. Михайлевим*) - це духовно - практичне засвоєння реальності специфічними художніми засобами, генетично пов'язане з розвитком однієї з типологічних форм людської (естетичної) чуттєвості, що вирізняється характером переживання культурних смислів і цінностей в уяві суб'єкта художньої діяльності, ставленням до Людського спілкування, історичні особливості якого набувають відображення в змісті конкретного виду творчості й упливають на його структуру.

Вид мистецтва (за *О. Дивненком*) - це форми художньо-творчої діяльності, що різняться між собою, передовсім, способом матеріального втілення художнього змісту (слово - для літератури, звук - для музики тощо).

Питання багатоманітності видів мистецтва стало предметом наукових досліджень ще в епоху Античності. Необхідно згадати про особливу роль у спробі вирішення цієї естетичної

проблеми Аристотеля. Через порівняльний аналіз, знаходячи спільні та відмінні риси, мислитель спробував класифікувати види мистецтва.

Згідно з *Аристотелем*, **мистецтво** - це наслідування дійсності, а його види поділяються за трьома особливостями: який предмет наслідують (за предметом), як здійснюється це наслідування (за методом або способом) і які засоби для цього використовують (за засобами). Видова ж відмінність мистецтва визначається особливостями засобів, які митці використовують для втілення твору мистецтва (так, засобом для музики та співів є звук; для живопису й скульптури - фарби і форми; для танцю - ритмічні рухи; для поезії - слова та метри тощо).

Класифікації видів мистецтва

Розглядаючи складний світ мистецтва в усьому його розмаїтті (й видовому також), можна знайти певну єдність мистецтв, які за засобами здійснення твору мистецтва належать до різних видів мистецтв.

Однак не можна здійснити всеохопної класифікації мистецтва, будь-яка класифікація відносна. Це пояснюється тим, що принципи типізації зачіпають лише деякі аспекти буття мистецтва.

Наведемо кілька класифікацій видів мистецтв.

I. За способом сприйняття твору мистецтва:

- просторові чи статичні - сприймаються зором (приміром, живопис, скульптура, архітектура);
- часові чи динамічні - сприймаються на слух (наприклад, література, музика);
- просторово-часові - сприймаються і зором, і на слух (зокрема, театр, кіно).

II. За наявністю чи відсутністю зображення:

- зображальні (образотворчі) - дають безпосереднє зображення дійсності (наприклад, живопис, скульптура);
- незображальні - немає зображення реальної дійсності (для прикладу, музика, архітектура).

III. За організацією видовища:

- видовищні (наприклад, театр, кіно);
- невидовищні (архітектура).

IV. За наявністю ознак інших видів мистецтва: -прості (приміром, музика, література, живопис);

- складні (наприклад, театр, кіно).

V. За наявністю чи відсутністю утилітарного призначення:

- з утилітарним призначенням (зокрема, архітектура);
- без утилітарного призначення (скажімо, живопис).

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Чим різняться предмет мистецтва та науки?
2. Які функції виконує мистецтво?
3. Які теорії походження мистецтва Ви знаєте?
4. У чому суть феномена "художня культура"?
5. Як формується видова відмінність мистецтв?
6. Як поділяють мистецтво на види?

Тема 7. Еволюція художніх стилів і напрямів у період Нового та Новітнього часів

7.1. Бароко

Бароко як художній стиль *сформувався наприкінці XVI - у середині XVII століть* в Італії. Був характерним для романських країн (Італії, Іспанії, Португалії, крім Франції).

Слово "бароко" існувало в багатьох мовах. У перекладі з португальської ("regola barroca") воно означає "перлина неправильної форми". Латиною ("baroco") це поняття вживалося в логіці й означало один з видів умовиводів, який відрізняється особливою складністю. У французькій мові ("baroque") це було жаргонне словечко художніх майстерень, яке означало "розчиняти, пом'якшувати контури".

У XVIII ст. цей термін вживався для негативної характеристики літературних творів, які вирізнялися складністю форм і важкістю сприйняття.

Стиль бароко поширився в музиці, образотворчому мистецтві, літературі, декоративному мистецтві. Висловлював він певну тривогу світовідчуття, особливий драматизм. І кожен вид мистецтва обирав власні художні засоби для передання цих настроїв.

Музиці стилю бароко притаманна складна поліфонія (одночасне звучання декількох голосів), гнучка (часта зміна мажорних і мінорних тонів), "стривожена" мелодія. Така музична концепція сприяла народженню нових музичних жанрів: опери, ораторії, кантати, сюїти, сольної та ансамблевої сонати, концерту. Найбільш яскраво стиль бароко проявився в опері.

Стиль бароко вплинув на формування нових конструкцій музичних інструментів. Відтак остаточно утворилась зовнішня та внутрішня побудова органу.

Видатними музикантами стилю бароко були *Монтеверді, А. Вівальді, Г. Гендель, І. Бах*.

Образотворчим мистецтвам стилю бароко притаманні помпезність, патетична піднесеність, особлива напруга, поєднання реальності та фантазії. Тут переважали декоративні композиції релігійного, міфологічного чи алегоричного характеру, парадні портрети.

Засновниками стилю бароко в **живопису** були Тиціан і *Караваджо*. Їхніми послідовниками - *брати Караччі, Рубенс*.

Архітектура стилю бароко вирізнялася великим просторовим розмахом, складністю неспокійних форм, криволінійністю планів. Представником стилю бароко в архітектурі був *Цж. Берніні*.

Література стилю бароко відмовилася від принципу наслідування природи, дійсності. Вдалася до поєднання реальності з фантазією. Реальний світ зображався як ілюзія, звідси такі багатозначущі метафори "світ - це театр". У літературі виявився інтерес до ускладненої художньої форми. Широко використовувалися символи й алегорії.

Увага художників, які працювали в стилі бароко, концентрувалася на формі літературного твору, адже ніщо не повинно бути позбавлене сенсу, зокрема й форма. Так, з'явилися книги - емблеми, графічні форм й віршів ("фігурні" вірші).

Представниками стилю бароко в літературі був драматург *П. Кальдерон* (драма "Життя є сон"), поет *Л. де Гонгора*.

7.2. Класицизм

Майже одночасно зі стилем бароко в західноєвропейській культурі формується стиль класицизму (XVII ст.). Набув поширення він у Франції та панував там до початку XIX ст.

Термін "класицизм" походить від латинського слова "classicus", що означає "зразковий". Це, зокрема, пошук зразка, ідеалу, що й стало основою естетичної концепції художнього стилю класицизм.

Естетична концепція стилю класицизм мала глибоке філософське підґрунтя (див. пункт 2.5). Як вище зазначалося, її *філософською основою стала раціоналістична філософія Нового часу*, зокрема Р. Декарта.

Принципи класицизму:

- віра в розум (у пошуках ідеалу розуму художники зверталися до античного мистецтва);
- нормативність творчого процесу (митець повинен керуватися об'єктивними законами творчості, зокрема в трагедії - дотримуватися "законів трьох єдностей", відкритих ще Аристотелем);
- проголошення культу прекрасної (впорядкованої) природи;
- утвердження високих етичних цінностей, вищість державних інтересів над особистими.

Спершу класицизм утвердивсь у **літературі**. Теоретиком французького класицизму в літературі став *Нікола Буало*. У своєму трактаті "Поетичне мистецтво" (1674) він виклав принципи класицистської поетики в літературі (див. пункт 2.5).

Розвинули естетичну концепцію класицизму у власній творчості поети-драматурги *П. Корнель*, *Расін*, *Ф. Мольєр*. Найбільше дієве значення вона мала в театрі (театр в XVII- XVIII століттях був надзвичайно популярним).

