

НАЦІОНАЛЬНА  
АКАДЕМІЯ НАУК  
УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ФІЛОСОФІЇ

# ФІЛОСОФСЬКА ДУМКА

---

УКРАЇНСЬКИЙ  
НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ  
ЧАСОПИС

# 6' 2009

ЗАСНОВАНИЙ  
У СІЧНІ 1927 РОКУ  
ВИХОДИТЬ  
РАЗ НА ДВА МІСЯЦІ  
КИЇВ

---

**Естетика:  
завершений проект?**

---

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Євген БИСТРИЦЬКИЙ  
Олег БІЛИЙ  
Анатолій ЄРМОЛЕНКО  
Ваханг КЕБУЛАДЗЕ  
Микола КИСЕЛЬОВ  
Анатолій ЛОЙ  
Віталій ЛЯХ  
Мирослав ПОПОВИЧ  
Сергій ПРОЛЕЄВ  
Марина ТКАЧУК  
Олег ХОМА

## НАУКОВА РАДА

Віктор АНДРУЩЕНКО  
Ігор БИЧКО  
Тарас ВОЗНЯК  
Ірина ДОБРОПРАВОВА  
Анатолій КОЛОДНИЙ  
Анатолій КОНВЕРСЬКИЙ  
Василь КРЕМІНЬ  
Сергій КРИМСЬКИЙ  
Марія КУЛТАЄВА  
Василь ЛІСОВИЙ  
Валентин ЛУК'ЯНЕЦЬ  
Віктор МАЛАХОВ  
Володимир МЕЛЬНИК  
Микола МИХАЛЬЧЕНКО  
Михайло МІНАКОВ  
Віктор ПАЗЕНОК  
Мирослав ПОПОВИЧ  
Сергій ПРОЛЕЄВ  
Володимир РИЖКО  
Тетяна СУХОДУБ  
Авенір УЙОМОВ  
Анатолій ТОЛСТОУХОВ  
Іван ЦЕХМІСТРО

Науковий редактор  
тематичного випуску  
Ірина БОНДАРЕВСЬКА

## РЕДАКЦІЯ

Головні редактори  
Мирослав ПОПОВИЧ,  
Сергій ПРОЛЕЄВ  
Відповідальний редактор  
Світлана ІВАЩЕНКО  
Відповідальний секретар  
Алла СТРАТЬЄВА  
Редактори  
Валентина ЛУКОНІНА,  
Вячеслав НЕДАШКІВСЬКИЙ

## Адреса редакції

01001, Київ, Трьохсвятительська, 4  
Тел. 278-39-78  
E-mail: f\_dumka@ukr.net

Технічний редактор

*Т. Шендерович*

Комп'ютерна верстка

*Н. Коваленко*

Підписано до друку 07.12.2009  
Формат 70 × 100/16. Папір офсетний.  
Гарн. Ньютон. Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. ... Обл.-вид. арк. ...  
Наклад ... Зам. № ...

Видавець і виготовлювач  
Видавничий дім «Академперіодика»  
НАН України

01004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
Серії ДК №544 від 27.07.2001 р.

© Інститут філософії НАНУ, 2009  
© Філософська думка, 2009

# Зміст

---

До читачів	4
<b>ЕСТЕТИКА: ЗАВЕРШЕНИЙ ПРОЕКТ?</b>	
Естетика — актуальні рефлексії	<b>5 Естетика на межі епох</b> Бесіда головного редактора «Філософської думки» <i>С. Пролеєва</i> з професоркою <i>Л. Левчук</i>
	<b>21 Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє</b> Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року)
<b>Естетична теорія</b>	<b>39</b> <i>Світлана Ніконова (Санкт-Петербург)</i> . До проблеми визначення естетики: трансформації суб'єктивізму
	<b>49</b> <i>Євгенія Скороварова (Луганськ)</i> . Аналітика естетичного досвіду: концептуальний розгляд
<b>Естетика і філософія мистецтва</b>	<b>61</b> <i>Віталій Даренський (Луганськ)</i> . Мистецтво як феномен людинотворення
	<b>79</b> <i>Ольга Балашова (Київ)</i> . Net.art і парадокси сучасного мистецтва
	<b>91</b> <i>Аліна Артюх (Київ)</i> . Образотворення і мова. Від ранніх форм мистецтва до середньовічного іконопису
<b>ІСТОРІЯ ФІЛОСОФІЇ</b>	<b>112</b> <i>Вадим Менжулін (Київ)</i> . Філософія, біографія та психоаналіз: випадок Ніцше. Частина 2. «Пацієнт»
<b>ПРО КНИГИ</b>	
<b>Полеміка</b>	<b>121</b> <i>Олексій Панич (Донецьк)</i> . Історія, поняття, досвід: три складові, три проблеми
<b>Книжкова полиця</b>	<b>132</b> <i>Ірина Добронравова (Київ)</i> . Запрошення до Хаосу?
<b>Abstracts</b>	<b>135</b>
<b>Показчик статей, надрукованих у ча- сописі “філософська думка” 2009 року</b>	<b>140</b>
<b>Вимоги до авторів</b>	<b>144</b>



## ДО ЧИТАЧІВ

*Естетика як філософська дисципліна виникає у XVIII сторіччі, і з цього часу — впродовж більш як двохсот років— її статус, предмет і функції залишаються темою для дискусій. Хоча загалом розроблення понять прекрасного, смаку, генія, творчості завжди забезпечувало естетиці добру суспільну репутацію та легітимний статус у системі філософського знання, час від часу проблеми самовизначення поставали як нагальні. Для сучасників А. Баумгартена були неочевидними підстави та доцільність уведення нової філософської дисципліни, проте і два сторіччя по тому, маючи свою історію, корпус текстів і авторитетних представників, естетика не здобула ясності своїх теоретичних завдань. Багато нарікань було висловлено стосовно непевності або некоректності терміна «естетика», а також невизначеності тієї предметної сфери, що нею наука під такою назвою має опікуватися. Що є предметом для естетики? Мистецтво (художня творчість) чи сфера почуттєвого ставлення? Чи є естетика філософією мистецтва? Чи існує естетична царина як така? Чи існує специфічний естетичний досвід? Міркування про маргінальність естетики та її незначний вплив на розвиток філософської думки не є дивиною і сьогодні, але разом із тим стурбованість майбутнім дисципліни сягнула апогею.*

*Давня проблема самовизначення естетики стала як ніколи актуальною у другій половині XX сторіччя, і проектів перебудови естетики не забракло. Вектори цих перебудов спрямовані у минуле і в майбутнє. З одного боку, закликають повернутися «до джерел», тобто до початкового задуму дисципліни як дослідження почуттєвого пізнання; з іншого — пропонують знайти нові адекватні засоби теоретичної реєперації актуального стану мистецтва та культури. У будь-якому разі йдеться про розширення предмета естетики, адже загальна естетизація людського існування як історичний факт спонукає включати у сферу естетичних досліджень ментальні, культурні, соціальні та техногенні чинники. Що означає ця тотальна естетизація для життя людини і суспільства? Як за наявних обставин змінюється поняття естетичного? Що в цьому понятті належить універсальним структурам досвіду та свідомості, а що виникає історично? Інтереси естетики починають тісно переплітатися з інтересами інших філософських і гуманітарних дисциплін — наприклад, феноменології й культурології. Все це створює додаткові виклики для дисципліни, спонукає до визначення заново, що ж таке естетика і що належить відносити до сфери її компетенції.*

*На початку XXI сторіччя критичне ставлення до естетичної теорії змінилося очікуванням, що ця дисципліна, її теоретичний досвід та поняттєвий апарат можуть стати основою для побудови нових моделей мислення, існування і реальності. Ідеали класичної раціональності відступають і вивільняють простір для легітимації й дослідження таких принципів оцінки та дії, для яких набуває важливості суб'єктивна позиція і ситуативні системні взаємодії. Відчуття цілого за таких умов має перевагу над логікою строгих міркувань. Чи не йдеться тут про естетичний принцип? «Смерть суб'єкта», проголошена постмодернізмом, не відбулася, прагматичний поворот у сучасній філософії та гуманітаристиці повертає суб'єктові, у повноті цього поняття, право бути ключовою інстанцією пізнання та дії. На цій підставі зростає інтерес до естетики у розробленні методології гуманітарних наук: естетичний чинник беруть до уваги як предмет, засіб і мету пізнання. Очевидно, що за таких умов естетика виходить із вузьких меж філософії мистецтва і здобуває реальний імпульс усвідомлення своїх можливостей у трансдисциплінарній площині.*

*Сучасна естетика відкрита до перечитувань своєї теоретичної спадщини та формування нового образу дисципліни. Якою мірою ця відкритість притаманна естетичним дослідженням в Україні? Часопис «Філософська думка» звертається до обговорення актуальних проблем сучасної естетики й теоретичної реєперації цих проблем вітчизняними дослідниками.*



# ЕСТЕТИКА: ЗАВЕРШЕНИЙ ПРОЕКТ?

## Естетика — актуальні рефлексії

*Лариса Левчук,  
Сергій Пролеєв*

### ЕСТЕТИКА НА МЕЖІ ЕПОХ

Бесіда головного редактора  
«Філософської думки» С. Пролеєва  
з професоркою Л. Левчук

*Сергій Пролеєв: Ми зустрілися для того, щоб обговорити ситуацію в сучасній естетиці. Хотілося б з'ясувати: що таке естетика сьогодні? Які засади та принципи визначають її теоретичну програму та самосвідомість? Якою мірою традиція, ідеологія та історичні контексти впливають на естетичний дискурс? Наскільки українська естетика є (була) інтегрованою у світовий контекст розвитку естетичної думки?*

*Почнемо із засад. Свого часу Достоевський висловив відоме сподівання на те, що «краса врятує світ». У ХХ столітті людство стало свідком багатьох спроб світ порятувати (ба більше, навіть створити «чудовий новий світ» на місці старого недосконалого); вони походили від різних сил, серед розмаїття яких красі не знайшлося місця. Можливо, це одна із причин трагічних наслідків соціальних експериментів століття, що минуло?*

*Лариса Левчук: Вважаю, що фраза Достоевського «краса врятує світ» — це невдала метафора, яка аж ніяк не співвідноситься з його життям і творчістю. Вона фальшива за суттю. Принагідно висловлюся і проти іншої відомої тези Достоевського про сльозу дитини, бо вона звучить абсо-*

© Л. ЛЕВЧУК, 2009  
© С. ПРОЛЕЄВ, 2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

5

лютно по-фарисейськи. Ми знаємо про ставлення Федора Михайловича до дітей і про драму, яку через це пережили його власні діти. Але як письменник він мав право на своє бачення, принаймні ми мусимо бути вдячними, що його метафори так чи інакше змушують нас сьогодні висловлюватися щодо них.

Я не вважаю, що краса щось здатна врятувати. Як людина, котра займається естетикою, знаю, що краса є дуже умовним поняттям. Вона пов'язана з історичними, національними та іноді навіть расовими вимірами. Говорити про якусь загальну модель, що її сприйняли б усі і визнали як красу, — це просто несерйозно. Для мене естетика якнайменше пов'язана з красою чи з прекрасним. Я дотримуюсь радше модернізованої версії ідеї Баумгартена: наголос належить робити на усвідомленні людської чуттєвості. Для мене естетика — це наука про становлення і розвиток людської чуттєвості. Розвинена чуттєвість може дати нам у перспективі шлях руху до довершеності. Ця довершеність може бути притаманна людині, яка має розвинену чуттєвість і яка, по-перше, розуміє складність розвитку почуттєвого і, по-друге, тягнеться до того, щоб її чуттєвість збіглася з довершеністю.

*С. П.: Художня творчість, мистецтво, естетичний досвід у багатьох філософських вченнях визнавали осердям креативної здатності людини та принципово важливим складником конститування людського буття. Натомість сьогодні виникає враження знецінення ролі естетичних практик — відповіді на нагальні гострі питання сучасності шукають різними шляхами, але чи не останньою чергою зважають на здатність мистецтв ці питання досягнути і жадані відповіді знайти. Чи слухне це враження? І якщо так, то чому сталася така метаморфоза?*

*Л. Л.:* Це дуже хороше питання, оскільки воно не однозначне. Річ у тому, що ми змушені констатувати: ХХ століття, особливо його друга половина, значно змінило психологію людини з огляду на можливості науково-технічного оформлення людського життя й, умовно кажучи, мистецького оформлення людського життя. В попередні епохи розвитку людства ми не можемо побачити чогось подібного.

Я ніколи негативно не ставилася до теорії чистого мистецтва Теофіла Готье, себто теорії мистецтва для мистецтва. Цей видатний поет (його збірка віршів «Емалі і камеї» — це просто літературний шедевр) вже в середині ХІХ століття був визнаним критиком і теоретиком мистецтва. Він зрозумів або відчув (можливо, це був інтуїтивний прорив, бо зрозуміти це остаточно й нині важко), що мистецтво починає знищуватися функціональністю. Всі цікавило передусім не саме мистецтво: художній твір і людина, яка його створила, разом з естетичними засадами, що спонукали до творчості. На перший план виходили сенс і функціональність мистецтва в контексті

суспільного життя. Можливо, на той час це було важливо, віддамо належне і Вольтерові, і Дидро, але ця функціональність почала руйнувати мистецтво. Уважливий не стільки сам твір, скільки його соціальний ефект — чи він виховує, чи пізнає, чи щось передбачає і т. ін.

Відтак, упродовж понад ста років, тривають спроби виокремити мистецтво як таке. Це важко зробити, адже від початку ХХ століття в мистецтві розгортається експериментування (від фовістів, кубістів до абстракціонізму та сюрреалізму), що покликано продемонструвати можливості художньої форми. Мистецтво як цілісний феномен розпадається. У нашому суспільстві від початку 1930-х до 1990-х років запановує соцреалізм, де функціональність знов виступає на перший план у вигляді ідеологічності, політичної доцільності, виховної спрямованості.

Що відбувається наприкінці ХХ — на початку ХХІ століть? Це складне питання. У мистецтві відчуваємо примат технічних засобів, зокрема комп'ютерних ефектів. Сучасне кіно є яскравим прикладом цього. В результаті ми схиляємося перед технічними можливостями нашого часу, а все, що стосується чистого мистецтва, залишається десь на узбіччі. Подібним чином можна оцінити й різні пошуки нових жанрів у мистецтві.

Людство через все це мусить пройти. Мені здається (за всієї поваги до цього періоду розвитку *художньої діяльності*), що це не мистецтво. І ось тут мали би сказати своє слово мистецтвознавці, позначивши цей період якимось іншим чином, а не словом «мистецтво». Я взагалі вважаю, що з моменту появи кінематографу, появи телебачення потрібно надзвичайно жорстко відділяти власне мистецтво від цих видів художньої діяльності. Одна з ключових відмінностей між ними полягає в тому, що в останній творчість набуває колективного характеру, на противагу незаперечному примату індивідуальності творця у класиці.

*С. П.: Але наскільки виправдане таке протиставлення? Чи нові форми художньої практики заперечують мистецтво і виносять себе за його межі, чи, може, такий спосіб існування є просто загальником сучасної мистецької практики? Я б назвав його культурною індустрією. Подивімося на будь-яку царину мистецтва, навіть найтрадиційнішу — скажімо, літературу. Ми побачимо, що подія книги — це процес культурної індустрії, поза ним книга не відбудеться. Потрібна праця редактора, видавця, критика, літературознавця тощо. І не лише осіб, а й потужних механізмів та інститутів культури, наприклад мас-медіа. Інколи роль літературного критика у створенні події книги не менша, ніж авторова. І це не сьогодні почалося, згадаймо Белінського. Не мени показовою є постать вже кінця ХІХ століття — видавець славнозвісної «Ниви» А.Ф. Маркс, якого заслужено називають «творцем російського читача»; не меншою мірою він є творцем літературних долі багатьох видатних російських письменників. Звісно, кожна людина може сісти і щось писати, але з цього кни-*

га як величина, введена в культурний, інтелектуальний, мистецький обіг, не з'явиться. Вона не стане дійсністю культури, реальним дієвим артефактом, а залишиться купою пописаного паперу й особистим переживанням автора. Відтак, постає питання: чи існування у формі культурної індустрії означає, що ми маємо справу із практикою, яка вже не є власне мистецтвом, чи, можливо, в такому вигляді постає сучасний спосіб існування художньої творчості й мистецтва загалом?

**Л. Л.:** Усе це цілком слушно. Але можу зустрічно сказати інше. Я розумію роль і значення культурної індустрії в сучасних умовах, однак щоби вона спрацювала, спочатку має бути людина-творець. Та людина, що створює продукт, який буде донесений до нас засобами індустрії. Це людина абсолютно самобутня; вона витворює і пропонує нам свій світ. Перша роль належить особистості.

**С. П.:** Ви дотримуєтесь думки, що на початку процесу — автор...

**Л. Л.:** Я взагалі дотримуюсь думки, що на початку всього є людина. В мене є одна велика віра — це віра в людину. Я з нею жила і живу.

**С. П.:** Це чудова віра, її можна тільки вітати. Я побажав би такої віри якомога більшій кількості людей, світ від цього стає кращим. Але поза тим... Коли ми зараз кажемо «людина», то відтворюємо класичну модерну традицію автономної особистості. Дуже, справді, близької нам, дуже історично продуктивної, але наскільки — питання питань — людина у власній автономії зберігається поточною сучасністю, наскільки взагалі вона на сьогодні існує? Зокрема, і як автор, як творець витворів мистецтва. Безумовно, і сучасний письменник — Умберто Еко чи Мішель Вельбек — написав те, що він написав. Але питання про культурну індустрію треба ставити ширше, не обмежуючи її роль тиражуванням і розповсюдженням творів мистецтва. Подивімося на неї як на інтерсуб'єктивний процес створення культурних результатів, у цьому випадку — художніх творів. Всі залучені в цей процес і є його учасниками. Тоді постає ключове питання: наскільки особистість є питомим автором того, що вона написала; і наскільки інтерсуб'єктивний культурний процес писав за неї або в ній? Використаймо для наочності відомий зворот: все ж таки ми говоримо мовою, чи мова промовляє нами?

Другий момент цієї інтерсуб'єктивної практики. Він стосується тих, у кому живе твір мистецтва. Адже твір не просто є і його сприймають. Він взагалі починає існувати лише тоді, коли його сприймають і коли він живе в тих, хто його сприймає. Він там утворюється і не існує поза переживанням його як мистецького твору. Тут теж виникає серйозна проблема. Не лише автор підлягає сумніву як автономний суб'єкт. Так само й ті, кого, згідно із класичними уявленнями XIX століття, звикли вважати читачами книг, глядачами вистав чи живопису, слухачами музики, — наскільки вони (як і всі люди нашої сучас-



ності) є автономними особистостями? Якою мірою вони взагалі існують на сьогодні? Бо ми живемо і продовжуємо жити в історичну епоху мас, хоч це, може, й сумно. Маса радикально заперечує автономію особистості, вона є альтернативним щодо неї принципом існування і організації людського буття. Відповідно, участь омасовленої людини в будь-яких процесах нехтує цією автономією. Людина стає читачем, глядачем, слухачем не безпосередньо, «від себе», а опосередковано — залучаючись до велетенських мас-медійних та телекомунікаційних практик. Вся естетика, яка керується класичними поняттями, зокрема поняттям індивідуального смаку, не може цієї реальності досягнути і виявляється безсилою.

**Л. Л.:** Жодна масовізація не знищує відношення «Я» читача (глядача) і «Я» автора-митця. Не знищує. Можливо, масовізація якраз спонукає частину людей працювати над своєю чуттєвістю, вести діалог один на один із митцем. Це було, є і буде. Мені не подобається роман Євтушенка «Ягодные места». Але за один абзац в цьому романі я йому безконечно вдячна. Він пише так: є люди, які прочитали Достоевського. Є люди, які ніколи не будуть читати Достоевського. Є люди, які колись ще його прочитають. І є люди, які побачать Достоевського в кіно. Так є. Так було. Так буде. Можливо, раніше меншими були масштаби масовізації. Сьогодні її вплив значно більший, але завжди будуть люди, які прочитали або прочитають. І читання буде спілкуванням конкретної людини з конкретним митцем.

**С. П.:** Образ гарний, привабливий. Але чи не перетворюється наразі цей «читач Достоевського» на реліктову постать? Чи не є сучасний культурний простір (представлений передусім телекомунікаційним і інформаційним простором), вельми їдким середовищем існування, яке унеможливорює всі ті ситуації, що про них Ви кажете. Приклад людей, які дивляться твори Герста у центрі Пінчука, можна декодувати цілком в іншому реєстрі, ніж естетичний досвід. Люди приходять тому, що була реклама, тому що телебачення повідомило, тому що це модно, престижно — можна сказати «я там був, я це бачив». І при цьому з людиною нічого не відбувається, геть нічого.

**Л. Л.:** Естетичний досвід поступово накопичується. Передусім, людина має знати, що таке мистецтво. Я завжди була прихильником відповідального ставлення до мистецтва. Не вірю, що людина, яка стоїть зовсім осторонь художньої діяльності, здатна зрозуміти, що їй пропонує митець. Ні! Якщо ми сприймаємо геніальні твори — того ж Бетховена чи «Зів'яле листя» Франка — ми самі маємо бути принаймні обдарованими людьми. І працювати над цією обдарованістю. Мистецтва треба навчати, естетики треба вчити. Дитина має бути поставлена у художній простір від моменту її народження. Все це поступово нашаровується. Неможливо побудувати якусь ідеальну структуру. Завжди будуть люди, байдужі до мистецтва. Будуть ті, хто вважає, що митець нічого особливого не робить.

Колись було проведено дослідження, і виявилось, що художньо обдаровані люди, здатні професійно працювати в мистецтві, — це 1 % від усього людства. Для інших 99 % мистецтво у ліпшому разі — лише певна складова їх життя. Але людина не стоїть на місці, вона розвивається, і їй потрібно допомагати в цьому. Серед усієї маси буде хтось, хто підійматиметься дедалі вище. Я ніколи не малюватиму, як Леонардо да Вінчі. Але це не означає, що я не можу удосконалити себе настільки, щоб бодай частково збагнути те, що мені хотіла донести ця людина. Таким чином виробляється повага до самого себе: ти можеш наблизитись до людей, які здатні створити шедеври.

Людині потрібно нагадувати, що окрім побутового світу, в який ми всі занурені, є й інша реальність. До своїх студентів я звертаюся з великим проханням: хоч раз на два місяці пройтись від червоного корпусу університету до Золотих воріт. Обійти їх і повільно пройти далі до Софії Київської, суцільно абстрагуючись від тих, хто ходить довкола. При цьому постійно думати: цією дорогою ходив Ярослав Мудрий, ходили люди, які цеглина за цеглиною будували Золоті ворота. Вони ніколи вже тут не пройдуть, але йдеш ти... Якщо ми розуміємо себе в такому ключі — відтворюється зв'язок часів.

*С. П.: Той шлях, про який Ви розповіли, — символічна прогулянка від університету до Золотих воріт — справді відсилає людину до особливого виміру існування, розвиває її чуттєвість. Але чи не є ця прогулянка вельми вузькою стежкою, якою йдуть дуже небагато людей, а поруч із нею пролягає широчезний автобан, по якому мчить безліч автомобілів. Сто, двісті років тому такого не було. Структура класичної естетичної ситуації передбачає, що існує повсякденність, яка є позаестетичним феноменом, і існує світ мистецтва, який відкриває можливість для людської чуттєвості. Натомість, зараз існує інша альтернатива повсякденності, ніж мистецтво. Місяцями масової присутності сучасної людини перестали бути театри, картинні галереї, музеї, сторінки книг тощо. Людська увага і цікавість емігрували в телекомунікаційний простір. Переважним місцем естетичного досвіду стали Інтернет, телебачення, мобільний зв'язок.*

*Л. Л.:* Це так. Мабуть, людство рухатиметься таким чином деякий час. Але все одно мистецтво відтворюється у своїх традиційних формах — і далі будують театри, виставкові зали, ніхто не закриває консерваторії. Хай на цьому етапі буде так, хай буде естетизм певної частини людства, для якої потрібні ці культурні форми. Що спонукає людей взагалі ходити до театрів?.. Тут, справді, можуть бути різні причини. Може, хлопець просто йшов на побачення з дівчиною і купив випадково квитки... Але коли він потрапляє в цей світ, є ймовірність, що він там залишиться. Частина людей там залишається, і ця частина нікуди не зникає й існує поряд із сучасними віртуальними реальностями. Ми всі дивимося телевизор (у моїй квартирі по телевизору у кожній кімнаті), але це ніколи не стає на заваді інтересові до мистецтва у його класичних формах. Коли є діалог митця і глядача чи читача.

Люди себе недооцінюють. Варто працювати над тим, щоб людина усвідомила, наскільки вона є потенційно сильною, багатогранною, цікавою. Буденність, із властивим їй прагненням до комфорту, цілком нормально може співіснувати з витонченістю справжнього мистецтва.

*С. П.: Ви зараз працюєте над історією української естетики ХХ століття, що передбачає осмислення цього явища. Як би Ви визначили феномен радянської естетики, його інтелектуальну потугу та евристичні можливості? Як оцінити результати радянської естетики, і яким чином вони зумовили наявний естетичний дискурс, що його зараз маємо в Україні? Адже те, що наразі існує в інтелектуальній царині (та й не лише в ній), є воленс-ноленс спадкоємцем радянської доби.*

*Л. Л.: Я прийшла в естетику 1962 року, коли закінчила університет і почала викладати. У 60-х естетику викладали на всіх факультетах, на природничих — також. Тривав курс не менш як семестр, 32—36 годин, а в підсумку складала іспит чи залік. Студенти сприймали естетику з великою цікавістю, бо молодь була широко залучена в мистецький процес. Була велика мережа доступних кінотеатрів, творчі зустрічі з акторами, письменниками, художниками, нові книжки ставали подією.*

За радянської доби досить велику увагу приділяли історії естетичної думки. Інша річ, як її писали. Меншою мірою її писали в Україні, більшою — в Москві та Ленінграді. Але були праці із цієї тематики і в Україні, зокрема докторська дисертація Віталія Передерія. Все подавалося, так би мовити, у «звуженій» інтерпретації. Наприклад, у Передерія розгляд таких постатей, як Іван Франко чи Леся Українка, зведено до трактування їх як революційних демократів, з відповідним акцентом на реалізмі як художньому методі. Наголошується, наприклад, факт перекладу Франком текстів Маркса. Одночасно поза увагою залишено речі, які цікаві нам сьогодні. Сьогодні ми робимо багато новацій, вивчаючи українську естетику, зокрема звертаючись до хрестоматійних Івана Франка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської. Аналізуємо їхнє ставлення до ніцшеанських ідей; між ними була гостра полеміка з цього приводу. Тепер маємо можливість ширше поглянути на різні теми. Молоді українські вчені дослідили естетику О. Кобилянської, естетичні аспекти у спадщині Миколи Зерова, Гната Хоткевича, Миколи Вороного, Пантелеймона Куліша.

За радянських часів активно розробляли естетичні категорії: Юрій Бореєв, Леонід Столович у Росії, у нас — Анатолій Канарський. Формально це та сама система категорій, але розуміння, підхід був різний. Однак тут постає питання: коли з історико-культурного контексту, з яким працює науковець, вилучаються цілі шари, то навіть якщо ви дуже чесний теоретик, ви не можете побудувати теорію, де всі ваші аргументи звучатимуть переконливо. Ви можете інтуїтивно щось додати, але у вас немає того матеріалу, який дає

змогу відтворити логіку руху, що дає право на виважені висновки. Для мене завжди була болючою ситуація, коли з українського контексту був повністю вилучений Володимир Винниченко. Я з родини, де від народження перебувала у середовищі митців, акторів, письменників. Відомі люди, «живі класики» були просто гостями нашого дому. Батько зібрав унікальну бібліотеку, і я мала можливості, відсутні у інших. Зокрема, читала Винниченка. І ще до сьогодні мене не полишає питання: чому Винниченко належним чином не включений в контекст культури? Йому присвячена низка робіт, є кілька дисертацій, але чимало залишається «за кадром». Наприклад, його славетний роман «Рівновага» — це просто скарбниця для того, щоб зрозуміти етико-естетичні провокації, з якими працював Винниченко. Не можу зрозуміти, чому не вивчають роман «По-свій», і більшість його творів навіть не згадують у навчальних програмах. Це речі, які розкривають ментальність, генетичний код народу, якісь складні процеси.

У нас створювався культурний контекст, у якому були відсутні М. Булгаков, В. Винниченко, були заборонені Микола Хвильовий, Михайль Семенко та, по суті, вся плеяда українських футуристів. Немов би не було Леся Курбаса й усього Курбасового пієтету щодо експресіонізму, від якого починав свій шлях і Олександр Довженко. Довженко «перетягнули» у соцреалізм, Курбаса взагалі не знали.

**С. П.:** *Нема людини — немає проблеми.*

**Л. Л.:** Саме так. Замовчували безліч митців. Згадаймо, наприклад, М. Бойчука з його візантинізмом. Якби це було осмислено своєчасно, постав би зовсім інший культурний простір і зовсім інша естетична теорія.

В Україні ситуація не була такою простою, як часто її уявляють: ніби всі просто штампували те, про що говорили в Москві. Існувала внутрішня регіональна різність. Наприклад, Абрам Коган, Борис Кубланов були гносеологістами, натомість молодий Володимир Мазепа рішуче виступав проти панування гносеологізму і рухався скоріше в бік болгарських марксистів, естетика яких у ті роки вирізнялася творчою пошуковістю. Потім з'являється діяльнісний підхід Вадима Іванова. А потім спалахує полеміка між «природниками» і «суспільниками» щодо сутності естетичного, яка спричинила вже повний розрив між поколіннями естетиків. Теоретично позиція «суспільників» сильніша, там є бодай якась теорія, але весь жах полягав у тому, що в Україні саме «природники» були представлені надзвичайно потужно. Їхнім лідером був харківський професор Корнієнко. Фальш була присутня вже у назві його книжки — «Закони краси», бо краса не має законів і ніхто не зміг їх сформулювати.

**С. П.:** *Але ця фальш освячена ім'ям Маркса.*

**Л. Л.:** У Маркса це була метафора, якою він трошки підігравав пролетаріатові й тягнув його кудись до світла. Корнієнко законів краси, звісно, не

сформулював, але вся його книжка просякнута вимірюванням крильця метеликів та іншими подібними речами. Сприймати це всерйоз у 1970-ті роки, звісно, було неможливо.

Ще одна річ тоді драгувала. Естетика може бути дуже спекулятивною з огляду на емоційний чинник. Як митці страждали в історії, можна розповідати нескінченно, все це буде дуже емоційно; можна потонути у спогадах про те, як створювали той чи той твір. Аудиторія з цікавістю це сприймає, підтримує, особливо коли оповідь майстерна, але якщо сісти й над усім цим подумати, то, окрім специфічно підбраного фактажу, який працює на людські емоції, нічого не залишається. А де ж наука? Не можна ж постійно тиражувати три естетичні категорії, відомі ще з часів Аристотеля — прекрасне, трагічне, комічне. Постало питання: якщо ми спираємося на марксистську методологію, що робити з усім тим, що було у філософії після Маркса? Або паралельно з ним? У 70-ті роки вже почали прориватися перші фрагментарні переклади, виклади в реферативних збірниках ідей таких філософів, як К'еркегор; можна було прочитати у «спецхрані» дореволюційні видання Ніцше, Шопенгавера. Що робити з тим, що не вкладається у кантіансько-гегельянську модель, на якій була побудована марксистська естетика? (Бо вона ніколи не кидала камінь ані в Канта, ані в Гегеля — інша річ, як їх прочитували.) Це питання стоїть до сьогодні.

Ми застосовуємо зараз поняття «некласична естетика». Класична естетика — це та естетика, яка розвивається в межах філософії, і лише в середині XVIII століття Баумгартен легалізує її як самостійну науку. Вона починає активно розвиватися, а потім приходять те, що маємо після Гегеля та Маркса. Що це? Ми називаємо це некласичною естетикою. Характерно, що метр радянської естетики М. Каган у своїй фундаментальній праці з історії естетики вже навіть після розпаду СРСР не вживає такий термін. Для нього естетика — такий собі наскрізний феномен, що продовжує залишатися у межах філософії. Погодитися з цим не можна, естетика — самостійна наука.

Якщо визнати некласичну естетику, постає складне теоретичне завдання: ввести до арсеналу естетичного мислення всі ті категорії та поняття, що напрацьовані у некласичний період. Треба розробити новий цілісний поняттєво-категоріальний апарат, яким буде користуватися естетична наука. Ситуація ускладнюється тим, що філософське мислення від середини XX століття розгалузилося на низку напрямів — феноменологія, екзистенціалізм, позитивізм, неотомізм тощо; кожний із них розробив свій поняттєвий апарат. Вони цікаві, але не порівнювані. Як тут бути? Одна річ, коли науковець рухається в чітко визначеній теоретичній площині, й інша — коли потрібно визначатися щодо панорами думок. А як, працюючи у студентській аудиторії, я можу оминати, наприклад, позитивістське поняття контамінації — забруднення естетичного досвіду. Чи не є те, в чому ми зараз живемо, якраз

забрудненням естетичного досвіду, про яке писали Огден та інші позитивісти з 1930-х років. Може, це найбільш влучний діагноз? А їхнє блискуче поняття синестезії, яке дає можливість досягнути людську чуттєвість у вигляді міжчуттєвого діалогу!.. Крізь призму цих понять ми бачимо мистецтво у зовсім іншому плані. Робота творців, які сьогодні пропонують новий естетичний досвід, який важко ввести у класичні рамки, оскільки вони не створюють образ, може бути проінтерпретована як синестезична діяльність.