Особливого значення набув класицизм в **образотворчому мистецтві**. Представниками класицизму в живопису були Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж.-Л. Давид. Художники

стилю класицизму в пошуках ідеалу зверталися до античного мистецтва, літератури, міфології. Тож сюжети їхніх творів розвивалися навколо літературних, міфологічних героїв античності. Зокрема, відомі полотна *Н. Пуссена* на сюжети античних міфів - "Танкред і Ермінія", "Аркадські пастухи", "Царство Флори"; *Ж.-Л. Давіда* - "Клятва Гораціїв".

Класицистський стиль зародив особливий інтерес до парадного портрету.

Проголошення культу прекрасної природи (впорядкованої) сприяло розвитку паркового мистецтва.

У XVIII ст. в деяких європейських країнах сформувався просвітницький класицизм. Його представники: *Ф. Вольтер* (Франція), *Лессінг*, *Гете* (Німеччина), *Фонізіні* (Росія).

7.3. Рококо

Художній стиль рококо сформувався у Франції в першій половині XVIII ст. Переважно визнається, що це завершена й остання стадія стигло бароко. Назва стилю походить від французького слова, що означає "*візерунок з каміння та мушль*". Спершу рококо переймає декоративно-прикладне мистецтво, пізніше - архітектура та живопис.

Початковою ідеєю стилю рококо була потреба сховатися від великих ідей, глибоких концепцій у сферу бездумних витівок і капризів. Мистецтво проходило повз соціальні суперечки та вирізнялося безтурботністю. Використовувалися міфологічні та пасторальні сюжети, екзотичні напівказкові образи.

Стилістичні ознаки рококо в **декоративно-прикладному мистецтві та живопису**: світлі тони фарб, відсутність прямих ліній; образи збагачені мереживними візерунками. Цим досягається підкреслена витонченість, грайливість, барвистість мистецтва. Яскравими представниками стилю рококо в живопису були *Ф. Буше* та *Фрагонар*.

Архітектура стилю рококо вирізняється затишком, просторовою свободою, відходить від парадних регулярних схем планування. Відсутній елемент монументальності; створюються на стінах і стелях складні ліпні та вирізьблені візерунки, наповнені мушлями; приміщення облагороджено живописними та скульптурними панно, дзеркалами.

У **літературі** - немає місця героїзму й обов'язку, панує галантна ігровість, безтурботність.

7.4. Романтизм

Романтизм як художній напрям сформувався в європейській і американській культурах наприкінці XVIII ст. - в першій половині XIX ст. як відгук на події Великої французької революції 1789-1799 рр.

У середовищі інтелігенції наростали настрої невдоволення її результатами. Просвітницькі ідеали свободи, рівності та братерства, що були гаслом революції, не знайшли місця в реальності. Сталася світоглядна криза. Романтики - свідки революційних

подій - більше за всіх відчули розрив між очікуваннями від революції та її наслідками, увлеченнями й життям. Тож людина в мистецтві романтизму - літературі, музиці, живопису, театрі - завжди трагічна. Це бунтар і жертва.

Естетична програма театрального романтизму - заперечення систем і канонів, які на цей момент вже віджили. Вона наближена до реалістичних вимог. Однак, на відміну від стилістичних особливостей реалізму, у творіннях романтиків, в їхніх художніх образах переважала правда відчуттів. Романтики не намагалися зрозуміти реальні події, вони тікали у внутрішній світ переживань, шукаючи ідеал або в собі, або в минулому. Зразком для них були п'єси В. Шекспіра та Ф. Шиллера. Потреба в зображенні правди почуттів диктувалася протестом проти дійсності.

Особливий дух романтизму ввібрав **театр** (в 1830 р. після Липневої революції романтизм став основним напрямком у театральному мистецтві та продовжив своє існування в ХХ ст.). Адже сцена - це той могутній засіб, який здатний найбільше висловити водночас і ліричні переживання, і бунтарські настрої. Тож зі сцени звучали заклики до свободи та захисту людської гідності.

Романтизм у театрі пов'язаний з іменами: поетів *Дж. Байрона* та *П. Шеллі*; актора *Е. Кіна* (Англія); драматургів *В. Гюго* і *А. де Мюссе*, акторів *Ф. Леметра*, *П. Бокажа* й *М. Цорваль* (Франція); поетів і драматургів *Г. Гейне*, *К. Гуцкова*, *Г. фон Клейста*, актора *Л. Цевріснта* (Німеччина); драматурга *Ф. Грільпарцера* (Австрія); письменників *А. Міцкевича*, *Ю. Словацького*, *Ц. Норвіда*, *З. Красинського* (Польща); акторів *Е. Россі*, *Т. Сальвіні* (Італія); поета *М. Лермонтова*; акторів *П. Мочалова*, *М. Цальського* (Росія).

Романтична музика просякнута душевними переживаннями, прагненнями до недосяжної цілі. Висловити це музиканти-романтики могли через знову відкриті для себе скарби народної творчості - пісні, сказання, легенди. Шукаючи зв'язок з образами народної творчості, вони прагнули відобразити конкретність музичних ідей.

Для музиканта-романтика важливий процес, а не результат. Для передання контрастних настроїв вони вдавалися до частих переходів, позначення постійних змін настрою.

Принципи романтизму в музиці утвердили: *М. Вебер*, *Ф. Шуберт*, *Г. Берліоз*, *Ф. Мендельсон*, *Р. Шуман*, *Ф. Шопен*, *Ф. Ліст*, *Р. Вагнер*, *Цж. Верді*. У другій половині ХІХ - на початку ХХ століть їх розвивали *І. Брамс*, *А. Брукнер*, *Г. Малер*, *Р. Штраус*, *Е. Гріг*, *Б. Сметана*, *А. Дворжак*. У Росії романтизму дань віддали майже всі майстри класичної музики - *М. Глінка*, *Н. Римський-Корсаков*, *П. Чайковський*, *А. Скрябін*, *С. Рахманінов*, композитори "Могучої кучки".

Композитори-романтики сприйняли симфонічний метод розвитку музики (розробили жанр симфонічної поеми); тяжіли до створення програмних творів; розвинули музичні жанри опери та балету.

У пластичних мистецтвах найбільше романтизм проявився в живопису та графіці.

Засновниками романтичної школи в **живопису** став французький живописець *Т. Жеріко*, а лідером - *Е. Делакруа*. З російських живописців цього стилю найвідоміший - *Айвазовський*.

Французькі живописці-романтики зверталися до драматичних гострих ситуацій, до історичного минулого та героїчних легенд, до екзотики Сходу. Так, Е. Делакруа принципи романтизму відобразив у картинах на революційну тематику, пафос яких проявлявся в підтримці боротьби французького народу проти монархізму (картина "Свобода, що веде народ").

7.5. Реалізм

Найдієвішим художнім напрямом XIX ст. був реалізм. *Сформувався* він у 20-30-х рр. в Англії та Франції.

Реалізм у мистецтві - правдиве, об'єктивне відображення дійсності специфічними засобами, що притаманні певному виду мистецтва.

У кожен історичний період реалізм отримує нове значення й міра реалістичності художнього твору визначається ступенем його проникнення в соціальну дійсність.

Історичні форми реалізму як художнього методу:

- просвітницький реалізм XVIII ст.;
- критичний реалізм XIX ст.;
- соціалістичний реалізм XX ст.

Просвітницький реалізм поширивсь у Франції та Англії.

Критичний реалізм особливого розвитку набув у російській літературі. Пов'язаний він з творчістю письменників "натуралістичної школи", що вимагала від художників життєвої достовірності зображень, критикувала соціальне зло та несправедливість.

Основною творчою вимогою цього напрямку був пошук правди, правди переживань (у XIX ст. її іноді шукали в культурі Середньовіччя), життєвої правди.

Життєва правда була досить сумною. Мета ж реалістичного мистецтва - показати життя таким, яке воно є, з усіма соціальними негараздами, недосконаlostями; розвінчати й оголити ідеологічні марива та ілюзії. Тож цьому мистецтву властивий пафос соціальної критики.