**С. П.:** Застосоване Вами поняття розрізнення класичного і некласичного у вітчизняному філософському мовленні є своєрідним символічним кодом, який походить з відомої статті Мамардашвілі, Соловійова, Швирьова 1972 року. Вони під титулом «некласичний» намагалися легалізувати постмарксистське мислення як цілком змістовне і продуктивне. Це не від гарного життя введено розрізнення, побудоване досить тонко, бо «некласичне» охоплювало і Маркса, чие залучення давало змогу легалізувати й загалом тип мислення, в межах якого знаходили собі місце чимало «буржуазних» мислителів та ідей. Воно з'явилося за умов, коли нормальний, позитивний аналіз усього, що існувало після Маркса і паралельно з Марксом був ідеологічно внеможливленим. У зв'язку з цим постає питання щодо теоретичної виправданості і смислового навантаження розмежування класичного—некласичного, яке набуло такої визначальної, конститутивної ролі в естетичному дискурсі. Ми можемо, це загальноприйнята річ, вирізняти феномен модерної класики, яка дістала свого довершеного виразу в німецькому ідеалізмі, що його ми слідом за Енгельсом звикли називати класичною німецькою філософією. Хоч би як визначати зміст нової класики — як філософію самосвідомого суб'єкта, філософію рефлексії, філософію свідомості тощо — йдеться про ту філософію суб'єктивності, яка утворює ядро модерної думки. Все, що після цього, що піддає перегляду системи німецького ідеалізму (передусім Гегелеве вчення), все це у такій перспективі є посткласика, некласика. Попри те, переходячи у площину естетики, ми не уникаємо питання: на яких засадах уже в ситуації мислення, вільного від ідеологічних упереджень, застосовують поняття розрізнення класичного—некласичного, що має не лише історико-філософський, а й концептуальний характер. Якою є евристична потуга цього розрізнення в самовизначенні уже сучасної естетики? Наскільки адекватно воно виражає специфіку наявного естетичного дискурсу? Бо хоч не хоч, але всі визначення через заперечення — через «не-», «пост-» тощо — відсилають до взірця, до класики. А це робить зміст поточної сучасності наче післямовою до класики і завадить досягнути її як цілком самотійну, самотунну культурну й естетичну реальність. Може, пошукати інше поняття для сенсу актуальної сучасності, яке б точніше його охоплювало?

**Л. Л.:** Цього я аж ніяк не виключаю. Мені доводилося казати, що варто пошукати інше слово для позначення процесів, що відбуваються нині в художній діяльності, а не підводити все під поняття мистецтва. Бо це все ж

таки класичне поняття. У самоусвідомленні естетика вільніша за філософію, вона не зумовлена так вагомо власною історичною традицією мислення. Вона не має такого напрацювання класичного, яке має філософія. Це факт. Так, була «Поетика» Аристотеля, один-два діалоги Платона, які можна прямо пов'язати з естетичною проблематикою. Разом із тим маємо періоди, коли лише окремі естетичні ідеї чи міркування присутні в контексті тої чи тої філософській праці і не є самоцінними. Тому для подальшого розвитку естетиці немає потреби бути рабом якоїсь історико-естетичної традиції, до того ж, досить штучно представлені у роботах певних радянських авторів. За радянської доби всіх, ким ми пишаємося, зводили на п'єдестал (зокрема, на п'єдестал етико-естетичної теорії), — це мало характер світоглядної чи навіть ідеологічної установки. Відповідно, всі вітчизняні письменники, котрих визначали як революційних демократів, перетворювалися на естетичні авторитети. З маленьких якихось висловлювань збудовували цілу теорію. Таким було тогочасне соцзамовлення. Це штучний шлях.

Класика в естетиці почала гальмувати її розвиток, оскільки був дуже обмежений поняттєвий апарат. В естетиці відбувалися процеси, які просто ніяк не були позначені термінологічно. Естетиці бракувало адекватної мови.

**С. П.:** *Ви маєте на увазі радянську естетику чи світову?*

**Л. Л.:** Не тільки радянську, а й світову. Бо до певного часу там тиражувалося усе те саме. Там ширше та інакше були представлені доба Просвітництва, або Лесінг, Кроче тощо. Але фундаментальне визнання того, що естетиці не вистачає поняттєво-категоріального забезпечення, лунає на всіх міжнародних конгресах. Це засвідчують всі, так само як і певне гальмування естетичної думки великими філософськими авторитетами. Видатна аристотелівська ідея мимезису від кінця XVIII століття охоплює менше половини мистецьких процесів в Європі.

Вплив на розвиток естетики справила принципова зміна ставлення до міфологічних засад мислення, яку привносить зокрема Ніцше. Потім — поява нових видів мистецтва, передусім кінематографа. Останній змінив уявлення про мистецтво і очевидно не вписувався в класичні естетичні уявлення. Якщо Аристотель не знає навіть живопису як такого, бо той не існує, то виникають і відповідні обмеження в розумінні художньої практики. Коли ми аналізуємо сьогодні процес становлення романтизму, який почав руйнувати засади мимезису, це вже вимагає зовсім іншого ставлення до суті естетики. Зводити митця до наслідувача не погоджувався вже Росетті, тим паче — Оскар Вайльд.

Отже, з 1750 року естетика пориває колись міцні зв'язки естетики з філософією і постає й розвивається певний час як самостійна наука. А на межі XIX—XX століття під впливом названих чинників починається новий етап — некласичної естетики (чи якийсь інший термін застосуйте). У зв'язку з

цим можу поставити питання Вам, як філософові: як Ви розрізняєте, де закінчилися класичні мистецтва і що є ознакою некласичного мистецтва?

**С. П.:** Виходячи зі смислових навантажень поняття «класичне», як його використовують, схарактеризовуючи сучасність, модерн, це визначення треба співвіднести з мистецтвом людської суб'єктивності. Я би сказав так: там, де існує ситуація відтворення естетичними засобами автономії суб'єкта, де ця автономія присутня і як авторство твору, і як його образна структура, і як спосіб його сприйняття та переживання, там маємо практику класичного мистецтва. Натомість там, де автономний суб'єкт унеможливується, знімається, деконструюється, там маємо початок принципово іншого естетичного і художнього досвіду.

**Л. Л.:** Тоді всіх на кшталт Пабло Пікасо й Сальвадора Далі відносимо до класичного мистецтва?

**С. П.:** Все залежить від того, як ми інтерпретуємо художню практику, яку в них вбачаємо. Можна сказати, що Далі руйнує дійсність самосвідомого суб'єкта принципом сюр-реальності. Фактично реальність, конституційована і підтримувана рефлексивними актами, усувається. Завдяки тому, наприклад, що сновидіння введено як не менш вагому реальність, ніж достовірність свідомості в режимі неспання. Це вже ситуація некласики.

**Л. Л.:** Але ще Гоя писав «Сон розуму породжує монстрів».

**С. П.:** Саме так. Коли Гоя стверджує, що сон розуму породжує монстрів, він «класик». А коли Далі каже, що сон розуму є питомою реальністю, — тобто сон розуму є нормальний стан, він дорівнює дійсності, розум взагалі спить, — тоді виникає некласична оптика. Розум тут — не випадковий приклад. Він є одним із головних маркерів модерної класики. Адже класика — це раціональність передусім, самодостатність розуму. Автономія суб'єкта дістає обґрунтування у нічній обмеженій здатності рефлексії, а саме в ній розум себе заявляє і стверджує.

**Л. Л.:** Якби навіть один цей сюжет поставити у центр розмови, можна було б дискутувати нескінченно. Арнгейм, який свого часу спробував відповісти на те саме питання, висловив взагалі дивну, на мій погляд, думку. Він вважав, що некласичні мистецтва — це ті, що користуються технікою, технічними засобами. Але можна було б спитати Арнгейма: а якщо позбавити музиканта його інструмента, чи ми почуємо музику?

**С. П.:** Певного сенсу цей критерій набуде, якщо зрозуміти техніку не як засіб, щось вторинне і завжди використовуване у художній практиці, а як первинну і вихідну реальність. Тут техніку треба досягнути в тому засадничому й універсальному значенні, яке представив свого часу Гайдегер. Тоді стане зрозумілим, що в новій естетичній ситуації не мистецтво створює і використовує техніку, а техніка створює і уможливує мистецтво.



Але повернімося до радянської естетики. Ви казали про певні лакуни, вилучення у матеріалі й тематиці досліджень радянської доби, які значною мірою унеможлилювали змістовність естетичного дискурсу. Якщо дійсність, наш предмет, який ми аналізуємо, вибірковий, сепарований, то і зміст мислення деформується. Одним із характерних виявів цього стало штучне спорудження історичних постатей «видатних естетиків», які насправді були мало дотичні до справи. А поруч з цим — вилучення з інтелектуального обігу багатьох куди вагоміших імен та ідей, які не пасували до ідеологічно визначеної моделі. Узв'язку з цим постає чільне для кожної науки питання щодо методу — того методу, яким користувалася радянська естетика, і щодо його долі — трансформацій чи заміни цього методу в сучасній українській естетиці.

**Л. Л.:** Цілком очевидно, що за радянської доби естетика користувалася тими самими методами, що й радянська філософія. Нічого іншого вона привнести жодним чином не могла. Панувала монометодологія. І слід віддати належне естетикам тієї пори, що вони розв'язували певні творчі завдання в межах монометодології. Другий аспект полягає в тому, що монометодологія надавала можливість поглибленого вивчення того, що дозволено в межах цієї монометодології. Тому за відсутньої можливості рухатися в широкіх обряях можна було досягти певної глибини. Вважаю, що, наприклад, Анатолій Канарський, Вадим Іванов, Ніко Чавчавадзе — це глибока естетика, хоча вона монометодологічна. Філософський професіоналізм давав змогу бути особистісним навіть у межах монометодології. Мамардашвілі перебував у тій же ситуації. Так само й Ільєнков. Вони дали надзвичайно потужні концептуальні результати, але не були філософськими дисидентами й за межі вимог того часу не виходили. Ще треба проаналізувати, як це робилося. У загальних межах радянської філософії старше покоління естетиків досягало цікавих результатів. Ідеться про Столовича, Кагана, Єремєєва, Чавчавадзе та інших. Вивчаючи логіку історико-філософського розвитку, вони залучали деякі речі в естетику. Прикладом може послугувати поняття цінності, яке генетично не є власне естетичним концептом. Із ним у той самий період працювали Столович та Інгарден. Так само поняття міри, поняття досвіду; це частково позитивізм, частково феноменологія.

Не маючи доступу до всієї панорами мистецького розвитку (особливо що стосується ХХ століття), радянські естетики продуктивно відпрацьовували ідеї, проти яких не існувало ідеологічних заперечень. Я з повагою ставлюся до Романа Інгардена — визнаного у соціалістичній Польщі, офіційного естетика, праці якого ще в 1960-ті роки були перекладені в СРСР. Він мав всі ступені й нагороди, але теж напевне не мав у Польщі тієї повної теоретичної свободи, якої волів би. Але він використовував наявні можливості, й обмеженість цих можливостей поглиблювала аналіз матеріалу, з яким він міг працювати. Ось він пише про те, як змінювалося сприйняття Шопена

від XIX століття. Один варіант — коли сам композитор сидить перед вами: свічки, страусові віяла, криноліни та декольтовані сукні, близько тридцяти слухачів, флірт і напівтемрява. Це один естетичний досвід. А ось зовсім інший: забігає дівчина у джинсах після лекції у зал на 700 осіб, в ньому потужне сучасне освітлення, люди думають, як вискочити у буфет. І лунає та сама музика Шопена. Аналіз відмінності психологічних настанов сприйняття музики, що його здійснює Інгарден, є одним із прикладів продуктивного дослідження за умов ідеологічних обмежень.

Зараз ми працюємо за умов, означуваних красивим словом «поліметодологія». Можливо, поліметодологію ще не засвоєно остаточно, потрібен час. Але й на сьогодні вона надає можливість теоретичного спілкування з найрізноманітнішими концепціями. Це факт. Хочеш — читай американців, хочеш — когось іншого, полемізуй... Все це є. Водночас з'являється та строкатість, яка зумовлює охоплення феномена вшир, а не вглиб. Мені хотілося б, щоби ці речі були якось поєднані. Наразі ми повинні заповнити «білі плями»: прочитати українську мистецьку традицію не у звуженій марксистській оптиці, а у повному обсязі. Водночас нагальним є завдання систематизації поняттєво-категоріального апарату, зведення воедино того, що напрацьовано у різних теоретичних парадигмах і методологіях.

*С. П.: Естетика перебуває на перетині різних дискурсів та інтелектуальних практик. З одного боку, це філософія, яка, хоч би як шанобливо ми ставилися до автономії естетики, повсякчас задає їй певний смисловий, теоретичний горизонт. З іншого боку, маємо інституційовані форми рефлексії мистецтва у вигляді мистецтвознавства, літературознавства, музикознавства тощо. До цих дискурсів слід додати філософію мистецтва, що має свою дисциплінарну матрицю, в якій працює з мистецькою проблематикою. І не забуваймо про внутрішньохудожню рефлексію, яка супроводжує творчість митців і є її невід'ємним моментом. Той самий матеріал, що є визначальним для естетики, широко залучає культурологія, для багатьох культурологічних побудов він має конститутивне значення. Як естетиці в цьому розмаїтті перетинань на спільному тематичному полі не загубитися і чітко визначити власну спрямованість роботи — свої, суто естетичні завдання дослідження?*

*Л. Л.:* Ми виходимо з базової ідеї, що естетика — це метатеорія мистецтва. Інакше феномен мистецтва, у його цілісності, не можна відпрацювати. Для мистецтвознавства існує конкретний вид мистецтва. І навіть хороший мистецтвознавець — наприклад, музикознавець — нічого не розуміє у живописі. Він може його сприймати як глядач, який цінує працю живописця. Чим далі розвивається й ускладнюється мистецтво, тим більше воно потребує надструктури. Тої надструктури, яка об'єднує все, що є суттю мистецтва як такого. Роль такої теоретичної надструктури виконує

естетика, і тому вона є метатеорією мистецтва. Принаймні українська естетика розвивається під цим гаслом.

*С. П.: Як би Ви могли схарактеризувати сучасний стан української естетики?*

*Л. Л.:* Найкраще, що є нині в українській естетиці — це чітка регіональність. За радянських часів складалося так, що вся естетика концентрувалася в Києві, у двох центрах — на філософському факультеті Київського університету імені Шевченка і в академічному Інституті філософії. Ці центри тісно співпрацювали, ми перетиналися творчо, особистісно, з цим не було проблем. А от далі, принаймні, моїм завданням було «збити» киевоцентризм. Кафедра естетики за той час, коли я нею керувала [це 27 років! — з 1976 по 2003. — С.П.], випустила надзвичайно велику кількість аспірантів. Ми намагалися відбирати людей з регіонів, які б потім там, у регіонах, могли продовжувати дослідницьку роботу в царині естетики. В результаті ми «збили» цей киевоцентризм.

Отже, маємо на сьогодні регіонально розгалужену мережу осередків розвитку естетики. Маємо Луганськ, Університет імені Даля, який взагалі стоїть на першому місці, там де штатно працюють три доктори з естетики: професори Суханцева, Мізіна, Воеводін. Потужний центр існує у Чернігові, його очолює професор Личковах. Він сам продуктивно працює і чимало його вихованців захистилися з естетики. Маємо центр у Рівному, де працює Наконечна, що має кілька аспірантів з естетики. Активно працює осередок естетиків в Одесі, передусім назву Овчаренко та Доброва. Назву й інші імена — Мовчан у Дрогобичі, Скальська в Івано-Франківську, Рябініна у Харкові, Поліщук в Житомирі та ін. Не всі, хто захищався з естетики, читають саме естетику в університетах, бо все поглинає історія і теорія культури, але як науковці вони працюють у цій царині.

*С. П.: Географія української естетики виглядає вельми переконливо. Але якщо від географії перейти до змісту досліджень. Які можна виокремити дослідницькі пріоритети в сучасній українській естетиці і які, можливо, здобутки? І як ці спрямування досліджень співвідносяться з тим, що робить світова естетика?*

*Л. Л.:* По-перше, ми опановуємо теоретичні новації сучасної естетики. Написано цікаві праці щодо Етьєна Суріо (одного з найвидатніших французьких естетиків ХХ століття, що багато років очолював кафедру естетики в Сорбонні), американської та англійської естетики (Артур Данто, Герберт Рид, Томас Монро), більш загального плану — з феноменологічної естетики. По-друге, триває активна робота з розроблення поняттєво-категоріального апарату естетики. Зокрема, це такі поняття, як естетичний досвід, естетизм, калокагатія, інтерсуб'єктивність, художнє мислення. Навіть на-

чебто у класичних темах маємо продуктивні концептуальні розробки; наприклад, дослідження поняття уяви у Канта із виходом у проблеми психології творчості. По-третє, треба продовжувати й розвивати дослідження з історії української естетики, яка мала певні витoki ще від часів Київської Русі. Насправді, вже в середньовіччі можна знайти елементи якоїсь мистецтвознавчої рефлексії. А далі процес розвивався вельми цікаво. До речі, я сама написала статтю про Івана Вишенського, щоправда критичну.

Окремий аспект естетичного дискурсу становить введення діаспорних праць з естетики у вітчизняний контекст. Це потребує активної зустрічної роботи, однією з перших її починала Соломія Павличко. Бо штучно поміняти мінус на плюс чи плюс на мінус, це нічого теорії не додасть. А чимало інтерпретацій, які запропонували дослідники з діаспори, сприймаються дискусійно.

Гадаю, українська естетика на сьогодні — це цікава царина для інтелектуальної роботи. Є всі підстави сподіватися, що згодом ми не лише заповнимо «білі плями», а й вибудуємо цілком переконливу модель.

---

*Сергій Пролеєв* — доктор філософських наук, провідний науковий співробітник відділу філософії культури, етики та естетики Інституту філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України, президент Українського філософського фонду, головний редактор часопису «Філософська думка». Сфера наукових інтересів — соціальна філософія та філософія культури, історія західної філософії

*Лариса Левчук* — доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Сфера наукових інтересів — естетико-мистецтвознавчі засади психоаналізу, інтуїція в контексті проблеми художньої творчості, історія української естетики.

---



---

## ЕСТЕТИКА В УКРАЇНІ: СЬОГОДЕННЯ І МАЙБУТНЄ

### Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року)

---

*Сергій Пролєсв:* Шановні колеги, ми запросили вас, щоб обговорити кілька тем. Ідеться про стан сучасної української естетики, про її евристичний потенціал та її перспективи. Зокрема, ми маємо з'ясувати, якою мірою сучасний естетичний дискурс задано радянською спадщиною, наскільки її вплив є продуктивним, чи, навпаки, пов'язаним із певними теоретичними втратами. Оскільки неможливо схарактеризувати стан сучасної української естетики, оминаючи оцінку стану естетики світової, ми також маємо дати відповідь і на питання, які тенденції існують у світовій естетичній думці та як на цьому тлі виглядає українська естетика. Я сподіваюся, що обговорення цих сюжетів буде цікавим і плідним. Передаю слово організаторові цього круглого столу Ірині Бондаревській.

---

© І. БОНДАРЕВСЬКА,  
2009  
© В. ГЕРАСИМЧУК, 2009  
© Л. ЛЕВЧУК, 2009  
© О. ОНІЩЕНКО, 2009  
© О. ПАВЛОВА, 2009  
© В. ПАНЧЕНКО, 2009  
© Р. ШУЛЬГА, 2009

*Ірина Бондаревська:* Завдяки ініціативі редакції часопису «Філософська думка» ми маємо чудову нагоду зібратися разом. На обговорення винесено низку питань, які частково озвучив Сергій Вікторович. Запрошую всіх до розмови.

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

21



## Як можна оцінити стан естетичних досліджень в Україні: криза, стагнація чи ренесанс?

**Валентина Панченко:** Гадаю, що спочатку необхідно визначитися стосовно того, що ми маємо на увазі, коли говоримо про естетику. З одного боку, під „естетикою” ми розуміємо одну з академічних дисциплін філософського циклу, який викладають у вищій школі; з іншого — естетичну теорію.

Якщо оцінювати ситуацію відповідно до першого тлумачення естетики, то, поза сумнівом, можна говорити про розвиток естетики в Україні, який полягає в активізації естетичних досліджень і в появі за роки незалежності

Естетику можна приблизно визначити як філософське дослідження краси і смаку. Визначити її предмет точніше, однак, доволі складно. Справді, можна стверджувати, що самовизначення залишається головним завданням сучасної естетики.

*Encyclopaedia Britannica, 1986*

з авторефератами дисертацій, які були захищені в останні 20 років. Також дуже важливим показником розвитку естетики в Україні є формування регіональних центрів естетичних досліджень, очолюваних докторами наук з естетики, таких, наприклад, як Чернігів, Житомир, Рівне, Одеса, Луганськ, Івано-Франківськ, Харків, Сімферополь та інші. Ці центри стали не тільки науковими, а й культурними осередками. Отже, з цієї точки зору, естетика як академічна дисципліна в Україні розвивається і набуває якісно нового рівня. Можна навіть говорити про наявність національної школи естетики.

Коли ж ми говоримо про естетичну теорію, то на перший план виходить питання про її дієвість щодо сучасного художнього процесу і культури, про теоретичну спроможність естетики бути методологією сучасної художньої критики. І тут варто зазначити, що, по-перше, сьогодні критики в традиційному розумінні не існує, йдеться радше про публіцистику або есеїстику (винятком є хіба що література). І в цьому можна переконатися на прикладі публікацій у глянцевиx журналах. Ці публікації є віддзеркаленням сучасної інтелектуальної парадигми в Україні. Для них не потрібна естетична теорія, на неї не існує попиту. В цьому сенсі естетика перебуває у стагнації, адже вона практично не задіяна в художньому процесі. Щодо художньої критики, то остання втратила свої позиції значною мірою під впливом культурних зрушень, які спричинили багатовекторність художніх пошуків. Тут свою роль відіграло і підвищення загального культурного рівня суспільства: люди дедалі більше покладаються на особистісні художні смаки та здатності, на самостійну оцінку мистецьких явищ.



**Ірина Бондаревська:** Можливо, відсутність попиту на естетичну теорію в поточних рефлексіях мистецької практики вказує на неспроможність теорії запропонувати продуктивні підходи для оцінки й аналізу процесів, які відбуваються у мистецтві. Чи існують взагалі такі підходи? Чи спроможна сьогодні естетика (також і в Україні) відповідати на виклики художньої практики? Чи, врешті, як ви зазначили, в сучасному світі доводиться покладатися на власні смаки швидше, ніж на теорію...

Автономія митця, зважаючи на це узагальнення, зумовила те, що будь-яке суб'єктивне очікування, ззовні перенесене реципієнтом на митця, а ргіогі було помилковим. Бо автономія якраз означала право кожного окремо узятого митця на висловлення своєї власної істини та вираження своєї власної форми, тобто на свої власні правила, згідно з якими він волів, щоби його оцінювали, тоді як там, де була даною одна для всіх обов'язкова ІСТИНА (теологічна, ідеологічна), існувала також одна спільна мова, яка мала бути зрозумілою всім.

Бено Гюбнер.  
Мистецтво істині  
і/або естетика чарівності

**Валентина Панченко:** А як же культурна політика? Естетика має виконувати свою роль у формуванні культурної політики! Хтось повинен бути експертом для прийняття рішень на державному рівні. Без естетики залишається «вкусовщина» (зокрема й на державному рівні)! Спілкуючись зі студентами, ми бачимо, що вони прагнуть отримати якийсь теоретичне підґрунтя — принципи — для узагальнення та оцінки свого досвіду. Такі принципи повинна дати естетика.

**Ірина Бондаревська:** Здається, світова естетична думка вже відійшла від нормативного розуміння естетичної теорії, яке було аксіомою для європейської культури від XVIII до початку XX століття.

**Лариса Левчук:** Якщо ми маємо визначити, як виглядає наша естетична наука на тлі світових досягнень, то потрібно зазначити таке. Найкращі зразки естетичних надбань як в естетиці, так і в філософії, залишилися у 70—80 роках, коли з життя пішла когорта тих, хто визначав розвиток естетики у першій половині XX століття, зокрема, Суріо, Дюфрен. Це були найбільш потужні естетики в європейській філософії. Після того як пішов із життя О. Лосев, ми вже не маємо такої фігури й у пострадянському просторі. Я не знаю, чи можна назвати персоналію такого рівня у філософії впродовж останніх 30 років. В українській естетиці не можна. Немає з нами Вадима Іванова, Анатолія Канарського...

Проте на тлі розвитку світової естетичної думки українська естетика виглядає гідно. Ми постійно досліджуємо, Валентина Іванівна може підтвердити, здобутки західної естетичної думки. Згадаймо працю про Етьєна Суріо, розробки з естетики неопозитивізму. Щодо категорій контамінації та синестезії, то їх доцільно широко застосувати сьогодні як саме те, що потрібно для розуміння сучасного мистецтва! Це мистецтво або забруднює



простір нашого життя (контамінація), або вводить нас у світ міжчуттєвої асоціації. Я дуже шаную Вельбека і вважаю, що його «Можливість Острова» — це найкращий приклад синестезичного твору. Ось такою має бути лі-

Тепер я гадаю, що перевідкриття естетики найліпше розуміти як перевідкриття тієї ролі, що її естетичні якості відіграють у мистецькій традиції, будучи покликані передати сенс візуальними засобами. В онтологічному плані естетика не надто суттєва для мистецтва, натомість у риторичному — вона посідає центральне місце. Митець вдається до естетики, щоби змінити або підсилити настанови. Це дещо інше, ніж навіювання нам насторою незворушного споглядання, на що, власне, зазіхало поняття естетики.

*Артур Данто.  
Майбутнє естетики*

несення на американський ґрунт класичної традиції європейської філософії та естетики. Трохи від Канта, трохи від Гегеля... В наших гуманітарній науці та естетиці ми йдемо на кілька кроків попереду теоретиків з інших країн.

**Ірина Бондаревська:** Хотілося б вірити, що все саме так! Але я пропоную з іншого боку подивитися на ситуацію. Критерії, за якими належить оцінювати стан естетичних досліджень в Україні (та деінде), включають, як мінімум, такі позиції: наявність ідей, інноваційних теоретичних підходів та наукової дискусії. Без цього підготовка дисертацій та публікування праць лише вказують на наявність наукового життя, проте не засвідчують його продуктивності. Якщо оцінювати наше наукове життя за такими критеріями, маємо зробити невтішні висновки. Чи є ідеї? Якщо є, то напевне ми поверхнево читаємо один одного, адже обговорень цих ідей немає... Огляди та рецензії — також непопулярний серед естетиків жанр. Наші теоретичні пропозиції, таким чином, не проходять відповідної наукової апробації, а головне — не мають продовження, розгортання, впливу, того, що в сучасному світі визначає вагомість теоретичного доробку. Наукова полеміка, власне, відсутня.

Цей круглий стіл я сприймаю як доволі рідкісну нагоду фахової розмови, саме тому й долучилася до його організації. Конференції, семінари, круглі столи з естетики в Україні проводяться рідко, без певної періодичності і без належного інформування колег. Бракує також організаційної інфраструктури — фахового журналу з анонімним рецензуванням та наукового об'єднання на зразок Кантівського товариства, бодай для постійного моніторингу ситуації та централізованого обміну інформацією. Засідання вечних рад із захисту дисертацій — це особливий жанр спілкування, про який зараз говорити не варто. Можливо, слід зосередитись на якісних показниках нашого наукового життя?..





**Лариса Левчук:** Естетика в Україні за ці 18 років виглядає в кількісному і навіть якісному плані краще, ніж будь-яка інша з філософських дисциплін. Я можу довести це реальними роботами, і навряд чи хтось зможе це спростувати. Це об'єктивні речі. Ми можемо вкрити більш як половину цього великого столу монографіями, надрукованими за роки незалежності. Виходять друком 5 збірників, деякі з них — по 4 рази на рік, і в кожному з них 30—50 відсотків — це публікації з естетики. Прикро, що в Інституті філософії вже немає відділу власне з естетики, і лише поодинокі фахівці займаються естетичною проблематикою.

**Ірина Бондаревська:** Я не впевнена, що наші «ВАКівські» видання здатні успішно виконувати покладені на них функції. Це теж тема для обговорень. Чи не залишаються стандарти радянської науки сьогодні визначальними в характері публікацій і в естетичному дискурсі загалом?

**Лариса Левчук:** Незалежна Україна існує 18 років. І ми повинні розуміти, що до нас в аудиторію ще не входили студенти, які виховані в незалежній Україні. Вони тільки закінчують школу. Ми працюємо з тими людьми, які на 50 відсотків виховані радянською школою. Так само, як і люди, що входять в аудиторію викладати, на 50 відсотків належать іншій добі. Вони всі здійснювали перехід від монометодологічної філософії, в якій жила вся радянська гуманітаристика, до поліметодології. (Зауважу, що в рамках марксистської методології наші філософи працювали зовсім непогано!). Це теж складний психологічний перехід. Ми мусимо визнати, що естетика із значно меншими втратами, ніж інші гуманітарні науки, пройшла шлях від моно- до поліметодології. І це хороший шлях, бо не було руйнації, не було обвалу. У нас багато докторів наук у різних регіонах. Всі вони доволі молоді й активні.

Естетика сьогодні змогла зробити якісний стрибок. За радянських часів естетики не змогли видати такої кількості наукової продукції, як це спромоглися зробити естетики за 18 років незалежності. Тоді професорів було мало, і вони мали у доробку максимум по 2 книги. Я вважаю неприпустимим, щоби професор не видавав кожні три роки якусь вагому працю.

**Ірина Бондаревська:** Виходить так, що є такі підстави говорити про ренесанс естетичної науки в Україні?..

**Олена Оніщенко:** Я думаю, що недоречно говорити ані про кризу, ані про стагнацію, ані про ренесанс. Перші два виміри — «криза» і «стагнація» — однозначно не відповідають реальному стану речей, оскільки впродовж першого десятиліття XXI сторіччя в Україні справді відбувся захист чималої кількості теоретично перспективних робіт — докторських і кандидатських. У вітчизняну естетичну науку прийшли вельми перспективні дослідники. Наголошую, що мої слова позбавлені будь-якого пафосу, це тільки констатація факту! Я б із задоволенням назвала конкретні імена,





але деякі з цих науковців беруть участь у нашій розмові, тому з суто етичних міркувань я обмежуся загальною характеристикою. Проте я водночас не впевнена, що стан вітчизняної естетики можна оцінити як ренесансний. Для мене це, так би мовити, дуже відповідальне визначення. Пропонує інший варіант. Якщо естетична наука виходить за межі трьох вимірів, імовірно, вона опиняється у четвертому! То ж припустимо, що сучасна українська естетика перебуває саме в стані четвертого виміру, який дуже важко чітко схарактеризувати, проте, як на мене, він радше пов'язаний не з негативним, а з позитивним началом.

**Ірина Бондаревська:** Четвертий вимір — це чудово! Проте, негативне і позитивне в ньому дещо сплуталися. В естетичній спільноті панує невинувата поблажливість у ставленні до наукових доробків колег. «Платон мені друг, але істина дорожча» — це не про нас! Таким чином, ми приречені до комплемінтарних розмов. Світська бесіда замість наукової дискусії — цього не було і за радянських часів! Отже, є втрати?..

**Валентина Герасимчук:** Звісно, з початку 1990-х криза заторкнула всі сфери суспільного життя. Гуманітарні науки, в тому числі й естетика, не виняток. Але криза, яка хоч і спричинила збентеження серед науковців і уповільнила розвиток гуманітарних наук, запрограмувала їх докорінну переорієнтацію на нові модуси розгортання. Засвоївши великоосяжний огро́м сучасної західної наукової літератури, досі мало знаний з різних причин в Україні, вітчизняні естетики, як на мене, достойно вийшли зі складної ситуації, не розгубивши надбань минулого, і почали їх інтенсивно примножувати багатьма інноваційними розвідками. Про це свідчать ґрунтовні статті з естетики у фахових журналах, наукових збірниках, монографіях. Монографій з естетики — оригінальних і цікавих, виходить достатньо, навіть фахівцю невдогляд їх переглядати, але слід зауважити, що інформаційна політика щодо таких видань ніким не ведеться. Тому, напевне, логічно було б журналу «Філософська думка» започаткувати рубрику, в якій би його читачі мали змогу ознайомлюватися зі свіжими виданнями і публікаціями з естетики. Кризи немає, стагнації — тим більше, але і про ренесанс, мабуть, дещо некоректно зауважувати. От такий парадоксальний висновок.

**Ірина Бондаревська:** Ідея четвертого виміру не припала вам до душі.. Можливо, існують ще якісь інші виміри, суто «українські»?.. У будь-якому разі потрібно зважати на світовий контекст. Двома останніми десятиліттями ХХ сторіччя західна академічна спільнота займалася визначенням естетики «заново», намагаючись винести уроки з двох століть існування цієї філософської дисципліни та реагуючи на антиестетичні маніфестації сучасного мистецтва. Універсалістські претензії естетики було остаточно підірвано. Проте, в нашій спільноті ці дискусії не знайшли відгуку, не були чітко означені як ключові. Естетичний дискурс (дослідження і підручники)





позначений вірою, що естетика здатна осягнути сутність (!) мистецтва, що вона спроможна розсудити, де «справжнє» мистецтво, а де — симуляції.

Яким чином ця традиційна (нормативна) естетика може впо- ратися з химерними інсталяціями (мухи, трупи тваринтощо) Деміана Герста? Що ці інсталяції, поміщені у серцевину культурного життя, повідомляють про ситуацію нашого сьогодення? Підігравати чи від- сторонитися? Напевне, належить спочатку зрозуміти, що ми пере- живаємо кінець нормативної есте- тики: естетики смаку, аристокра- тичної вишуканості і примхливої геніальності.

Слово «естетика» зовсім не відсилве до такої собі теорії чуттєвості, смаку і задоволення любителів мистецтва. Воно відсилає безпосе- редньо до характерного для належного до мистецтва типу буття, до типу буття його об'єктів. В естетичному режимі мистецтв мистецькі предмети ідентифікуються за сво-єю належністю до специфічного режиму чуттєвого. Це звільнене від своїх звичайних зв'язків чуттєве населене чужорідною силою, силою думки, яка стала чужою самій собі: продукт тотожний не-продуктові, знання, трансформоване у незнання, логос, що збіга-ється з деяким пафосом, навмисна ненавмис- ність і т. ін.

Жак Рансьєр.

Поділ чуттєвого. Естетика і політика

Нормативне розуміння естетичної теорії є одночасно і спадщиною Просвітництва, і рудиментом (я на цьому наполягаю) ідеологічно ангажова- ної радянської естетики. Можна, звісно, стверджувати, що А. Канарський ще у 1980-х, тобто задовго до В. Вельша, пропонував «естетику за межами естетики». Достоту про щось подібне у 30-х роках розмірковував і Джон Дьюї. Проте, коли сьогодні дослідники пристають до подібної пропозиції, вони мають на увазі інший теоретичний і культурний контекст.

**Раїса Шульга:** Справді, естетична теорія повинна подбати про свою аде- кватність практиці, про належний інструментарій, який дасть змогу аде- кватно реагувати на зміни в художній і культурній практиці. Настав час пе- реглянути низку теоретичних положень, які відповідали добі Просвітництва, але не відповідають сучасній добі.