Критичний реалізм не оминув живопису. Засобом зображення правди почуттів стала деталізація образів з акцентом на жестах, виразах обличчя, міміці. Борючись за правду почуттів, її знаходили в неповторних жестах, у характерних виразах обличчя, у дрібних

деталях - краплинах роси, ретельно виписаних комах. Назвати натуралізмом ці творчі шукання ще не можна було, бо основним у них було бажання відобразити ідеальне реалістичними засобами, а романтичне - природними почуттями.

Виразником критичного реалізму в живопису став іспанський живописець *Ф. Гойя*. Як офіційний придворний художник, пишучи портрети короля та його сім'ї, він зумів не приховати сатири на деспотизм і бездарність іспанського абсолютизму ("Портрет королівської сім'ї" (1800)). Крім цього, значну частину своєї творчості він присвятив жахам війни, звірствам завойовників, торжеству реакції, що настала після воцаріння Бурбонів.

У літературі засновниками західноєвропейського критичного реалізму стали *В. Скотт*, *Ч. Діккенс*, *Стендаль* і *О. де Бальзак*.

Особливим етапом у розвитку реалізму став **соціалістичний реалізм**. Цей творчий метод сформувався на початку ХХ ст. в країнах соціалістичного табору як реакція на революційні події та нову більшовицьку політику. Хоча термін "соціалістичний реалізм" був ужитий щодо характеристики зазначеного методу значно пізніше - лише в 1934 р. на 1-му з'їзді радянських письменників.

Після перемоги більшовизму 1921 р. нова радянська влада почала активно впливати на всі сфери суспільного буття, й мистецтво зокрема. Основна мета таких заходів - підпорядкувати все суспільство новій комуністичній ідеології. З'являлися резолюції на державному рівні, котрі орієнтували шлях розвитку мистецтва (зокрема резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. "Про політику партії у галузі художньої творчості"), створювалися літературно-художні об'єднання (наприклад, Російська асоціація пролетарських письменників - РАПП), які контролювали виконання загальнодержавних завдань. Загальна політика таких об'єднань полягала в нищівній критиці тих митців, які підпадали під категорію "ворогів комуністичного порядку". Такими було визнано *С. Єсеніна*, *В. Маяковського*, *О. Толстого* та ін.

Стилістичною особливістю мистецтва соціалістичного раціоналізму стало зображення ідеальних особистостей, позбавлених суперечностей у характері та негативних рис. Усі вони - герої нової "комуністичної доби".

7.6. Імпресіонізм

Імпресіонізм (від франц. "*impression*" "враження") - це художній напрям, який зародивсь у Франції в 70-х рр. ХХ ст. і досяг свого розвитку за досить короткий період (близько 25 років).

Почалося все з виставки молодих художників (*Е. Мане*, *К. Моне*, *К. Піссарро*, *А. Сіслея*, *О. Ренуара*), що була проведена весною 1874 р. у Парижі. Митці запропонували нову концепцію мистецтва, котра не відповідала канонам офіційного Салонного мистецтва.

"А тепер, - сказали імпресіоністи, - забудьте все, що Ви знаєте про дерева, будинки та річки. Забудьте, і тоді ви зрозумієте, що кам'яний собор буває скляним, біла корова - фіолетовою. Човен, вода, люди, пристань розчиняться одне в одному і все стане перламутровим. Погляньте! Ми нічого не вигадали, ми зобразили те, що бачили. Тільки це не зображення знаного, а портрет баченого."

Тож мистецтво імпресіоністів - це пейзажі та жанрові сцени з природи, в яких чистими й інтенсивними фарбами передавалися прозорість і рух повітря, зміна освітлення, зачарованість сонячним блиском, шелест трави, рух міського натовпу тощо.

Назву ж власного художнього стилю митці отримали від критика, що насмішливо охрестив їх так. Однак термін "імпресіонізм" (враження) абсолютно відповідав меті нового мистецтва: збереження в картинах первинного, безпосереднього сприйняття природи: "Художник повинен писати лише те, що він бачить, і так, як він бачить". Фактуру ж предмета імпресіоністи замінили фактурою живопису.

Імпресіоністи, слідом за реалістами попереднього покоління (Коро та ін.), протиставили правдиві пейзажі Франції, портрети нічим не примітних людей обманно-патріотичним і релігійним сюжетам.

Французький імпресіонізм в його "чистому вигляді" проіснував порівняно недовго. До середини 80-х рр. XIX ст. єдності імпресіоністів прийшов кінець. Кожен художник-імпресіоніст пропонував індивідуальний стиль. Так, *К. Моне* віддавав перевагу пейзажу, підпорядковуючи йому фігури людей, а в *О. Ренуара* — навпаки, головний герой - це людина, а пейзаж існує лише як її тло. Тож художники залишили загальне підґрунтя цього напрямку та продовжили свої пошуки в різних напрямках.

7.7. Постімпресіоністична традиція

Постімпресіоністи наслідували живописні завоювання імпресіоністів, виходячи в своїй творчості з видимо-сприйманої навколишньої реальності, але всі вони протестували проти вузькості імпресіоністів, хотіли вирватися за межі суто оптичного сприйняття.

Постімпресіоністи в живопису: *П. Сіньяк, В. Ван Гог, П. Гоген, П. Сезан, А. Тулуз-Лотрек, Сера, Боннар*.

Постімпресіонізм - поняття дуже широке, що охоплює різні явища. Весь напрямок визначається різнохарактерністю руху, складністю взаємовідносин різних тенденцій. *Сера* і *П. Сіньяк* тяжіли до розкладу кольорів (строого наукового методу дивізіонізму); *П. Сезан* - до пошуків нових закономірностей у побудові форми, до геометризації (кубізму); *П. Гоген* - до втілення узагальненого образу; *В. Ван Гог* - до експресіонізму.

Та спільною в цьому напрямі була світоглядна єдність - самотність і трагізм життєвих ситуацій.

Період постімпресіонізму продовжувався близько 20 років. Він вважається предтечею мистецтва XX ст.

7.7.1. Фовізм

Фовізм набув поширення на початку XX ст. у Франції. Почалося все з паризької виставки 1905 р. "Осінній салон", де брали участь художники А. Матісс, М. Вламінк, А. Дерен, А. Марке, Е. Фрієз, Р. Дюфі (ідеологом і засновником цього художнього напрямку вважається А. Матісс).

Публіці була запропонована **нова концепція мистецтва. Художників-фовістів** не цікавила власне дійсність, хоча з нею вони не поривали (вона стимулювала їхню творчість). Фовісти перші в історії мистецтва відійшли від принципу відображення дійсності (пізніше це ще більшою мірою розвинули абстракціоністи) та почали говорити про другорядне значення образності.

У полі інтересів фовістів перебувала складна емоційно-чуттєва природа людини. Засобом її відображення у творчості вони обрали світло та кольори. Так, протиставляючи кольори, прагнули відобразити безпредметно-суперечливі відчуття.

Важливим художнім прийомом творчості художників нового напрямку став *принцип деформації звичної кольорової вами предметів дійсності зміною кольорів*. За твердженням критиків, вони маніпулювали кольорами, як "капсулями з динамітом". Це було необхідно заради збереження ідеї твору.

Реалізувати власну концепцію творчості фовістам допомогли мистецтво "варварів" (полінезійців, суданців, дагомейців) і творча спадщина П. Гогена, до яких зверталися художники. Засновувалася творчість на принципі примітиву.

Звісно, нове мистецтво не могли обійти увагою глядачі. Воно їх вразило, шокувало. Ніхто з відвідувачів виставки не зрозумів ні сенсу, ні призначення картин. Отож художників охрестили "беззв'язними", "безхребетними". Картини залишали враження дикого звучання (ричання, виття) - так за ними затвердилася назва "фовісти" (від франц. fauve - дикий, хижий). Наступна виставка картин фовістів у 1906 р. в Салоні незалежних художників була образно названа критикою "Клітка хижих".

Фовізм як напрямок у мистецтві незабаром припинив своє існування. Художники вичерпали формалістичні прийоми, що становили основу цього напрямку. Написавши свою останню фовістську картину, *М. Вламінк* заявив: "Гра чистих фарб, перебільшене оркестрування, в які я бездумно кидався, мене більше не задовольняють. Я страждав від того, що не міг вдарити сильніше, що досяг максимуму інтенсивності, лімітованої синім і червоним, купленими в торговців фарбами".

Однак твори мистецтва фовістів, попри їхню неординарність, ще не можуть бути віднесені до мистецтва модернізму.

Наприкінці першого десятиліття ХХ ст. були здійснені спроби розширити образотворчі засоби мистецтва, передусім, живопису та скульптури, через суто формальні експерименти. У результаті пошуків нових зображальних засобів у мистецтві модернізму виникли послідовно три напрями - кубізм, футуризм і абстракціонізм.

7.7.2. Кубізм

Хронологічно першим модерністським напрямком став кубізм. Роком його народження вважають 1907 р., коли *П. Пікассо* картиною, що пізніше отримала назву "Авіньйонські дівичі", здивував і шокував публіку. На полотні зображені оголені жінки, одна з яких із сірим, друга - з синім, третя - із зеленим обличчям; зелене та синє обличчя досить деформовані; тіла жінок і яскраве тло побудовані з геометричних фігур. Це ламало звичне уявлення про красу жінки, хоча деякі подібності з людськими фігурами збережено. Звернемо увагу, що жодної високої ідеї картина не несла - вона була "навіяна спогадами художника від публічного будинку на вулиці Авіньйон у Барселоні".

Належачи до когорти ідеологів кубізму, використовуючи його засоби та прийоми у власній творчості, П. Пікассо все ж не був формально учасником цього напрямку. Він навіть скептично ставився до нього та не вірив у можливість прогресивного розвитку кубізму.

Більшу відомість художникам-кубістам принесла виставка, організована в 1908 р. у Парижі. Однак на глобальному рівні цей художній напрямок проіснував досить не довго - лише до 1914 р.

Значний вплив на кубістів справив представник постімпресіоністичної традиції *П. Сезанн*. Іноді першу фазу історії кубізму саме й пов'язують з цим іменем.

Естетична концепція кубістів ґрунтувалася на таких ідеях: всі предмети та явища дійсності (й людина також) - це *суми геометричних фігур*. Завдання мистецтва - відобразити цю рису буття. Художники-кубісти експериментували з геометричними фігурами. Критерій поєднання геометричних фігур у художніх образах - суб'єктивний смак.

Вдаючись до геометризації в творчості, кубісти тяжіли до строгості. Однак це призвело до розриву з логікою та закономірностями реального світу й декларування повного ірраціоналізму.

На відміну від фовізму, що експериментував з кольорами, кубізм надавав мінімального значення кольорам. їхня палітра складалася, переважно, з органічного набору фарб: сірої, коричневої, чорної, іноді білої.

Кубісти зламали тривимірний (об'ємний) простір і звели мистецтво до двовимірного. їхнє мистецтво ґрунтувалося на ідеї "*зображення кольорового об'єму на плоскій поверхні*". Досягти цього вони змогли через одночасне зображення різних боків предмета (так, обличчя

людини вони показували одночасно у профіль, фас, з тричвертного розвороту, й тому в його зображенні були два ока та декілька носів).

Кубісти заперечували динамізм, відкидали значення часу через їхнє антидіалектичне ставлення до дійсності.

Кубізм набув розвитку й у скульптурі. Відомим скульптором-кубістом був *Ж. Ліпшиц* (відома його скульптура "Людина з гітарою").

7.7.3. Футуризм

Батьківщиною футуризму вважається Італія, а його ідейним засновником - художник, літератор *Ф. Марінетті*. Відомими футуристами Італії були також: *Дж. Северіні*, *У. Боччоні*, *К. Карра*.

Футуризм виник як суспільно-політичний рух та почав об'єднувати навколо себе ідейних прихильників всієї Європи, прагнучи створити "загальноєвропейський фронт" футуристів.

Термін "футуризм" ("мистецтво майбутнього", від лат. *(futurum* - майбутнє) вперше фіксується в 1909 р. Тоді ж з'являються й теоретичні роботи, що мають на меті обґрунтувати принципи футуризму: "Футуризм" (*Ф. Марінетті*), "Футуристська антитрадиція: маніфест синтез" (*Г. Аполлінер*), "Футуристичний маніфест Монмартру" (*Ф. Дель Марль*), "Живопис і елемент" (*О. Богомазов*).

У центр уваги художники-футуристи поставили *рух*, а не предметний світ. "Насправді, - зазначали художники, - усе рух, усе біжить, усе швидко трансформується. Профіль ніколи не буває нерухомим перед нами. Він неперервно з'являється та зникає. Через усталеність образу в сітківці предмети множаться, деформуються, переслідуючи один одного, як швидка вібрація в просторі, яким вони перебігають. Тож у коней, що біжать, не чотири ноги, а двадцять, і їхні рухи трикутні."

Для зображення руху художники використали *прийом дивізіонізму* (від франц. *diviser* - "ділити"): повторення деталей предмета формальними засобами.

Футуризм відмовився від утілення в мистецтві образу людини, його духовної та фізичної краси. "Потрібно гучно проголосити, що в перехрещенні площин книги та кутів стола, в прямих лініях сірника, у віконній рамі є більше істини, ніж у всіх мускульних плутанинах, у всіх грудях і стегнах героїв та Венери, що зводять до ентузіазму невиліковвану тупоту сучасних скульпторів."

Художник *Ф. Марінетті* наполягав на негативному впливі науково-технічного прогресу на інтелектуальний розвиток людини, на "висмоктувальній функції техніки": чим активніший науково - технічний прогрес, тим більше падіння інтелекту людини. І в своїх картинах він один з перших спробував показати, яке страшне ХХ ст., коли інтелект губиться. Зобразив безінтелектуальну людину *Ф. Марінетті* через ігнорування двох інтелектуальних ознак

людини (принцип деформації людського обличчя й тіла) очей і лоба. Художник відсік частину голови, де починаються очі та лоб. І на його картинах зображено мертвих людей.

Особливу Ф. Марінетті зайняв позицію й у політичному русі Італії. Підтримав фашистську ідеологію Б. Муссоліні. Він висунув ідею очищувальної функції війни. "Війна-велика симфонія", це "найкраща гігієна світу". "У свисті куль, у вибухах гармат, у розірваних животах, в агонії людських тіл - я бачу ту симфонію, котрої не вистачало моему мистецтву" (Ф. Марінетті).

Футуризм набув розвитку й у інших країнах, але там були перейняті лише деякі його риси. Так, у Франції, Росії, Іспанії футуризм не визнав італійської форми та зберіг лише свою назву.

Футуризм у Росії почався з діяльності "будетлян" - провісників майбутнього (*В. Хлебникова, В. Каменського, Ц. Бурлюка, О. Гуро, М. Матюшина, В. Маяковського*). Особливого поширення набув у 1910-1914 рр. Пов'язаний він був у російських футуристів саме з міфопоетичним світосприйняттям, з легендаризацією слов'янської минувшини. Основна увага художників зосередилася на оновленні старослов'янської традиції, на "діалозі" з мистецтвом X ст. - "золотим віком слов'янства", на відродженні духу російської вольниці часів С. Разіна.

7.7.4. Сюрреалізм

Сюрреалізм виник у Франції після Першої світової війни в 20-х рр. XX ст. і набув поширення по всій Європі.

Термін "сюрреалізм" походить від французького "surrealisme", що буквально означає "надреалізм". Уперше він був ужитий у 1917 р. поетом *Г. Аполлінером* для характеристики власного твору як новаторського мистецтва, котрому має належати майбутнє.

Основні ідеї сюрреалізму визначив відомий французький поет *А. Бертон* в "Маніфесті сюрреалізму".