### **Що чекає на естетику за доби міждисциплінарних досліджень? Чи є теоретична «цнотливість» запорукою розвитку естетики на майбутнє?**

**Валентина Панченко:** Треба зазначити, що «цнот- ливість» естетика втратила вже давно, з другої половини XIX століття<sup>1</sup>. Скажімо, кінець XIX — початок XX століть тривав під впливом психології, яка принципово по-новому поглянула на феномен художньої творчості й

<sup>1</sup> До того ж «чиста естетика» взагалі існувала досить недовго, якихось 60—70 років — від Баумгартена до Шелінга, і сформувалася вона на базі узагальнення всієї історії мистецтва, яка була створена в XVI—XVIII сторіччях.



на проблеми естетичного сприйняття. Не менш вагомим був внесок фольклористики, міфології та так званої нової літературної критики, які насправді переросли межі літературознавства і стали суттєвим внеском

Моє питання стосується укоріненості Фрейдівської теорії в тій уже наявній конфігурації несвідомої думки, в тому уявленні про відношення думки і бездумного, які склалися і дістали розвиток першою чергою на теренах так званої естетики. про осмислення «естетичних» студій Фрейда як знаків уписаності інтерпретаційної аналітичної думки у горизонт думки естетичної.

*Жак Рансьєр. Естетичне несвідоме*

(не відоме класичній естетиці), проблему естетичної цінності ранніх форм культури. Соціологія мистецтва, на мій погляд, стала підґрунтям аналізу такого неоднозначного феномена, як масова культура. Список можна продовжувати...

Але без „чистої естетики” такі міжпредметні дослідження унеможливилися б, адже спеціалісти згаданих галузей знання спиралися у своїх дослідженнях на головні положення естетики (якими б вони не були на даний момент), а естетика повинна осмислити і включити в свій предмет нові здобутки гуманітарного знання. Отже, на „чисту естетику” чекає сумлінна праця з філософського осмислення міждисциплінарних досліджень художньо-го процесу та його складових.

Позаяк естетика є цариною досліджень, що охоплює всі питання стосовно естезису, включно з напрацюваннями філософії, соціології, історії мистецтв, психології, антропології, неврології, біології тощо, естезис має забезпечити структуру дисципліни, тоді як мистецтво, за всієї його важливості, буде лишень одним із її предметів. Це означає, що різні дослідження, що відсилають до естетичного, можуть бути чинними галузями естетики як дисципліни, що інтегрує всі їх до своєї інституційної структури. Естетика, отже, була б трансдисциплінарною, а не лише принагідно, коли їй доводиться стикатися з іншими дисциплінами, демонструвала би трансдисциплінарність. У такій естетиці належить досліджувати та обговорювати всі згадані царини.

*Вольфганг Вельш.  
Естетика поза естетико*

дисциплін. Варто говорити про міжнауковий діалог. Він є продуктивним, і це доводять люди, які приходять в естетику з мистецтвознавства, літе-

в естетичну теорію, на базі якого сформувалися плідні напрями художньо-культурологічного аналізу мистецтва.

Можна було б так само говорити про культурологічні або культур-антропологічні дослідження, які відкрили для естетики нове поле — мистецтво первісної доби

*Лариса Левчук:* Чистої естетики ніколи не було, як не було і жодної чистої науки. Ніколи не існувало і чистої філософії. За часів Давньої Греції філософія вбирала в себе етику, естетику та інші гуманітарні науки. І сьогодні естетика не може існувати ізольовано. Виокремлення міжнаукового підходу як напряму розвитку естетики фактично виявляє те, що вже існувало як даність. До речі, я проти терміна «міждисциплінарний», оскільки таким чином ми заганяємо естетику до сфери викладання ВНЗівських



ратурознавства і пишуть чудові роботи, виявляючи на перетині наук суто естетичний феномен.

**Ірина Бондаревська:** Проблема, власне, полягає в тому, існує чи не існує «чисто естетичний феномен»? Міждисциплінарні дослідження (це сталий науковий термін) допомагають естетиці чи повністю перекривають її предметне поле?

**Олена Оніщенко:** Мені видається складним говорити про «чисту» естетику як таку, а не тільки про можливість її існування за часів міждисциплінарних досліджень. Від доби античності до сьогодення низка понять, якими оперує естетика, вочевидь, є граничними щодо етики, психології, мистецтвознавства та ін. Естетика — дуже комунікабельна наука, і у подальшому не може залишатися осторонь дисциплінарного діалогу. Щодо теоретичної «цнотливості» як запоруки або гальма розвитку естетики, то мушу відзначити оригінальність постановки питання. По суті ж, я вважаю, як і Валентина Іванівна, що естетика втратила свою «цнотливість» доволі давно, і ситуація «старої дівки» їй аж ніяк не загрожує. Важливо, аби теоретичний і методологічний плюралізм, що домінує у сучасній гуманітаристиці, не спровокував естетику до теоретичного «онанізму»...

**Ірина Бондаревська:** Останнє може статися лише внаслідок плекання теоретичної «чистоти» через відсутність критичного аналізу історичних підстав самої естетики як способу мислення і внаслідок ігнорування умовності відмежувань естетичного від утилітарного, раціонального і повсякденного.

**Олена Павлова:** Напевне, потрібно говорити про реструктуризацію предметного поля естетики за сучасних умов. «Естетичний бум» (В. Вельш), що пережило ХХ століття, розсунув межі дисциплінарного простору традиційної естетики та ввів у поле її досліджень нові проблеми, такі як: іміджологія, естетика комунікативної дії, дизайн (не лише окремих речей, а й ландшафту культури в цілому), реклама та естетика віртуальної реальності електронних мереж. Відповідно, відбувається інтеграція предметного поля самої естетики: немає філософії прекрасного і метафізики мистецтва. Вона постає як теорія чуттєвого самоствердження людини.

Подійкують, що велике призначення Заходу — це прагнення зробити світ меркантильним, поставити все в залежність від долі товару. Але цей задум полягав радше в естетизації світу, в перетворенні його на космополітичний простір, в сукупність зображень, в семіотичне утворення. Окрім ринкового матеріалізму, ми спостерігаємо сьогодні, як кожна річ за допомогою реклами, засобів масової інформації і зображень набуває свого сенсу. Навіть найбанальніше і найнепристойніше — і те виряджається в естетику, вбирається в культуру і прагне стати гідним музеїв. Все заявляє про себе, все самовиражається, набирає сили і здобуває власний знак. Система функціонує радше коштом естетичної додаткової вартості знаку, ніж коштом додаткової вартості товару.

*Жан Бодрийяр. Прозорість зла*





Нові функції естетичної теорії зумовлюють реструктуризацію її предметного поля. «Чистою» естетика залишалася лише в умовах автономності форм культури. В епоху синтезу форм культури, а, відповідно, і міждисциплінарних досліджень, естетика стає онтологією універсальної чуттєвості. Актуальності набуває подолання відомого протиставлення мистецтва (сфера абстрактної всезагальності почуттів) та існування людини (сфера розсудку та невідрефлектованих афектів).

**Валентина Герасимчук:** Повернуся до теми поліметодології. Поєднання сцієнтистських і антропоцентричних підходів в естетичному знанні — це, звісно, запит часу. На сьогодні не існує дисциплін, які б не досліджувалися в кореляції не тільки з суміжними, а навіть з віддаленими сферами

Кант і Гегель ще могли філософувати із приводу мистецтва, нічого не розуміючи в ньому, позаяк мистецтво як їхнього часу, так і часу попереднього — особливо якщо порівняти з сучасним — у своїх конкретних виявах було зрозумілим самому собі, самосвідомість мистецтва не була проблемою для мистецтва.

*Бено Гюбнер.*

*Мистецтво істині*

*і/або естетика чарівності*

наук. Наукове і гуманітарне мислення однаковою мірою цікавить і представників точних (природничих) наук і гуманітаріїв. Засвідчую це з власної практики, оскільки працюю в технічному ВНЗ. Тому, звичайно, для суто естетичного знання загроза є, як із боку сцієнтистських підходів, так,

і що небезпечніше, від тих сфер естетики, які заведено називати прикладними. Нині є галузь дослідження, що зветься культурологічною естетикою, яка, включаючи естетику в широкий культурний контекст, якраз і позбавляє її «теоретичної цнотливості». Вторгається на естетичне дослідницьке поле і феноменологія, і екзистенціалізм, і онтологія, які розглядають художні явища з погляду «чистої свідомості», екзистенційного стану людини, її трансцендентних сутностей, художній об'єкт при цьому позбавляється власне художності, тобто естетичних ознак: метафоричності, образності, асоціативності тощо. Але, звісно, є сфера найвищих мистецьких еталонів, якою якраз і призначена опікуватися «чиста естетика». Ця сфера, на мій погляд, завжди буде запитуваною. Єдина проблема, з якою постійно стикатиметься естетика, — це визначення категорії художнього, відтак континуального, цілісного, оскільки найвищий синтез у мистецтві — це синтез форми і змісту, і саме за цим визначається, чи належить текст до художнього, мистецького, чи ні. Це і є, на мій погляд, завданням «чистої естетики».

**Ірина Бондаревська:** Я радше згодна з тим, що «чистої естетики» ніколи не існувало. Проте було намагання віднайти таку естетику і прикладом такого пошуку є відома праця Канта, рефлексії романтиків і Шарля Бодлера. Вже доведено західними і російськими дослідниками, що причини цих на-



магань були не лише теоретичними, а й культурними, політичними. Інституалізація автономної мистецької сфери потребувала певних теоретичних обґрунтувань і запровадження специфічного режиму міркування про мистецький твір (Ж. Рансьєр).

Дотепер ніхто не зумів визначити специфіку саме *естетичного* досвіду і ставлення. Поняття естетичного періодично ставилося під сумнів, що наразі ставило під сумнів і виокремлення естетики як дисципліни (Р. Рорті). Нагадаю, що одні філософи роблять акцент на історичності естетики як дисципліни і дискурсу, наголошують на її політичному характері в модерній культурі (Мартин Гайдегер, Бено Губнер, Жак Рансьєр), інші вважають, що термін «естетичне» позначає досвід радикальної невизначеності та ілюзорних спокус (Поль де Ман), а дехто пов'язує його з досвідом втіхи і задоволення в найширшому сенсі (Умберто Матурана) або з досвідом у його вищій формі — переживання повноти і цілісності буття (Джон Дьюї). Крайніми позиціями в амплітуді тлумачень, очевидно, є, з одного боку, *специфічний* почуттєвий досвід «незацікавленого задоволення» (Кант), що конотує з аристократичною вишуканістю і культивується у мистецтві; з іншого боку — почуттєвий досвід у широкому сенсі, тобто втіха і задоволення — без посилань на специфічну сферу та культурні вимоги щодо змісту досвіду. Непевність терміна «естетичне» є ключовою темою не в сенсі необхідності його прояснення, а саме тому, що через цю непевність виявляється певна онтологічна структура.

Пропоную зробити цілком слушне припущення, що естетика вивчає те, що сама ж локалізує та вводить як норму в практики культури. Це не означає, що естетичний досвід вигадано або винайдено. Всі форми досвіду є можливими, отже, завжди була *якась* естетична точка зору, котра за доби модерності стала *певною* точкою зору (Монро Бердслі), предметом опікування для культури. Якщо ми поглянемо на плоди культивування естетичного почуття в широких верствах суспільства (в нашій країні), то побачимо: всі знали (знають), що «Джоконда» — це шедевр, але мало хто спромігся пережити це як факт. Причому вимога «бачити шедевр» залишається чинною, адже не має значення, якою мірою вона реалізується. Головне, що вона є, що вона визначає форму почуття і його сус-

Третє рівносуттєве явище Нового часу полягає в тому процесі, що мистецтво увіходить у горизонт естетики. Це означає, що художній твір стає предметом переживання і, отже, мистецтво вважають виразом людського життя.

Четверте явище Нового часу дається визнаки тим, що людську діяльність розуміють як культуру. Культура у зв'язку з цим становить реалізацію найвищих цінностей шляхом турботи про вищі блага людини. У сутності культури закладено, що такого роду турбота зі свого боку починає піклуватися про саму себе й тим самим стає культурною політикою.

Мартин Гайдегер.  
Час картини світу (1338—1950)  
(?- Час і буття)



пільної репрезентації. Додам іще одне... Естетика без мистецтва була б неможливою, адже має бути модель для демонстрування необхідності саме такого досвіду та його соціальної цінності. Тут естетика і автономне мистецтво мають спільний інтерес.

**Лариса Левчук:** Якщо сьогодні актуальне питання, чи може існувати естетика без мистецтва, то відповідь має бути позитивною. Може існувати! Це довів ще Анатолій Станіславович Канарський, і зробив це непогано. Естетика може бути присутня скрізь, бо це наука про становлення і розвиток людської чуттєвості. Чуттєвість є скрізь — у коханні, в ненависті, у будь-якій царині людської діяльності, вона є в самому факті існування людини. Проте мистецтво — це єдина сфера, де естетичний компонент будують свідомо, де чуттєвість є самоціллю. Тому в нашому підручнику «Естетика» вже в першому виданні 1997 року було зазначено, що естетика — це метатеорія мистецтва. І ми повинні на цьому наполягати, це — перспективна ідея. Її приймуть, бо в цьому — суть естетики.

Ми повинні усвідомити, що естетика — елітарна гуманітарна наука. Елітарна! Не може будь-яка людина стати естетиком! Окрім знання філософії, історії культури, хронології руху певних цивілізаційних процесів, вона повинна знати, розуміти мистецтво, мати високий рівень особистісної чуттєвості. Потрібно мати добру освіту, щоб зробити якісь наголоси, оцінюючи мистецький процес. Як елітарна наука естетика стояла осторонь тієї ідеологічної боротьби, яка була актуальною для філософії радянської доби. У найскладнішій ситуації можна було подорожувати в класичне мистецтво і надолужувати те, чого не дає ані мистецтво соціалістичного реалізму, ані якась життєва ситуація. І в цьому сенсі Україна має чудові традиції, і наше завдання — ці традиції виявити, зберегти, дати їм нове тлумачення.

**Ірина Бондаревська:** Якою мірою прийнятним для сьогодення є твердження про елітарний статус естетики? Сьогодні скасовано вертикаль культури, яка давала б змогу поділяти явища на елітарні та масові. Здається, про це говорила Валентина Іванівна ще в першій частині нашої розмови.

Мистецтво виростає з проектування, але естетичний досвід здобуваємо в благополуччі та задоволенні, яке ми переживаємо від існування у згоді з обставинами. Отже мистецтву притаманна штучність інтенції, вираження або мети, і все може бути засобом для її реалізації.

*Умберто Матурана. Метадизайн*

позитивний сенс. Існують безумовно еталонні речі. Ніхто з філософів не починав з естетики, вже десь на вершині свого розуміння вони доходили до естетики, до ідеї довершеності. Естетика, як вважав Гегель, має стати

**Лариса Левчук:** У мене немає жодної суперечності з позицією Валентини Іванівни. Я уточню. Ми ніколи не відійдемо від поняття елітарного, еліти. Виходьмо з того, що ми коректно розуміємо цей термін і вкладаємо в нього





завершальним акордом розвитку гуманітарного знання. Зрозуміло, що ми не зможемо створити довершену людину, довершене мистецтво, але ми повинні бачити цей процес... Естетика приваблює людей з особливою чуттєвістю, вона потребує знання мистецтва, а у мистецтва завжди буде елітарна аудиторія. Поки в Україні вважають, що слід викладати етику та естетику у ВНЗ та в школі, у нас є сподівання, що ми будемо вдосконалювати цю аудиторію.

**Ірина Бондаревська:** Ви зазначили, що естетика — це метатеорія мистецтва. Виникає питання: якого саме мистецтва? Універсального позаісторичного поняття мистецтва не існує, це вже ясно. А сучасні мистецькі практики відверто репрезентують себе як принципово неестетичні?

**Лариса Левчук:** Я особисто вважаю, що все, що робиться зараз у мистецтві (хепенінги, перфоманси), не має нічого спільного з класичним мистецтвом. Ні за суттю, ні за структурою, ні за роллю автора. Я не проти, щоб це існувало, але я проти, щоб вважати це мистецтвом. Я вже казала про те, щоб називати все це «художньою діяльністю». Образу немає, діалектики змісту і форми немає, немає індивідуального автора (замість автора — групи, які створюють інсталяції). «Володар перснів», «Гарі Потер» — це не авторське кіно, це кіно програмістів.

Ми, люди, переживаємо естетичний досвід у всіх відповідних царинах життя, де ми перебуваємо. І це завдяки як біологічному підґрунтю естетичного досвіду, так і тому факту, що все, що ми переживаємо як людські істоти, належить відповідному нам існуванню, що мистецтво зв'язує наше соціальне існування і наші технологічні можливості в усі часи.

*Умберто Матурана.  
Метадизайн*

**Ірина Бондаревська:** Можливо, у цих творів інше завдання, інша функція... Ми постійно відтворюємо двоїстість поняття естетичного — як почуттєвого взагалі і як вишуканої почуттєвості. Можливо, варто поступитися останнім. Наведу приклад, до якого вдавалися у XVIII столітті. Людина, яка не має досвіду сприйняття мистецьких творів, буде захоплена примітивним зображенням людини, але коли їй покажуть прекрасну давньогрецьку скульптуру, зрозуміє, що попередній досвід був обмеженим. Сьогодні можна запитати: обмежений для кого? Обидві події є ідентичними за фактом індивідуального задоволення; відмінним є соціальне значення цих подій.