Одним з найбільш яскравих представників сюрреалізму був іспанський живописець *С. Далі*. Поділяли естетичну концепцію сюрреалізму: *М. Дюшан, П. Клеє, М. Ернс, А. Массон* та ін.

Сюрреалізм став формою всеохопного протесту проти культурних, соціальних і політичних цінностей - проявом невдоволення культурою. Тож основне його гасло - "Кохання, краса, бунт".

Естетична концепція сюрреалізму ґрунтувалася на ідеях психоаналітичної філософії *З. Фрейда*. Митців зацікавила *ідея підсвідомого й теорія сновидінь* філософа. Сфера підсвідомого, за *З. Фрейдом*, - провідна в житті людини, адже вона визначає поведінку, ідеї,

творчі можливості людини. Сон - це стан розкріпачення підсвідомого, тому у сні живе більш багатий і цікавий розум, аніж в активному стані людини.

Методом відображення основних ідей художники - сюрреалісти обрали *колаж* — спонтанне, випадкове зіставлення незв'язаних між собою образів. Суть методу розкривається у фразі відомого сюрреаліста І. Дюкасса: "прекрасний, як випадкова зустріч швацької машинки та парасолі на анатомічному столі".

Досягненню цього допоміг сам З. Фрейд, запропонувавши аналізувати думки, вимовлені в якомога швидшому монологі, коли свідомість людини не встигає винести ніяких суджень. Сюрреалісти цього домагалися через записане чи замальоване сновидіння відразу після пробудження від сну чи галюцинації.

Ідеї сюрреалізму вплинули на пізніші мистецькі напрями - експресіонізм, абстракціонізм, поп - арт, концептуалізм тощо.

7.7.5. Експресіонізм

Художній напрям експресіонізм зародився в період 1910— 1925 рр. в Німеччині.

Термін "експресіонізм" (від лат. *expressio* - "виразність") уперше вжив *К. Хіллер* у 1911 р. щодо літератури.

У живопису експресіоністський напрям представляли: *Е. Мунк, Дікс, Р. Гросс* та ін., з російських художників - ранній *В. Кандинський*.

Експресіонізм став бунтом проти всіх попередніх художніх традицій, особливо натуралізму. На противагу імпресіоністам, які мали на меті зображати власні безпосередні суб'єктивні спостереження та враження від дійсності, експресіоністи намагалися зобразити дух епохи, людства в їхніх переживаннях.

Однак дух епохи вони сприймали своєрідно - це всепроникна безумність і жорстокість світу, де немає жодного позитивного моменту; це загальна концентрація зла, де немає місця красі та гармонії. Тож творчість експресіоністів зводилася до *демонстрації надричних емоцій*.

7.7.6. Абстракціонізм

Термін походить від латинського "*abstractio*" - "відокремлення". Засновником абстракціонізму вважається російський художник, емігрант *В. Кандинський*. Продовжувачами цієї традиції були *М. Ларіонов, Р. Делоне, група "Абстракція - творчість"* (виникла в 1929-1930 рр. у Парижі) під керівництвом *М. Сейфора*, голландські художники групи "*Стиль*", ідеологом якої був *П. Мондріан*.

Художники - абстракціоністи *тяжили до крайнього суб'єктивізму*, навіть релігійного містицизму. їхня увага концентрувалася навколо суб'єктивного світу однієї людини - художника, - його власних переживань і емоцій. А визначила таку прихильність недовіра до

об'єктивної реальності, позаяк, на думку абстракціоністів, вона завжди є джерелом страждань, страху, болю. На їхню думку, мистецтво, беручи до уваги внутрішній світ людини, зможе подолати всі негативні емоції.

Такий акцент на емоційно-чуттєвій природі мистецтва поступово привів цей напрям до заперечення мистецтва як засобу пізнання дійсності. "Батько абстракціонізму" В. Кандинський не лише відкидав зв'язок мистецтва з життям, а й назвав соціальний зміст у мистецтві "отруєним хлібом".

Художники - абстракціоністи в зображенні суб'єктивних переживань обрали *метод схематизації зображення* - абстракції, що базується на руйнуванні простору й об'єму. Засобом у досягненні цього стали лінія та колір. Зокрема, *П. Мондріан* закликав до "денатуралізації", "геометризації", котрих можна досягти правильним використанням "кольорів" (синій, жовтий, червоний) і "некольорів" (білий, чорний). У результаті твори абстракціоністів - це нагромадження кольорових плям, геометричних фігур, які абсолютно не пов'язані із зображенням дійсності.

Особливого значення в творчості абстракціоністів набув шлір. Художники пробували шукати "абсолютний" шлір. Однак до одностайності в цьому вони не дійшли. Так, у В. Кандинського були власні значення кольорів: "білий колір діє на нашу психіку, як велике мовчання, що для нас абсолютне", а "зелений колір схожий на товсту, здоровенну нерухому корову"; жовтий колір асоціюється з "духовним теплом", а сірий - "безнадійно нерухомий".

У 1913 р. в межах абстрактного мистецтва виникла самостійна течія **супрематизм** (від лат. *supremus* - "найвищий"), яка пов'язана з ім'ям *К. Малевича*. Він намагався звести живопис до двох кольорів - чорного та білого (відомі його чорні квадрати на білому тлі, експерименти тільки з білим кольором). Для *К. Малевича*, зокрема, білий колір був символом "чистого почуття".

7.7.7. Поп-арт

Художній напрям поп-арт *виник в 50-60-х рр. XX ст.* в Англії під впливом діяльності художників, архітекторів і критиків лондонської "Незалежної групи" (*Е. Паолоцці, У. Тернбалла, Р. Гамільтона* та ін.), які виявляли особливий інтерес до масової комерційної культури.

Найбільшої популярності поп-арт набув в американській культурі. Представниками американського поп-арту були *Дж. Джонсон, К. Олденбург* та *Е. Уорхол*. Там він став запереченням абстрактного експресіонізму. Художники "нової хвилі" взяли за основу *метод коллажу, комбінування*. Засобами вираження ідей художників стали звичайні (готові) речі, якими люди користуються в буденному житті - консервні банки, розбиті годинники, рекламні плакати, збільшені репродукції, муляжі тощо. Тож деякі критики мистецтва назвали поп-арт "новим реалізмом", або "надреалізмом", а інші - навіть "ширпотреб-мистецтвом".

Акцентування уваги на предметному світі речей витіснило на задній план особистісне начало художника.

Художники поп-арту ламали межу між мистецтвом і дійсністю, художником, твором мистецтва та глядачем; мистецтвом, філософією і релігією. Таке мистецтво стали використовувати в рекламних цілях.

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте художній стиль бароко.
2. Яка естетична концепція стилю класицизм?
3. Назвіть стилістичні ознаки рококо в різних видах мистецтва.
4. Охарактеризуйте соціально-політичні передумови зародження романтизму.
5. Розкрийте суть історичних форм реалізму.
6. Як соціально-політична ситуація в суспільстві вплинула на розвиток мистецтва наприкінці XIX - XX століть?
7. Яка естетична концепція імпресіонізму?
8. Чим визначається постімпресіоністична традиція?
9. Розкрийте естетичну концепцію фовізму.
10. Які художні принципи відстоювали художники кубізму?
11. Як проявляється футуризм у мистецтві?
12. Поясніть художньо-естетичний зміст мистецтва сюрреалізму.
13. Яку роль у розвитку сюрреалізму відіграли політичні події в Європі першої половини XX ст.?
14. Поясніть художньо-естетичний зміст мистецтва експресіонізму.
15. Розкрийте художньо-естетичний зміст мистецтва, створеного художниками-абстракціоністами.
16. У чому полягає особливість художнього стилю поп-арт?

Тема 8. Художня творчість як об'єкт естетичного аналізу. Проблема художньої творчості в естетиці

8.1. Теорії творчості

Платонівська концепція творчості

Платон вважав роль художника механічною, тобто художник є посередньою ланкою між Абсолютною Ідеєю (Богом) і людиною. Він - пророк (*vates*).