**Валентина Панченко:** Ви ігноруєте фактор історичності! На якій підставі можна вважати, що досвід був ідентичний?

**Ірина Бондаревська:** Навпаки, я прагну ввести чинник часу (історичності) в наші міркування про почуттєвий досвід (адже в естетиці ми маємо досвід лише як міркування про досвід). Коли у XIX столітті примітивну скульптуру раптом було введено у контекст Великої історії мистецтва, вказана відмінність подій виявилася стертою. Проте не зникла сама необхід-

ність (вимога) судження, але тепер уже здатність оцінити красу примітивного зображення засвідчувала вишуканий смак. Отже, політики у сфері тонких естетичних матерій не уникнути! Сьогодні такі політики упрозорюються, а переживання стає важливішим за його соціальне значення. Цього не можна скасувати. Можна зрозуміти як тенденцію. Чи впливає з цього, що не залишається місця для культуртрегерського уявлення про естетику?

**Раїса Шульга:** Я дозволю собі більш розлого сформулювати кілька позицій, які допоможуть у пошуку відповіді на поставлене запитання. Починати треба, як завжди, з витоків.

Естетика як спроба теоретично обґрунтувати природу і специфіку певного феномена з'явилася за доби Просвітництва. Про соціокультурні засади інтенцій того часу досить переконливо написав Зигмунд Бауман у

Мені видається, що в цьому процесі важлива гетерогенність, плюралізм, який ускладнює міркування про мистецтво взагалі, як це часто вчиняють філософи-естети, замість міркувати про численні естетичні явища, які не підлягають єдиній класифікації. Навіть якщо й можна говорити про поступальну ходу вперед, яка від яскраво вираженого єдино рятівного мистецтва ІСТИНИ привело через естетичний ідеалізм до яскраво вираженої естетики чарівності, то саме радикально зрозумілій автономії людини, яка полягає в тому, щоби відмовитися від неї заради нової гетерономії, ми завдячуємо тим, що сучасні явища мистецтва можуть бути замислені та зрозумілі не лишень у душі естетики чарівності, а й душі мистецтва істини, щоправда з однією істотною відмінністю, а саме: відтепер йдеться не про одну істину, а про багато.

*Бено Губнер.  
Мистецтво істині  
і/або естетика чарівності*

праці «Культура як ідеологія інтелектуалів». Він відзначає, що саме інтелектуали стали невидимими авторами ідеологічних наративів, зокрема й унікальної ідеології культури: наративу, що зображує світ як творіння людини, підпорядковане цінностям і нормам, також створеним людиною і самовідтворюваним завдяки нескінченному процесові навчання та викладання» (<http://magazines.russ.ru/nz/2003/1/baum.htm1>) Запропонована просвітниками модель бажаної в багатьох своїх параметрах культури, разом зі способами її функціонування, сприймається і дотепер як універсальна, позачасова. Модель гарна, якщо не

сказати, надихальна. Проте ми маємо поставити запитання, наскільки ця теоретична модель є життєздатною в сучасних умовах? Тут ми виходимо на цілий комплекс проблемних ситуацій. Звісно, будемо виходити лише з можливого.

По-перше, потрібно мати на увазі проєктивний характер естетичної теорії. Згадаймо, одним із провідних мотивів Просвітництва було переконання в тому, що людська природа недосконала, тож потребує постійної роботи з її поліпшення. Це можливо за наявності чітких уявлень щодо моделі досконалої людини та її складових. Коли я кажу про проєктивний характер естетичної теорії, я маю на увазі не її концептуальність, а цілком

певну настанову на запровадження в життя. Естетична теорія наразі була спрямована на пошук оптимальних шляхів реалізації проекту вдосконалення людини згідно з параметрами запропонованої моделі. Саме мистецтво, як відомо, було визнано як найефективніший засіб для формування бажаних рис і якостей людини. Дотепер ця позиція залишається чинною в естетичному дискурсі, хоча мистецтво в своєму функціонуванні кардинально змінилося і жодним чином не збігається з тими практиками, які існували в період напрацювання естетичної теорії. Це і є, як видається, найуразливішою позицією класичної естетики. Ця вразливість зумовлена, зокрема, тим, що проективність не була відрефлектована, і тому на певному етапі запропоновані позиції стали сприйматися вже не як проєкт, а як сутнісний бік життєдіяльності суспільства і людини. Належне («долженствование») у відносинах «мистецтво — суспільство», або «людина — мистецтво» стали мислити як реальне, існуюче. Отож, підходити до оцінки нинішніх художніх практик із позиції належного — справа не продуктивна за сучасних умов.

По-друге, є потреба переглянути позицію, яка також існує, так би мовити, «за замовчуванням» — про позачасовий характер (розуміння) сутності мистецтва. Тут взагалі багато недоречностей. Специфічній моделі його функціонування, яка виникла за певних історичних та соціокультурних умов, надали знов-таки універсального статусу і почали в її межах трактувати всі історичні етапи існування мистецтва. Тобто їй підпорядковували і минуле, і нинішнє, і майбутнє. Саме ця позиція є однією з причин повсюдного «плачу» про кінець культури, її занепад, а то і смерть.

**Ірина Бондаревська:** Так! Тема історичності — осердя сучасного естетичного дискурсу. Якщо стає можливим припущення, що глибокою істиною історії є дисконтинуальність, а не тяглість, аксіоматичність «естетичного» досвіду та універсалістські претензії історії естетики стають проблематичними. Вже недостатньо уможлидних підходів, потрібно вивчати факти, залучати соціологічні, культурологічні, мистецтвознавчі методи у сферу естетичного аналізу.

### **Які проблеми є визначальними для розвитку естетичної теорії на початку ХХІ сторіччя?**

**Ірина Бондаревська:** Прошу висловитися з цього питання в режимі експрес-інтерв'ю. В цьому разі важлива не стільки дискусія, скільки накреслення проблемного поля і пріоритетних напрямів подальших дискусій.

**Райса Шульга:** Відбувається тотальна естетизація повсякденності, мистецтво стає часткою останньої. Це спонукує шукати нові засади для розши-

рення розуміння сутності естетичного (можливо, тут знадобиться критерій буттєвості), оскільки про естетичне сьогодні можна з повним правом говорити як про реальний ментальний об'єкт.

Можливо, слід подумати про поворот естетичної теорії в бік реальних потреб людини, про зацікавлене осмислення існуючої художньої практики в усьому її розмаїтті, забувши, що вона в багатьох своїх проявах є «неправильною».

**Олена Оніщенко:** Відповідаючи на останнє питання (футурологічне), мені видається доречним нагадати назву однієї праці Ф. Ніцше, адже, на моє глибоке переконання, проблеми, які постануть в естетичній теорії XXI століття, визначатиме «людське, занадто людське». Навіть якщо ми зараз почнемо перераховувати чи обґрунтовувати проблеми, що, як нам видається, будуть визначальними для естетики в майбутньому, ми так чи інакше оприлюднимо свої наукові інтереси, те, що є важливим для нас і наших розвідок. Тому і ті, хто присутні за цим круглим столом, і ті, хто просував естетичні дослідження в Україні останніми десятима роками, і нова когорта, що вже, так би мовити, на підході, визначатимуть динаміку розвитку естетики репрезентацією власних ідей, що, зрештою і сформує спектр теоретичної проблематики естетичної науки.

**Валентина Панченко:** Гадаю, що на заваді певного інтелектуального прориву стоїть стагнація духовних цінностей. Від їх появи залежить інтенсивність художніх пошуків, яких в сучасній культурі ми не спостерігаємо. Це не песимізм, а констатація фактів. Що ж стосується естетики, то як будь-яка рефлексія вона не випереджає інтелектуальні інсайти, а йде слідом за ними. Принаймні, за всю історію естетики не відомі факти, коли б вона надихнула когось на творчість. Це не означає, що «естетика» не актуальна, але її актуальність полягає в тому, щоб бути напоготові й цілком спроможним упізнати те нове, що міститиме позитивну інтенцію. Тому-то розуміння актуальності як головного завдання, вирішивши яке можливо здійснити прорив, мені не подобається! Я розумію актуальність як низку завдань, які треба виконувати, щоби відповідати часові, щоб утримувати традицію, не випускаючи з поля зору горизонт перспектив.

**Олена Павлова:** Нові підходи в естетиці відкривають горизонт теоретичного осягнення світу поза методологією природничих наук, які були взірцем побудови філософського знання з Нового часу. Світоглядна перспектива естетичної науки стає очевидною в поліпарадигмальному ландшафті культури. Актуалізація естетичних проблем культури, її універсальї, історико-культурної типології свідомості, стилю життя соціокультурних груп стверджує статус естетики як теоретичної самосвідомості культури, одна з функцій якої — конструювання її форм. Естетичні принципи кон-



струювання соціокультурних систем (обґрунтовані ще Й. Шелінгом) стають визначальними.

**Лариса Левчук:** Ми маємо чудову теоретичну традицію. Потрібно дослідити спадщину Д. Овсянико-Куликовського, І. Труша, І. Хоткевича, М. Вороного, К. Малевича та інших. Ідеться про тих діячів української культури, які мали вагомий естетичний наслідок.

**Валентина Герасимчук:** Проблеми, з якими зіткнеться естетична теорія на початку XXI століття, це, по-перше, видозміна і суттєве розширення поняттєво-категорійного словника естетики, він перенасититься поняттями зі сфери культурології, феноменології, філософії тексту, мовознавства тощо. І, мабуть, доведеться вже на новому якісному витку розвитку естетики його впорядковувати, розставляючи поняття у порядку наближеності їх семантичних значень і смислів до власне естетичних. По-друге, з різних причин (в тому числі й комерціалізації різних креативних проєктів) інтенсивно працюватиме прикладна естетика, саме вона пропонуватиме цікаві вектори розвитку естетичної думки загалом. Вона стане естетичною горизонталлю для естетичної вертикалі, її породжувальною моделлю. По-третє, фундаментальна (чиста, теоретична тощо) естетика, поза сумнівом, стане елітарною наукою, і її очікуватимуть ті самі проблеми, з якими стикаються всі елітарні науки чи співтовариства, а саме: герметичність, загострення внутрішніх суперечностей, а відтак неминучі стагнаційні процеси.

**Ірина Бондаревська:** Першорядною проблемою для естетики, на мою (і не тільки мою) думку, є критика її історичних витоків та підстав, що, звісно, тягне за собою відмову від універсалістських і нормативних претензій. Належить всебічно проаналізувати соціальну, культурну і політичну основу появи та плекання цього дискурсу впродовж останніх двох століть.

Потрібно здійснити перехід від детерміністського дискурсу нормативної естетики (просвітницько-романтичного дискурсу) до «нелінійного» мислення, яке бере до уваги історичні розриви між дискурсами і почуттєвими практиками, незважаючи на властивість комунікації «загоювати» ці розриви. Власне тоді, максимально експлікуючи упередження, можна буде дати відповідь на питання, які наслідки тягне за собою суцільна естетизація життя, яка здебільшого викликає жах у інтелектуалів.

Шановні колеги, на часі закінчувати. Дякую вам за співпрацю! Дякую редакції часопису «Філософська думка», за ідею проведення цієї зустрічі!

**P.S.:** У процесі обговорення вдалося окреслити низку проблемних зон та підходів, які є актуальними для сучасної естетики: естетика і художня критика, естетика і культурна політика, естетика в опозиції елітарного/масового, визначення предмета естетики, історичність естетичного дискурсу, формулювання теоретичних принципів рефлексії сучасних мистецьких





практик тощо. Учасники за різними критеріями — кількісними та якісними — оцінили ситуацію з естетичними дослідженнями в Україні та їх кореляцію з напрямками розвитку західної естетичної думки. В розмаїтті проблем і поглядів важко було відпрацювати якусь окрему сюжетну лінію. За здобуток вважатимемо накреслення загального проблемного поля, в межах якого можна буде продовжувати дискусії. Незалежно від того, буде естетика «чистою», «трансдисциплінарною» чи «міжнауковою» сферою досліджень, у будь-якому разі залишається почуттєвий досвід як тема для суб'єкт-центрованої культури та розуму. Можемо припустити, що естетика буде спроможною виступити в ролі модератора, який координує розроблення цієї теми різними науками (такими як феноменологія, нейрофізіологія, соціальна теорія, культурологія, психологія, біологія) та інтегрувати всі дослідження задля побудови єдиної теорії досвіду.

*Матеріал підготувала Ірина БОНДАРЄВСЬКА*

---

*Ірина Бондарєвська* — доктор філософських наук, професор кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія».

*Валентина Герасимчук* — доктор філософських наук, професор кафедри української мови, літератури та культури НТУУ «Київський політехнічний інститут».

*Лариса Левчук* — доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

*Олена Оніщенко* — доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри суспільних наук Київського національного університету кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.

*Олена Павлова* — доктор філософських наук, доцент, завідувачка кафедри культурології Національного університету біоресурсів і природокористування України.

*Валентина Панченко* — доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

*Раїса Шульга* — доктор філософських наук, старший науковий співробітник відділу соціології культури та масової комунікації Інституту соціології НАН України.

---



# Естетична теорія

*Світлана  
Ніконова*

## ДО ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ЕСТЕТИКИ: ТРАНСФОРМАЦІЇ СУБ'ЄКТИВІЗМУ

У розумінні естетики існує та, ймовірно, завжди існувала певна невизначеність, яка особливо гостро дається взнаки в останні десятиріччя, у зв'язку з чим, особливо у західній думці, під впливом поточних культурних процесів (часто позначуваних як «естетизація» культури) починають здійснювати спроби вточнити й переосмислити це поняття з урахуванням специфіки його нових застосувань. Так, наприклад, В. Вельш, вважаючи естетику в сучасному світі не менш ніж «першою філософією» [Welsch, 1990], заперечує всі її традиційні розуміння, зокрема кантівське, як занадто зосереджені на проблемі мистецтва, що занадто звужує царину естетичного. Проте слід зазначити, що, мабуть, саме у Канта вперше з'являється ясне формулювання цієї естетичної нечіткості, коли у своїй першій Критиці він відмовляється пов'язувати естетику з красою та мистецтвом, використовуючи цей термін для дослідження найзагальніших апріорних форм чуттєвості — часу та простору. Вступ до «Критики здатності судження», який, здавалося б, відновлював цей зв'язок, також показує можливість ширшої застосовуваності естетики у рамках кантівської системи, ніж її застосування до краси та мистецтва. Тобто висловлюване багатьма філо-

© С. НІКОНОВА, 2009  
© Переклад з російської  
В. Недашківського,  
2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

39

софами (згадаймо, крім Вельша, також Ричарда Рорти [Рорти, 1996: с. 7—10]) засудження кантівської естетики є засудженням одного з її тлумачень, що стало класичним, і відповідно засудженням традиції мислення, що виросла на ґрунті цього тлумачення.

Оскільки неоднозначність і невизначеність у розумінні естетики як дисципліни перешкоджають її плідному розвитку, то необхідно прояснити витoki та сенс цієї невизначеності. Це завдання передбачають розв'язати шляхом переосмислення естетики у контексті розвитку новоєвропейської філософської думки та культури. У пропонованій статті естетику потлумачено як специфічний прояв новоєвропейського суб'єктивізму, історично визначеної парадигми мислення. Таке розуміння естетики, як уявляється, сприятиме конкретизації її проблематики, а також осмисленню певних трансформацій, які супроводжували розвиток суб'єктивістської парадигми аж до сьогодні. Так, стан постмодерну, який веде до всезагальної естетизації культури, може бути витлумачений як підсумок розвитку новоєвропейської раціональності, центральною рисою якої є суб'єктивізм мислення. У процесі аналізу ми позначимо проблематичні моменти, які виявляє цей розвиток і які ведуть до радикальних культурних зрушень.

Кантівська критична система надає наступній думці подвійного імпульсу. Можна сказати, що вона принципово подвійна. З одного боку, Кант мав намір «обмежити зазіхання розуму», а з іншого, проте, — розширив їх найрадикальнішим чином. Підбиваючи підсумок міркуванням емпіриків, Кант стверджував критично, що річ у собі, зовнішня істина є непізнаваною. Проте при цьому свідомість виконує не пасивну, але активну функцію стосовно пізнаваного світу. Хоча йдеться тільки про впорядкування, суб'єкт усе ж таки отримує безмежні повноваження стосовно світу. «Метафізична позиція» (за словами Гайдегера) від цього моменту починає змінюватися у бік ніцшеанського суб'єкта-володаря, який нав'язує світові свою волю. Це немовби перший шабель того процесу, який перетворює «факти» на «інтерпретації», а реальність — на ілюзію.

Отже, два головних висновки кантівської системи — це непізнаваність речі у собі (межі розуму) та активність свідомості (творча сила розуму стосовно світу явищ). Безпосередньо спадкоємна Кантові традиція наголошує друге. Згідно з Гегелем, уявлення про «річ у собі» можна відкинути: сутність *являє* себе. Кажуть, Кант критично поставився до соліпсистської інтерпретації своєї філософії у працях Фіхте. Проте його застереження не можна було взяти до уваги, і ідеалісти вивели на перший план новий, творчий елемент: людина творить світ, подібно до Бога, за допомоги уяви, яка стає головною творчою силою, а також головним стрижнем мистецтва для романтиків. Уся філософія у цьому розумінні — це філософія мистецтва, якою вона, по суті, й стає у Шелінга, який, до речі, не вживає термін «ес-



тетика». Гегель повертається до терміна «естетика» й знов обмежує сферу мистецтва; врешті-решт, в останньому важливим є саме те, що воно є *чуттєве* явище ідеї.