Вибір художника, за Платоном, - механічний. Він є божественною *еманацією*. Художник еманує божественне начало - вищу ідею.

Продовжили платонівську ідею еманачії Бога неоплатонік *Плотін* і філософ-теолог *Августин Блаженний*.

Аристотелівська теорія творчості

Згідно з Аристотелем, творчість - це раціональна дія. Полягає вона в осмисленому наслідуванні явищ об'єктивної дійсності, природи, людини. З огляду на це, Аристотель ужив поняття "*мімесис*" (наслідування), що є основною характеристикою творчого процесу в мистецтві.

При цьому філософ відвів належне місце в своїй теорії творчості вродженим таланту, фантазії та натхненню в процесі народження твору мистецтва і ролі послідовного виховання художника.

Підтримав і розвинув ідеї Аристотеля *Теофраст*.

Від Платона й Аристотеля в історії теорії творчості так і розмежувалися дві протилежні тенденції в поясненні феномена творчості. Одні відмовилися від наукового пояснення природи таланту, а відстоювали вони ідею "божественної еманачії", "божественного дару" як рушійної сили творчого процесу. Друга когорта мислителів прагнули максимально використати досягнення конкретних наук і за допомогою них пояснити феномен творчості.

Підсумовуючи історію теорій творчості, зазначимо, що проблема творчості не достатньо була актуальною в колі філософів і науковців. За тривалий період (аж до другої половини XIX ст.) можна згадати лише деяких мислителів, які вивчали цю проблему - *Л. да Вінчі, А. Цюрер, І. Кант, Г. Гегель, М. Монтень, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінг*.

І лише в другій половині XIX ст. проблема творчості стає об'єктом наукового аналізу, а цей феномен розглядається як патологія в людській діяльності.

Теорія Чезаре Ломброзо

Відомий італійський професійний психолог-криміналіст Чезаре Ломброзо (праці "Геніальність і божевільня", "Любов у божевільних", "Новітні успіхи науки про злочинця") висунув ідею *якісної тотожності* так званої "*негативної*" *обдарованості*, тобто "обдарованості" злочинця, та "*позитивної*" *обдарованості* - обдарованості художника або

вченого, яка проявляється у фізіологічному прагненні до чогось нового, раніше невідомого, що є свідченням психічної ненормальності особистості.

Чезаре Ломброзо вивів зв'язок психічної хвороби з художньою творчістю.

У роботі "Геніальність і божевілля" він описав результати власних досліджень, здійснених у лікувальному психіатричному закладі, де було виявлено, що значна частка душевнохворих з різним діагнозом (слабоумні, параноїки з галюцинаціями, морально-помішані, епілептики) — 46 із 107 - займалися творчістю в різних мистецтвах (поезія, різьблення, скульптура, музика, архітектура). Професійних художників, які б займалися одним з видів мистецтва до того, як захворіли на психічну хворобу, було значно менше (лише 18). Тож він дійшов висновку, що душевна хвороба стимулює творчу активність людини.

Теорія Г. Россолімо

Психолог Г. Россолімо запропонував дещо протилежну до Ч. Ломброзо ідею: не лише природна особливість творчої особистості є психопатологією, а й до психопатології може призвести безпосередньо творчість.

Згідно з мислителем, творчі люди, обдаровані від природи, мають досить тонку нервову організацію, що спричиняє різноманітні захворювання. При цьому виявляються професійні захворювання митців: співаки, драматичні артисти схильні до істерії; живописці - до "нав'язливих страхів", "комплексу іпохондрії" тощо.

Теорія Івана Франка

Український письменник, мислитель, громадський діяч І. Франко досліджував специфіку складної системи відчуттів людини та їх вплив на формування естетичного відчуття, звернувся до проблеми психології художньої творчості ("Із секретів поетичної творчості").

Мислитель висунув ідею "психологічної" естетики. Випереджаючи З. Фрейда, висловив ідею подвійної структури людської свідомості, в якій виділяє "нижній" і "верхній" рівні свідомості, тобто суть несвідомого та свідомого рівнів людської психіки. Кожен з цих рівнів по-своєму впливає на творчий процес.

Творчий процес, за І. Франком, стимулюється "нижньою" свідомістю. Ґрунтується вона на вроджених племінних спогадах. Це суть "осідання" надлишкової інформації "верхнього" рівня свідомості, результат активної взаємодії художника з навколишнім світом.

8.2. До визначення поняття "творчість"

Що є творчість? Сьогодні єдиного визначення не існує і це об'єктивно. Тож у літературі побутує близько 100 визначень творчості.

Творчість можна визначати з позицій психологічного механізму її здійснення:

творчість - це мобілізація сил внутрішніх можливостей людини: натхнення, інтуїції, пам'яті.

З погляду сучасної науки, в трактуванні поняття творчості необхідно зважати, поряд з психологічним моментом її здійснення, й філософське, естетичне, етичне, мистецтвознавче, педагогічне та навіть методичне її значення.

Творчість (за Л. Левчук) - це свідома, продуктивна діяльність зі створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей, що мають суспільно-історичне значення.

Очевидним у творчості є створення чогось принципово нового, що відрізняється від виробництва, спрямованого на створення нового. Таке виробництво пов'язують з ремеслом.

Ремесло - це ґрунтовні знання справи, котрій слугуєш. Більшість людей працює лише на рівні ремесла, котре пов'язане з поняттям освоєння.

Власне творчість передбачає ремесло, воно наявне в усіх мистецтвах. Наприклад, С. Далі - художник і великий ремісник (підкреслюється високий рівень володіння професією, що обов'язкова для живопису). Лише опанувавши ремесло, можна почати творити. Перехід до створення якісно нового відбувається, коли ремесло досягає межі творчості.

Створювати можна лише на рівні власне творчості, тоді, коли засвоювати можна на рівні ремесла.

8.3. Структурні елементи творчості

У структурі творчості виділяють три види творчості:

- художню;
- наукову;
- технічну.

Художня творчість - це буквально значення творчості, тому її й винесено на перше місце.

У 70-х рр. XX ст. цю структуру розширили такими елементами:

- 1) релігійна;
- 2) політична;
- 3) історична творчість;
- 4) самотворчість (творчість особистості);
- 5) моральна творчість;
- 6) екологічна творчість.

Натепер до цих видів творчості все ще зберігається ставлення неоднозначне. Адже не завжди, скажімо, з релігією, політикою пов'язують творчість, зокрема релігія будується на догмі, каноні, що унеможлиблює творчість.

Художня творчість - єдиний вид творчості, котрий має гриф держави про професіоналізм. У державі є художні інститути та майстерні. Через ці системи, підтримувані державою, готують людей творчої діяльності.

Решта видів творчості - це деліталізм, який означає відсутність чіткої системи підготовки професіоналів.

8.4. Види художньої творчості

Розрізняють пряму й опосередковану художню творчість.

Пряма - реалізація внутрішньої творчої свободи художника ("я" - "об'єкт"). Це творчість, за якої художник вільний у виборі об'єкта та його діяльність не обмежується ні простором, ні часом. Мова йде про письменника, композитора, живописця. Вони, так би мовити, повністю позбавлені часових обмежень у творчому процесі (крім роботи на замовлення) й тому можуть працювати кілька років над твором мистецтва. Наприклад, Реріх писав картину "Явлення Ісуса Христа" - 20 років; Л. да Вінчі "Джоконду" - 4 роки, а Рафаель "Секстинську Мадонну" - 9 днів.

Опосередкована — це вид творчості, що передбачає наявність ще посередніх ланок (іншого об'єкта) між художником і результатом творчості. Приміром, між актором у кіно чи театрі та продуктом його творчості (кінофільм, театральна вистава) стоїть ще один (а то й більше) об'єкт (сценарій, автор сценарію).