Хоч би як воно було, з цього моменту естетика стає філософією мистецтва. І що ще важливіше, мабуть, *тільки* з цього моменту. Тобто з того моменту, коли наголос переносять з естетичного сприйняття на творчість. Естетика Канта хоча й застосовна до мистецтва, по суті не є ще філософією мистецтва. Канта цікавлять пізнавальні здатності, і його естетика — це естетика сприйняття. Але ця нова післякантівська творча лінія виявляється настільки плідною та значущою, що на два сторіччя практично стирає саму можливість зрозуміти естетику якимось інакше і фактично змінює її визначення. Естетика стає цілком естетикою творчості і як дисципліна поширює себе далеко за межі самого тільки «чуттєво сприйманого». Її легко застосовують до будь-якої творчої діяльності людини, спрямованої на створення матеріальних форм; у цьому процесі вона багато чого опановує (а саме всю сферу «прекрасного», зокрема, божественне, добре, істинне, якщо тільки воно явлене у певній формі, яка викликає захоплення), але щось і втрачає. І це останнє «щось» є, власне кажучи, поняттєва визначеність, яка залишається непомітною, доки *обмежена* сфера мистецтва не починає знову поширюватися на всі можливі прояви життя наприкінці XIX сторіччя, за доби модерну.

Сама філософія мистецтва, звичайно, призводить до цього поширення. Не випадково Гадамер цінує Гегелеве наголошення прекрасного у мистецтві, відблиском якого є прекрасне у природі, вище кантівського. Останнє, на його думку, дає ще надто розпливчате уявлення про естетичну насолоду [Гадамер, 1991: с. 258—259]. Поширена на природу, кантівська естетика, на думку Гадамера, є надто широкою.

На цьому розрізненні — первинності природи як естетичного об'єкта для Канта та первинності мистецтва для наступної традиції — варто зупинитися докладніше. Займаючись сприйняттям і визначаючи естетичне судження на підставі задоволення від чистої форми уявлення до будь-якого поняття, Кант фактично не припускає можливості (для цього сприйняття) знати заздалегідь, чи є певний об'єкт предметом природи чи витвором мистецтва. Так само, як не припускає можливості знати заздалегідь, чи існує цей предмет реально чи тільки у сновидінні, чи є він добрим чи поганим, шкідливим чи корисним. Предмет природи — це будь-який об'єкт із сфери пізнання, який увійшов у зіткнення із суб'єктом цілепокладання. Це може бути і витвір мистецтва, і вигаданий образ, усе, що тільки можна собі наочно уявити.

Гегелю загалом немає потреби переосмислювати цю концепцію. Але на її підставі він формулює вже іншу, конкретнішу проблему. Естетика як така

Гегеля не цікавить, про що він і застерігає на початку своїх лекцій [Гегель, 1999: т. 1, с. 79]. Його цікавить діяльність Духу — рух до самопізнання через самовизначення за допомоги відчуження себе у продуктованих об'єктах. Дух пізнає себе у продуктах своєї діяльності. І, звичайно ж, за такого підходу сама естетична оцінка є проявом активної творчої діяльності Духу. Естетична оцінка — це вже свого роду мистецтво, тільки не проявлене. Естетична оцінка природи діє за принципами художньої творчості. Ми творимо пейзаж як прекрасний за допомогою акту оцінювання. Отже, принципи мистецтва виявляються первинними.

Тому можна не погодитися з Гадамером у тому, що Кант поширює естетику до природи — радше Гегель звужує її до мистецтва, розв'язуючи докорінно відмінне від кантівського завдання. І це завдання, ймовірно, все ще залишається актуальним також і для самого Гадамера. Але цікаво, як для нього ж естетика, зрозуміла як філософія мистецтва (у тій самій невеличкій праці «Естетика та герменевтика», де він закидає догегелівській естетиці за розпливчатість), через кілька сторінок постає як щось непотрібне — як якийсь надмірне припущення, додатковий множник, який можна просто скоротити як термін, що слугує радше для виразу емоції, ніж для конкретного позначення певного свідомого процесу. Йдеться про герменевтичне прочитання мистецтва. А естетичне переживання якось побіжно супроводжує цей складний інтелектуальний процес відчуттям насолоди. Замість естетики як дисципліни ми отримуємо лише естетичне почуття — сам її предмет. Метод беруть з іншої галузі.

Власне, на тих самих підставах чимало формалістично налаштованих мислителів другої половини ХХ сторіччя просто виключали (по можливості) слово «естетика» зі свого лексикону. Це виключення, спостережуване у прихильників структурного аналізу, добре обґрунтоване у працях американського літературознавця Поля де Мана, який вказує на різке розділення й навіть протилежність, і вже напевно — на напруження, яке існує між естетичною насолодою, яка виникає у нас час від часу, з одного боку, та ретельним структурним аналізом її (естетичної насолоди) предметів — текстів, витворів мистецтва тощо, з іншого боку. Він позначає це напруження як напруження між літературним досвідом (літературною історією) та теорією літератури. Спроби поєднати їх, згладити напруження породжують потужні естетичні системи, проте всі вони (як показує це де Ман, детально аналізуючи систему Гегеля [Man, 1982]) містять у собі приховані внутрішні збої, які заперечують їхні очевидні твердження. Естетична антиномія виявляється неподоланною, естетичний досвід виражає себе тільки у простому захопленому вигуку, який, будучи переведеним на теоретичний рівень, просто перестає бути естетичним, набуваючи метафізичного статусу.

Утверджуючи у рамках естетики красу як цінність, ми позбавляємо цю саму красу її власне *естетичної* характеристики як результату *суб'єктивної* оцінки і в такий спосіб знищуємо естетику. Але, з іншого боку, у цьому знищенні вона відновлює себе як щось потужніше та всепоглинальне. У першу чергу, вона сміливо поширює себе на всі можливі способи міркувань про красу, на всі можливі способи утвердження краси як цінності, в результаті чого ми виявляємося здатними говорити про естетику у філософській думці всіх народів та епох, і тим яскравішій та захопливішій, чим менше в їхніх уявленнях про красу є натяків на суб'єктивізм, тобто чим більш вона «божественна». А оскільки божественне безпосередньо і наполегливо виражає себе в прекрасному, про що свідчить стародавня метафізика (найяскравіший приклад — вчення Платона), то дуже важко, зберігаючи хоч якусь формальну чіткість, розмежувати естетику та не-естетику у цих системах думки. В тому числі — відмежувати філософію від мистецтва.

Проте ця нерозмежованість у дійсності властива радше сучасній добі, якій прихильники такого метафізичного розуміння дуже часто закидають *занепад* естетичного. І тоді можна уявити собі, що естетика відновлює себе ще в одній якості, радикальність впливу якої залишається неусвідомленою: як сам *спосіб мислення*, як поривання все мислити естетично і, в такому разі, як «перша філософія» сучасності. Те, що було спочатку побічною, периферійною, не надто значущою, хоча й цінною рисою метафізичного, стає головним, переважним, універсальним через естетичний характер самого сучасного мислення.

Якщо щось могло б надати естетиці поняттєвої визначеності та історичної окресленості, так це, як нам уявляється, виокремлення суб'єктивізму судження як її засадової підстави. Це, звичайно, не дало б змоги з такою легкістю включати будь-які метафізичні міркування про красу до розряду естетичних, проте дало б змогу визначити підстави сучасної тотальної естетизації як результат розвитку, трансформацій та кризових процесів суб'єктивістської парадигми.

Таким чином, можна було б стверджувати, що естетика — не запізнілий загальний термін, не дисципліна, що явила себе експліцитно після довгих сторіч прихованого існування, а специфічне новоевропейське явище, результат розвитку європейського способу мислення, який дуже виразно характеризує його головні риси. Це вираз типу мислення, докорінно відмінного від будь-якого попереднього, і головна відмінність полягає в тому, що тут індивідуальне передує всезагальному, світ потрапляє у перспективу суб'єктивної точки зору. Тоді спорідненими проявами тієї самої специфіки можна назвати європейські філософські течії, починаючи із середньовічного номіналізму, який, за словами Е. Жильсона, «дееллінізував» християнство [Жильсон, 2004: с. 494], а також експериментальний метод у

науці та індуктивну логіку й екзистенційну філософію ХХ сторіччя. Як ціннісна дисципліна естетика зосереджується на оцінці форми, залишаючи етиці оцінку змісту, науці — сферу фактичного, але ні в якому вигляді не допускаючи метафізики. Можливо, не випадково саме Кант сформулював головні принципи естетики у своїй третій Критиці: вона робить істотний внесок у здійснювану ним критику метафізики. Цікаво, що навіть своє знамените моральне доведення буття Бога Кант формулює саме у цій праці про суб'єктивне судження [Кант, 1964: с. 322—334].

Пропонований підхід, як можна бачити, не тільки звужує, але водночас і розширює царину естетичного дослідження порівняно з традиційною. З одного боку, естетика набуває історичної обмеженості. Проте естетичний підхід як певний теоретичний підхід можна застосовувати й до ширшої історичної перспективи — для аналізу формальних способів вираження певних змістів та їх трансформації в історії мистецтва та мислення. Тобто, міркуючи про історію естетики, ми могли б не збирати та систематизувати різноманітні визначення краси або мистецтва, що їх коли-небудь висловлювали впродовж історії, залишивши їх для онтологічного дослідження, але відстежувати форми та способи актуалізації цих визначень у художній формі. Також в іншому ключі можна було б підійти й до естетичних вчень у рамках європейських філософських систем XVIII—XIX сторіч, у новому світлі оцінивши їхню структурну включеність у ці системи. Також це дало б і плідний ґрунт для аналізу підстав сучасної культурної ситуації. Так, наприклад, таке перенаголошення головних визначень естетики дало б змогу усунути часто стверджуваний розрив між *модерністською* (як у вузько художньому, так і в ширшому культурному розумінні, до якого поняття модерну розширює, наприклад, Ю. Габермас, характеризуючи в такий спосіб увесь новоевропейський раціоналістичний проект Просвітництва) та *постмодерністською* парадигмами.

На думку Габермаса, головна властивість модерну — саме суб'єктивність, і в найяскравішому вигляді її постулював Гегель, який довів суб'єктивність до рівня абсолюту. Суб'єктивність, виявляючи себе у пізнанні як граничний раціоналізм, своє опертя знаходить у внутрішньому, в тому центрі, який постає у Гегеля як «радикальна негативність» і який у Канта позначений фактично як єдино можлива річ у собі: ноуменальний світ свободи. Суб'єктивність модерну — це неперервне занурення всього всередину, неперервна інтерналізація, у граничній та, можливо, першій явленій формі — інтерналізація релігії (інтерналізація Бога як Вищого), яка відбулася в протестантизмі, що дає змогу за багатьма параметрами зв'язати протестантизм та дух модерну. В абсолютному самопізнанні вище перестає огортати себе зовнішньою формою, перебувати десь зовні у світі або за межами світу. Суб'єкт-центрованість, активно критикована постмо-

дерном, доведена до граничного рівня усвідомленості, перетворює суб'єкта на якесь «ніщо», на пільму зіниці, що породжує світ [Кожев, 1998: с. 200] і починає структурувати його навколо відсутнього центру, відтак критика суб'єктивізму можлива виключно у рамках суб'єктивістської ж парадигми. У цьому розумінні філософ-постструктураліст постає як витончений представник модерністської традиції, як інтерпретатор парадигми модерну, який виявляє парадокси його існування. У цій ситуації цілковитого усвідомлення йому залишається тільки *гратися* з будь-якими можливими твердженнями як з внутрішніми, віртуалізованими похідними суб'єкта, деконструюючи підстави їхнього функціонування.

Й. Гейзинга у своєму «*Homo Ludens*» визначає людську культуру як гру остільки, оскільки в ній панує довільне встановлення правил. Грають навіть тварини — і навчальний сенс гри, відзначає Гейзинга, не передує, а впливає із задоволення, отриманого від неї. У чому ж полягає це задоволення? Ймовірно, у тому самому відчутті відриву від природної необхідності. Але відрив від природної необхідності не означає порушення природної необхідності, оскільки саме вона й не може бути порушеною. Вона покріпачує цілком і без залишку, відтак якщо можна відчутти якийсь вихід за її межі, то тільки в одному — у побудові нових, довільних обмежень природних законів, які залишаються непорушними. Якщо тварини, либонь, грають лише іноді, тобто іноді ширяють над колом необхідності, то люди грають завжди — хоч би якими серйозними та трагічними були їхні дії, хоч би якими жорстокими були встановлювані правила. Культура — це система довільних заборон, і саме в цьому розумінні культура — це втілення свободи. Як гра вона надбудовує себе як людський світ над світом природи.

Проте явище, яке становить тут найбільший інтерес, — це не саме визначення свободи як гри, але наголошуване Гейзингою поступове звуження сфери гри у сучасному житті, яке стає дедалі серйознішим, а також дедалі дикішим, дедалі більш схожим на світ природи. Позбавлений естетики одяг, відсутність довільних правил, крім хіба що необхідних дипломатичних та політичних хитрощів, немінуча дія ринку — все це не залишає місця для гри, а разом з нею й для естетики, для краси, для власне культури. Проте можна заперечити: коли культура повністю була грою, її не усвідомлювали як гру. Власне кажучи, структурована як гра вона не давала насолоди, почуття свободи, властивого грі. Що може бути більш довільним за своєю структурою та більш покріпаченим за своєю свідомістю, ніж первісне, гранично ритуалізоване суспільство? Так само, згідно з Гегелем, мистецтво, не будучи усвідомленим як мистецтво, побутуючи як таке, все ж не сприймалось естетично. У гранично ритуалізованому суспільстві, власне кажучи, немає місця для гри, оскільки все є гра. Занепад ігрового первня в модерністському світі, пов'язаний з пануванням ринку,

з відмовою від розкоші, з протестантськими ідеалами, — це радше *усвідомлення* ігрового характеру культури, усвідомлення тієї свободи, яка є засадовою для людського життя. Тепер вона виявляється усвідомленим фактом, інтерналізується. Свобода стає не зовнішнім проявом, а внутрішньою властивістю, надалі не маючи необхідності втілювати себе, як містична віра протестантизму не потребує особливої обстановки, або особливої мови, або особливих супутніх їй дій.

Для модерну властива немовби «деміфологізація» всього життя, всіх дій, культури загалом, викликана інтерналізацією (усвідомленням) свободи. Виявляючи тим самим сутність людського, раніше виявлену у символічній суворості ритуалу, деміфологізація створює поривання до реального звільнення від будь-яких правил та умовностей, фактично від символізації загалом, яку відтепер усю визначають як сферу естетичного, формального, умовного. Проте разом з усвідомленням свободи виникає й усвідомлення неможливості реального звільнення, що фактично завжди виявляємо у підставах тотальної песимістичної критики, характерної для постмодерну.

Цьому тотальному критицизму та песимізму мислителі гуманістичного спрямування, подібні до Габермаса, намагаються протиставити ідеал повернення до раціональності, згідно з Габермасом — на нових, «інтерсуб'єктивних» засадах, оскільки цілком слушно вбачають у постмодерні радикалізацію суб'єктивістського аспекту модерну, а не його подолання. Порівнюючи такі теорії з теорією постмодерну, на прикладі Габермаса та Ліотара, Р. Рорти обидві тенденції вважає однопорядковими, однаково «постмодерністськими по суті». Те, що Габермаса не влаштовує в критицизмі постмодерністів, — це «сухість», «віддаленість»: відмова від занурення в реальні обставини спілкування, соціальної сфери, комунікації. Такі мислителі, як Фуко та Ліотар, на його думку, описують сучасні процеси так, немовби спостерігають їх з якоїсь іншої галактики: скільки завгодно точно та об'єктивно, але абсолютно незацікавлено. Фактично його розчаровує естетизм критики, а також принципове опертя на естетичні категорії при характеристиці всіх сфер культурного життя. «Для Габермаса проблема, поставлена як “недовіра до метанаративів”, полягає в тому, що демаскування має сенс тільки тоді, коли ми “зберігаємо принаймні один стандарт для пояснення викривлення всіх розумних стандартів”. Якщо не маємо такого стандарту, вільного від “всеохопної самокритики”, то розмежування між оголеним та замаскованим, або теорією та ідеологією, втрачає сенс» [Рорти, 1994: с. 115—116]. Тобто Габермас пропонує в ім'я розуму залишитися в рамках панування бодай однієї самоочевидності, прийнятої без раціонального аналізу; це не може не викликати здивування у критика-постмодерніста Ліотара, який вперто наполягає на необхідності раціонального ана-

лізу «до кінця», до тієї межі, де руйнується останній міф, на який можна спертись як на певну реальність.