Опосередкована творчість складніша за пряму, вона *характеризується*:

- обмеженістю в часі (наприклад, режисерам чи акторам театру дається на підготовку вистави певний термін);
- подвійністю об'єктивної основи (так, для актора в театрі об'єктом наслідування є, крім реальної дійсності, п'єса драматурга);
- колективністю творчої реалізації (театральна творчість передбачає творчість режисера й актора, оператора та композитора тощо).

8.5. Поняття "художник"

Естетична категорія "художник" вживається в **трьох значеннях**.

1. Художник (широке тлумачення) - це особистість, яка здатна створювати та сприймати прекрасне, здібна до художньо-естетичної творчості, що потенційно закладено в кожній людині.

У цьому значенні кожна людська особистість певною мірою та за певних обставин є художником.

2. Художник - це людина мистецтва, фахівець, спеціаліст в одному чи декількох видах художньої діяльності.

3. Художник (вузьке тлумачення) - творча людина в образотворчому мистецтві. Інакше кажучи, живописець.

8.6. Природа творчої особистості

Проблема творчої особистості є актуальною, позаяк серед людей досить незначна їх частка (в середньому на десять людей лише одна може прийти до власне творчості - стати художником). Така статистика змусила вчених звернутися до **проблеми природи творчої особистості**. Інтерес до неї посилювався із 70-х рр. XIX ст. Висувалися різні ідеї як варіанти вирішення зазначеної проблеми.

1. *Ідея антропологічного зв'язку з творчим потенціалом.* Учені намагалися довести залежність творчого потенціалу від розміру мозку. Так, через математичні вимірювання були досліджені розміри мозку всіх значних діячів мистецтва, що покінчили життя самогубством. Згідно з дослідженням, прямої залежності немає (найбільша мозкова частка голови у Тургенєва, водночас великою мозковою ділянкою голови наділені дебільні діти).

2. *Ідея компенсації.* Пошук взаємозв'язку фізичної чи психічної хвороби з творчою обдарованістю. Виявлено, що серед учених і художників було багато людей хворих. За цим підходом, творча обдарованість є компенсацією за фізичні чи психічні вади. Однак цей підхід не має абсолютного обґрунтування, адже така закономірність не абсолютна (згідно з дослідженнями, співвідношення фізично хворих творчих людей і фізично здорових - 50 % на 50 %).

3. *Ідея наслідування (спадкування).* Згідно з цим підходом у людському світі є певна природно сформована група людей, наділена творчою обдарованістю, що передається від покоління до покоління (у спадок). Аргументом проти є те, що близько 75 % геніальних людей ніколи не мали нащадків.

4. *Ідея ранньої обдарованості.* Відповідно до цього підходу, творча обдарованість дана від природи та проявляє себе в ранньому віці. Більшість художників справді заявили про себе в ранньому віці. Приміром, початок творчої біографії В.-А. Моцарта пов'язується з чотирьох-п'ятирічним віком. Геніальними дітьми були також Л. да Вінчі, Мікеланджело, Дж. Байрон, І. Рєпін, М. Прокоф'єв.

Однак не завжди талановитість (і тим паче геніальність) проявляється в ранньому віці. Скажімо, В. Гюго найкраще проявив себе в творчості в 70-80 років. У зрілому віці розвинувся талант І. Крилова, П. Гогена, В. Шишкова, М. Врубеля, С. Аксакова.

Факти спростовують досить поширену думку про те, що разом зі старістю відбувається зниження інтелекту, звуження інтересів. Психолог Г. Алексеєвич вивчила стан здібностей 439 осіб віком 60-97 років і дійшла висновку, що 72 % з досліджених "прагнули діяльності, активно шукали її та проявляли елементи творчості в діяльності". Мікеланджело працював

до 79 років. Бернард Шоу - до 94. Джозеппе Верді створив оперу "Отелло" в 73 роки. Лев Толстой у 61 рік написав "Крейцерову сонату", а в 71 рік - "Воскресіння".

З іншого боку, часто ранній прояв здібностей мав трагічні наслідки (душевне спустошення, втрату сенсу життя, психічні порушення та навіть фізичну смерть) або ж, в кращому випадку, людина поверталася до рівня буденності.

5. *Ідея соціального підкріплення.* За цим підходом, художник може бути художником лише тоді, коли є слава. Інакше настане духовна смерть.

8.7. Рух від задатків до геніальності

Кожна людина характеризується певними внутрішніми психологічними особливостями, що розвиваються в процесі її соціалізації. Психологічні особливості художника мають східчасту систему розвитку (від задатків до геніальності).

Теорія задатків Б. Теплова (40-і рр. ХХ ст.)

1. *Рівень вроджених задатків* (рівень вроджених нервових аналізаторів людини, анатома - фізіологічних особливостей, тобто певним чином розвинуте зорове, слухове чи дотикове сприйняття).

Задатки є природженими, але не обов'язково отримані в спадок.

2. *Рівень засвоєння (набуття).* На цьому рівні виникає професійний інтерес.

3. *Рівень здібностей.*

Розрізняють здібності:

- одиничні;
- множинні.

З рівня здібностей починається професійна творчість. Тоді народжується професійне мистецтво, а художник набуває статусу фахівця.

4. *Рівень обдарованості.*

5. *Талановитість.*

6. *Геніальність.*

Вважають, що від першого до п'ятого етапів становлення геніальності - це ідеальний рух. На думку ж Л. Левчук, самодіяльні мистецтва не мають вищезазначеної градації. Стосується це лише професійної культури.

Які ж особливості людини з передумовами таланту, талановитої людини та генія? На це запитання спробував дати в середині 50-х рр. ХХ ст. відповідь Ревіч ("Талант і геній").

Ступінь таланту	Риси особистості художника
3 передумовами таланту (здатки, здібності)	<ul style="list-style-type: none"> - здатність вживатися в природі - відчуття гармонії та пропорції - технічні вміння - правильний вибір засобів вираження
Рівень талановитості	<ul style="list-style-type: none"> - багатство переживань - фантазія художника - оригінальність зображуваного - прагнення до кращого - постійний розвиток і збагачення художніх засобів вираження
Геніальність	<ul style="list-style-type: none"> - постійне зростання незалежності творчої діяльності - безмежна віра у власне призначення - створення власного художнього світу - тяжіння до довершеності

Ревіч не вважає, що геній досягає довершеності. Навіть геній залишається лише на рівні прагнення до довершеності.

Важливим у такому аналізі творчої особистості є те, що на рівні геніальності починається руйнація, але це призводить до об'єднання. Тож геніальність не може мати послідовників, учнів - геніїв через навчання. Вона створює свій світ. Однак така руйнація може бути виправдана, якщо вона веде до створення нового.

На рівні таланту існує як передання досвіду, так і новаторство.

Проблема розвитку мистецтва полягає в тому, що мистецтву можна вчитися лише на рівні таланту (учні можуть бути лише в таланта). Геній навчати не може. Геній наділений тією ідеєю нового бачення світу, що розриває зв'язок учня та вчителя.

8.8. Специфіка творчого процесу

Творчий процес у різних видах мистецтва відбувається по - різному. Тож можна говорити про етапи творчого процесу окремо в музиці, літературі, образотворчому мистецтві тощо. Значний внесок у дослідження творчого процесу в літературі здійснив *М. Арнаудов* ("Психологія літературної творчості").

Він виділив **три етапи в літературній творчості**:

- 1) задум ("загальне уявлення, основа наступного розвитку цілого");
- 2) концентрація (синтетична робота уяви та розуму, спрямована на розробку задуму);
- 3) виконання (остаточне внутрішнє та зовнішнє злиття митця з образами через розумову роботу й емоційне піднесення).

Дослідженням творчого процесу плідно займався відомий радянський психолог *Л. Якобсон*. Він виділив такі **етапи**:

- 1) виникнення задуму;
- 2) розробка задуму;
- 3) активізація досвіду життєвих вражень;
- 4) пошуки форм і втілення задуманого твору;
- 5) реалізація задуму;
- 6) опрацювання твору.

У Теорії *Геллі Єрмаш* ("Творча природа мистецтва") виділено **сім основних етапів творчого процесу:**

- 1) початкове художнє накопичення;
- 2) задум;
- 3) періоди виношування задуму;
- 4) плани, чернетки, начерк;
- 5) фаза кінцевої розробки;
- 6) процес матеріалізації та оформлення;
- 7) період авторського редагування.

Аналізу етапів творчого процесу присвятила особливу увагу сучасний дослідник, естетик *Лариса Левчук* ("Творча лабораторія художника"). У творчому процесі вона виділила **чотири основні етапи:**

- 1) загальне сприйняття - пізнання й спостереження за навколишньою дійсністю (будь-який художник є живою людиною);
- 2) виникнення задуму твору (класичний етап);
- 3) вибіркоче пізнання та спостереження навколишньої дійсності (логічне звуження, коли припиняється споглядання світу взагалі; художник залишається в межах закладеного задуму);
- 4) практична робота художника над реалізацією задуму.

Запитання та завдання для самоконтролю

1. Як в історії естетики розглядали проблему художньої творчості?
2. Охарактеризуйте структуру творчості.
3. Яку роль відіграє інтуїція в процесі художньої творчості?
4. Назвіть і охарактеризуйте підходи до пояснення природи творчої особистості.
5. Що таке "пряма" й "опосередкована" творчість?
6. Як відбувається становлення художника?
7. Розкрийте особливості творчого процесу.

ТЕСТ

- 1) Хто є автором теорії очищення в античній естетиці та поняття "катарсис":
а) Аристотель б) Платон в) Сократ г) Піфагор?
- 2) Яка естетична традиція надала самостійного значення поняттю "ідеал":
а) естетика Класицизму в) Середньовічна естетика
б) естетика Античності г) модерністська естетика?
- 3) Трагедія виникла в VII-VI століттях до Р. Х. на теренах якої давньої держави:
а) у Стародавньому Римі в) Стародавній Греції
б) Єгипті г) Месопотамії?
- 4) Трагедія народилася з культових свят на честь:
а) бога Аполлона в) богині Деметри
б) бога Зевса г) бога Діоніса?
- 5) Хто ввів у науковий обіг поняття "трагедія":
а) Піфагор в) А.-Г. Баумгартен
б) Аристотель г) Платон?
- 6) Трагедія - це:
а) безвихідне становище г) песимізм е) пафос
б) жах г) оптимізм є) велич
в) страх д) компроміс ж) зрада з) відчай.
- 7) Види мистецтва можна класифікувати за певними ознаками. Зробіть обернену дію - за наведеною класифікацією визначте види мистецтва:
А. часове, незображальне, невидовищне, неутилітарне, просте
Б. просторово-часове, зображальне, видовищне, неутилітарне, синтетичне
В. часове, зображальне, невидовищне, неутилітарне, просте
Г. просторове, зображальне, невидовищне, неутилітарне, просте
Д. просторове, незображальне, невидовищне, утилітарне, синтетичне
а) скульптура в) театр, кіно г) архітектура
б) література г) музика д) живопис.
- 8) Назвіть художніх монополістів (лідерів серед мистецтв) великих епох людства:
а) Прадавні часи г) Відродження е) XIX ст.
б) Античність г) XVII ст. є) XX ст.
в) Середньовіччя д) XVIII ст.
- 9) Назвіть види творчої діяльності, що мають гриф держави про "професіоналізм":
а) політична в) технічна г) історична е) моральна
б) наукова г) художня д) екологічна є) релігійна.
- 10) Визначте, що характеризує: А) пряму, Б) опосередковану творчість:

- а) реалізація внутрішньої творчої свободи художника (відсутність обмеження в просторі та часі)
- б) обмеженість в просторі й часі
- в) наявність подвійної об'єктивної основи (два об'єкта)
- г) здійснюється колективно.

Які види художньої творчості належать до: А) прямої, Б) опосередкованої творчості:

- а) архітектура в) скульптура г) живопис
- б) музика г) кіно д) театр?

Поясніть чому.

11) Сполучіть попарно стиль і його ознаки:

- а) нормативність творчості
 - б) зображення правди почуттів
 - в) зображення правди буття
 - г) поєднання патетичної піднесеності з особливою тривогою г') утеча від реальності в сферу безтурботних розваг
 - д) зображення первинного, безпосереднього сприйняття природи
 - е) геометризація образів
 - є) кольорова фантазія, стихійно-імпульсивне вираження, моментальний знімок душі людини, принципова відмова від зображення реального
 - ж) підвищена емоційність, експресивність
 - з) прокламація хаосу світу та спроба художньою формою відтворити розірваний зв'язок речей і людей;
 - и) протиставлення й зіткнення кольорів як засіб зображення безпредметно-суперечливих відчуттів;
 - і) естетизація буденних речей
- А) рококо Г) абстракціонізм Е) класицизм З) романтизм
 Б)реалізм Ґ) поп-арт Є) кубізм И) імпресіонізм
 В) сюрреалізм Д) фовізм Ж) бароко І) експресіонізм.

Джерела, рекомендовані до курсу

- Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968.
- Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII в. – М., 1962.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
- Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
- Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. – СПб, 1996.
- Борев Ю. Б. Эстетика: Учебник. – М., 2002.
- Брунов Н. И. Барокко в России. – М., 1926.
- Бычков В. В. Эстетика. – М., 2005.
- Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
- Вермео А., Вермео О. – Мэтры мирового сюрреалізма. – СПб., 1996.
- Волошко І. Є. Етика. Естетика. 2-е видання. – К., 2006.
- Гегель. Эстетика: в 4-х т. – М., 1971.
- Гете И. В. Об искусстве. – М., 1975.
- Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб., 2000.
- Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии – СПб., 2000.
- Етика і естетика: Навчальний посібник. За ред. Петрушенка В. Л. – Львів, 2011.
- Зась А. Искусство и эстетика. – М., 1967.
- Камінський А. Г. Основи естетики. Навчальний посібник. – Тернопіль: Економічна думка, 2004.
- Колеснікова О. В. Естетична культура у професійному становленні юриста. – Х., 1994.
- Колеснікова О. В., Межова Н. Г., Святош Л. М. Естетична діяльність та сфери її виявлення. – Х., 1994.
- Краткий словарь по эстетике. – М., 1980.
- Кривцун О. А. Эстетика. – М., 1998.
- Ларин Е. А. Эстетическое воспитание. – Минск, 1992.
- Левчук Л. Т. та інші. Естетика: Підручник. -2010.
- Левчук Л. Т., Оніщенко О. І. Основи естетики. – К., 2000.
- Лозовий В. О. Естетика: Навчальний посібник. – К., 2005.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. – М., 1963.
- Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. – М., 1995.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
- Любимова Т. А. Комическое, его виды и жанры. – М., 1980.
- Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994.
- Манн Ю. П. Русская философская эстетика. – М., 1969.

- Малахов М. Я. Модернизм. – М., 1986.
- Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. – М., 1978.
- Ротенберг Е. Искусство Италии. – М., 1974.
- Савилова Т. А. Эстетические категории. – К. – О., 1977.
- Сморж Л. О. – Естетика: Навчальний посібник. – Львів,Світ, 1995.
- Социальные функции искусства и его виды. – М., 1980.
- Сухова Н. М. Етика та естетика. Навчальний посібник. – Львів, 2005.
- Татаркевич В. Античная эстетика. – М., 1977.
- Ушкалов Л. І. Світ українського бароко. – Х.,1995.
- Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. – М., Искусство, 1973.
- Худушин Ф. С. Эстетический идеал. – М.,1985.
- Шефтсбери. Эстетические опыты. – М.,Искусство, 1975.
- Яковлев Е. Г. Эстетика. – М., 2002.