Естетизм постмодерну пов'язаний з віртуалізацією всього життєвого простору, в результаті чого стираються ціннісні відмінності між сферами культури, на яких наполягає Габермас. Проте чому вони стираються саме на користь естетики і чому відмінність між науковим та художнім текстами стирається саме на користь художнього, а відмінність між буквальним та метафоричним — саме на користь метафоричного? Можна було б виразити це так: той останній міф, який розвінчує постмодерн, переводячи все у сферу віртуального, — це міф про *реальність символічного*, тобто всього, що пов'язано з діяльністю людини. Переходячи до розряду ірреального, символічне стає сферою *естетичного*, сферою суб'єктивного судження, не ґрунтованого на безпосередньому відчутті реальної присутності. Відтак неможливо було б сказати, що вся реальність стає віртуальним вимислом, і світ у свідомості постмодерніста зникає взагалі. Радше ми досягаємо точки граничного поділу на абсолютно ні на чому не ґрунтовану інтерналізовану свідомість та грубу неминучу фізичну природу за її (свідомості) межами, без посередництва будь-яких непорушних і постійних символічних цінностей, які могли б утворити усталений світ науки, етики та соціальних відносин. Тому Рорті називає обидві теорії (Габермаса та Ліотара) однаково постмодерністськими, оскільки обидві претендують на побудову *віртуальної* утопії: одна — утопії прекрасного соціального життя, інша — утопії безконечного інтелектуального прагнення. Обидві не виходять за рамки класичних естетичних визначень, у першому випадку апелюючи до прекрасного, нібито притаманного самим речам (або гармонізованим соціальним зв'язкам, нібито ця гармонія була б об'єктивним законом), у другому — до піднесеного, що уводить за межі речей, а також соціальних зв'язків узагалі.

Повертаючися знову до тієї ситуації, яка нині починає змушувати різних мислителів до пошуку нових визначень естетичного, ми могли б, у світлі зроблених висновків, припустити: якщо така необхідність виникає, якщо класичні визначення естетики уявляються недостатніми, то це може бути свідченням, цього разу, не зростання саморефлексивності в рамках і без того гранично саморефлексивної європейської раціональності, яка й породила естетику, а радше її завершення, кризи, коли її глибинні, непомітні для неї самої підстави виявляються нарешті помітними. Суб'єктивістська естетизація уявляється нам однією з таких фундаментальних підстав, але чи є процес настільки драматичним, а зміна — настільки радикальною, як і те, чи може бути визнане правильним припущення про специфічно новоевропейський характер цієї суб'єктивістської естетизації — залишається, безперечно, відкритим питанням.

ЛІТЕРАТУРА

- Гадамер Г.Г.* Эстетика и герменевтика / Пер. с нем. В.В. Бибикина // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — С. 256—265.
- Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике : В 2-х т. / Пер. с нем. Б.Г. Столпнера. — СПб.: Наука, 1999.
- Жильсон Э.* Философия в средние века: От истоков патристики до конца XVI века / Пер. с фр. А.Д. Бакулова. — М.: Республика, 2004.
- Кант И.* Критика способности суждения. — М.: Искусство, 1994.
- Кожев А.* Идея смерти в философии Гегеля / Пер. с фр. И. Фомина. — М.: Логос — Прогресс-традиция, 1998.
- Рист Дж.М.* Плотин: путь к реальности / Пер. с англ. Е.В. Афонасина, И.В. Берестова. — СПб.: Издательство Олега Абышко, 2005.
- Рорти Р.* Хабермас и Лиотар о постсовременности // Ступени: Философский журнал. — 1994. — № 2 (9). — С. 115—132.
- Рорти Р.* Случайность, ирония и солидарность / Пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. — М.: Русское феноменологическое общество, 1996.
- Bowra C.M.* The Romantic Imagination. — S. 1.: Oxford University Press, 1961.
- Man P. de.* Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics // Critical Inquiry. — 1982. — Vol. 8. — № 4. — P. 761—775.
- Welsch W.* Aesthetisches Denken. — Stuttgart: Reclam, 1990.

---

*Світлана Ніконова* — кандадат філософських наук, доцент кафедри філософії та культурології Санкт-Петербурзького гуманітарного університету профспілок (Росія). Сфера наукових інтересів — естетика, культурологія, філософія постмодернізму.

---



*Євгенія  
Скороварова*

## **АНАЛІТИКА ЕСТЕТИЧНОГО ДОСВІДУ: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ РОЗГЛЯД**

У сучасній вітчизняній та російській естетиці концепт естетичного досвіду лише починають використовувати як категорію для реконцептуалізації класичних та неklasичних досліджень естетичної сфери в єдиному полі естетичного аналізу [Братко, 1999; Бичков, 2004; Галгаш, 2004; Лишаєв, 2000; Павлова, 2008]. Естетичний досвід постає як поняття, виходячи з якого можна пояснити інші естетичні якості та виміри, але визначення естетичного досвіду як такого не артикулюється. Естетичний досвід розуміють переважно як досвід прекрасного, гармонійного, самоцінного, виразного, символічного, але тоді це поняття мало чим відрізняється від поняття естетичного переживання, хоча у феноменології було багато зроблено для розрізнення понять «переживання» та «досвіду». Фактично не здійснювався категорійний аналіз специфіки естетичного досвіду в його різноманітних проявах та структурах. Від часів монографії І. Зязюна [Зязюн, 1976] не відбувалося спроб тематизувати естетичний досвід як поняття. Але й праця І. Зязюна не була присвячена дослідженню категорійного змісту поняття «естетичний досвід». Дослідник зводив сутність цього поняття до естетичного відношення між суб'єктом і об'єктом і обмежувався етичним аспектом використання естетичного відношення для виховання людини. В останній на сьогодні вітчизняній праці

© Є. СКОРОВАРОВА,  
2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

49

з цієї проблеми [Павлова, 2008] «естетичний досвід» використано як центральне поняття, але категорійний зміст цього поняття не визначено, що робить наведену концепцію значною мірою суперечливою.

По-перше, не можна погодитися з тим, що «використання поняття “естетичний досвід” неklasичною естетикою не має досвіду рефлексії над його використанням та обґрунтуванням концептуального статусу» [Павлова, 2008: с. 17]. Фундаментальна праця М. Дюфрена «Феноменологія естетичного досвіду» через феноменологію естетичного об'єкта йде до трансценденталій естетичного сприйняття, щоб окреслити карту трансценденцій естетичного досвіду в онтологічних вимірах. Особливість естетичного досвіду, як намагається показати М. Дюфрен, — це розкриття об'єкта в естетичному досвіді як «об'єкта-в-собі-для-себе-для-нас», у вимірі особливого інтенціонального світу, автономно-уявного світу афективного апіорі, світу вираження [Dufrenne, 1973: р. 199 — 238, 441—462].

По-друге, сумнів викликає концепт естетичного досвіду як єдності досвіду. Естетичність єдності досвіду О. Павлова виявляє за допомоги аналізу Кантової «Критики здатності судження». З одного боку, вказує дослідниця, у двох попередніх «Критиках» виявлено автономні принципи існування природного детермінізму та моральної діяльності, а з іншого — «в обох сферах немає рівноваги, оскільки субординація залишається принципом побудови кожної із зазначених сфер» [Павлова, 2008: с. 43], тобто досвід не є єдиним у сферах теорії та практики. Тому єдність досвіду виникає на переході між цими сферами, а цей перехід традиційно після неокантіанців пов'язують з естетикою І. Канта, і О. Павлова тут не є винятком. Вона стверджує, що принцип доцільності природи, який виникає на основі рефлектувальної здатності судження, в рамках каузальності самого досвіду виробляє погляд на доцільність природи як на технічну доцільність. У такому разі природа постає як витвір мистецтва. Отже, технічна доцільність уґрунтована на естетичній здатності судження. Таким чином, принцип доцільності систематизує досвід, а отже, естетична здатність судження є здійсненням єдності досвіду [Павлова, 2008: с. 43—50]. Незважаючи на те, що естетична здатність судження не є власне самим естетичним досвідом і що здатність судження є не лише естетичною, але й телеологічною, тобто не має на собі примату естетичності у сучасному розумінні, а належить саме до логічного підведення суб'єкта під предикат на підставі доцільності, О. Павлова визначає онтологічний статус естетичного досвіду як установлення надчуттєвої єдності чуттєвих елементів досвіду. Отже, як вважає дослідниця, визначення культури як творчого синтезу є «результатом аплікації апіоризму естетичної сфери до процесу культуротворення» [Павлова, 2008: с. 160]. Але, якщо можна погодитися, що сама сфера культури є встановленням надчуттєвої єдності чуттєвих елементів досвіду, то лише суто на



естетичний досвід переносити таку функцію не можна. Аналізуючи мистецтво як естетичну форму культури та символічну модифікацію єдності досвіду, Е. Касирер визначає його функцію як маніфестацію цілісності культури у модусі чистої змістовності явищ, але, як було визначено нами в рамках аналізу естетики Е. Касирера, ця цілісність не є якоюсь особливою: «мистецтву в культурі належить особлива роль — роль конституювання цілісності активної форми духу в єдності чуттєво-одиночного та ідеально-загального як чуттєвої форми, як інтеграції споглядальних одиниць значення. Але ця роль — не єдина роль духу, проста змістовність цілісності духу не здатна розрізнити та відрізнити цю цілісність, необхідні відмінні форми цілісності. Мистецтво — це трансцендентальна царина, в якій утворюються контури чистої змістовності, але міф, релігія, наука, мова — рівнозначні та самостійні царини» [Скороварова, 2006: с. 124]. Цілісність культури утворює цілісність індивідуального емпіричного досвіду в його інтерсуб'єктивних вимірах, а естетичний досвід утворює єдність в естетичному вимірі. Релігійний та міфологічний досвіди також утворюють цілісну єдність, так само мають цілісність мова та наука, а не лише мистецтво, понад те, кожна з цих символічних форм може бути винесена поперед інших як принцип конструювання цілісності культури, як, наприклад, міфологія в античній Греції, релігія у Стародавній Індії або за часів середньовіччя, наука у Новий час або естетична функція вираження у постмодернізмі. Треба розуміти, що естетичний досвід — це не концентрація досвіду, якась, так би мовити, ентелехія досвіду, це певним чином частина життєвого досвіду, яка відокремлюється у специфічну та автономну сферу функціонування культури у загальній діалектиці процесів соціокультурного розвитку людини.

По-третє, виводячи естетичний досвід у структуру суміжних понять, О. Павлова розглядає лише поняття «досвідченість», «здатність» та «здібність», що, в перспективі її розгляду, стосуються особливостей актуалізації процесу художнього досвіду, досвіду художніх переживань, досвіду художнього сприйняття та вираження. Радше «досвідченість», «здатність» та «здібність» як поняття характеризують особливості перебігу досвіду у різних індивідів, вони стосуються характеристики естетичного досвіду так само, як, наприклад, і наукового досвіду, й не містять тих засад, на підставі яких уможливується концептуальне виокремлення естетичного досвіду з-поміж інших регіонів загальнолюдського досвіду. До того ж до суміжних понять естетичного досвіду, що характеризують і розкривають зміст естетичного досвіду мають належати такі категорії, як «естетичне переживання», «естетична свідомість», «естетична цінність» в її валютативних модифікаціях (прекрасне, потворне, піднесене, низьке, гротеск, іронія тощо), «естетичний ідеал», «естетичний знак», «естетична інтенція», «естетичне оцінювання» та багато інших категорій, у тому числі поняття неklasичної естетики (лабіринт,



перцепти хаосу, трансестетичне тощо). Але така категорійна змістовність залишається за межами розгляду О. Павлової, що зумовлене тим концептом естетичного досвіду, який вона будує. Загалом її концепт естетичного досвіду як форми відтворення первинної єдності всіх здібностей не виходить за рамки концепту філософії мистецтва Ф. Шелінга, в рамках якого весь Універсум постає як символна єдність лише завдяки його конструюванню як метафізичного витвору мистецтва, до єдності якого ми можемо приєднатися через наші власні мистецькі витвори [Шеллінг, 1999].

Таким чином, якщо у вітчизняній традиції поняття «естетичний досвід» лише починають використовувати з певними його суперечностями щодо визначення його змісту, то у зарубіжній естетиці є стала традиція використання концепту естетичного досвіду в аналізі царини естетичного [Ингарден, 1962; Ландгребе, 2002; Яус, 2002; Dewey, 1958; Dufrenne, 1973; Dunne, 2005; Feldman, 2002; Hagman, 2005; Marshall, 2005; Mitias, 1988; Shusterman, 1999]. Прагматичний та феноменологічний проекти філософії як провідні напрямки аналізу естетичного досвіду досліджували особливості інтенціональності естетичного досвіду, інтенсифікації досвіду, місце естетичних цінностей у структурі естетичного досвіду, афективність естетичного досвіду тощо. Актуальним є введення концептуально оформлених поглядів на естетичний досвід у категорійну структуру вітчизняної естетики для розробки нових методів аналізу естетичної сфери класичної та сучасної культури. Тому метою цієї статті є розгляд тих концептуальних засад, на підставі яких виникає можливість послідовного аналізу естетичного досвіду.

Досвід як безпосередній досвід, який не опосередкований специфічними навичками та знаннями, є допредикативним станом свідомості, в якому немає розходження між тілесним та свідомим. Це означає, що для досвіду в його простій формі чуттєво-емоційне та значеннєво-сміслові дані як єдина, нероздільна цілісність. Досвід одночасно постає перед людиною як процес (безперервний досвід життя) і як результат (досвід чогось певного). Як постійна актуалізація інтерпретації зв'язків відношення людини і світу, досвід у своєму перебігові продукує певні структури, що стають тлом його подальшого розгортання й навіть можуть стати засадами для реактуалізації попереднього досвіду. Досвід є можливістю практики та безпосередньою актуалізацією практики, конститутивним моментом практики: «Щоб безпосередньо пізнати той чи той феномен або ту чи ту сукупність феноменів, слід особисто брати участь у практичній боротьбі, мета якої — трансформувати реальність, трансформувати цей феномен або цю сукупність феноменів, бо це єдиний спосіб увійти в контакт з ними як з видимостями» [Крістева, 2004: с. 113]. Ми повинні в цій аморфній та недиференційованій масі індивідуально-особистісних переживань указати той шар, на ґрунті якого можна вибудувати інтенціональність досвіду як естетичного, тобто виявити його

специфічну предметність. Іntenціональність витворів мистецтва, яка була постульована та тематизована Р. Інгарденом як загальний принцип утворення естетичного, розкриває цю предметність в особливій смисловій наповненості реципієнтом художнього твору. Художні твори як естетичні предмети мають специфічну щодо їхньої будови та організації в перцепції інтенціональну архітектоніку, пов'язану з виявленням шарів твору у свідомості [Гартман, 2004: с. 215—285; Ингарден, 1962: с. 72—91, 255—260, 383—393, 413—423]. Так, Р. Інгарден сприйняття художнього твору читачем зводить до конкретизації основи художнього твору. Типові відмінності між конкретизаціями та художніми творами (літературними, архітектурними, живописними, музичними), згідно з Р. Інгарденом, зводні до такого:

1) смисловий шар твору, що робить його естетичним, існує в ньому лише як потенційно мислимий;

2) при конкретизації реципієнт актуалізує те, що у творі перебуває лише у потенційному стані, те, що є релятивним у предметному значенні, тобто існує лише у відношенні до того, хто сприймає цей твір;

3) реципієнт може усунути місця неповної визначеності художнього твору, які існують у творі як схеми для руху конкретизації, але усуває їх відповідно до напрямку своїх інтересів та установок, тобто реципієнт актуалізує не всі частини твору, він робить це вибірково;

4) частина твору ефективно розгортається в конкретному часі переживань реципієнта інакше, ніж у самому творі, тобто фазова структурність твору розгортається інакше в інтенціональності, ніж у самому творі, але вона з'єднана з ним через ритмічність структури твору, яка є й ритмічністю конкретизації.

Встановлюючи типи конкретизації та актуалізацій («Скільки читачів і скільки нових прочитань одного й того самого твору — стільки й нових утворень, званих нами конкретизаціями творів» [Ингарден, 1962: с. 74]), Р. Інгарден разом з тим підкреслює: «Загальним же для них є те, що в кожному з них (якщо конкретизація більш-менш не виходить за рамки “правильності”) реалізується один і той самий твір, переваги якого збільшуються або зменшуються у результаті доповнень та трансформацій, які мають своїми джерелами суто сприйняттяво-конструктивну діяльність читача» [Ингарден, 1962: с. 74]. Проблематика конкретизації саме й становить той інтенціональний погляд на естетичне, який формується у феноменології Р. Інгардена, але саме тут ми й можемо виявити недостатність виключно такого погляду на естетичне як чисте інтенціональне утворення. Цілком слушним є твердження, що «буттєвий фізичний фундамент твору мистецтва відіграє роль з'єднувальної ланки між естетичними цінностями та налаштованим на естетичне переживання реципієнтом» [Братко, 1999: с. 117], але навіть у цьому бутті такого фундаменту має існувати та форма, та якість, завдяки якій виникає саме естетична конкретизація, тобто формується естетична

інтенціональність. Ця якість як певний шар предмета (віртуальної даності об'єкт-суб'єктного співвідношення) має бути пов'язана з річчю, суб'єктом та естетичними цінностями. Цей шар — атенціональність, стан досвіду, в якому певна структура предмета викликає певну інтенцію з відповідним їй емоційно-чуттєвим тоном, що може розвинути в естетичну предметність і закріпитись як буттєва форма естетичної цінності. Атенціональність характеризує той момент досвіду, в якому він висуває певну якість даного нам у ньому предмета як таку, що зосереджує, концентрує нашу увагу; ця якість вражає нас і спрямовує наш почуттєвий стан в якийсь простір налаштованості, в якому стає можливим перебіг естетичного переживання.

Феноменологічне дослідження свідомості [Гуссерль, 1999] виявило, що певний різновид інтенції (інтенціональності) має зв'язок з відповідною атенцією, атенціональним зрушенням. Інтенціональність як спрямованість свідомості, «промінь погляду чистого Я», в інтенції виробляє певну даність нам речі, звертається до тієї якості речі, яка є важливою для інтенції, і відвертається від інших якостей. Ці звертання та відвертання здійснюються за допомоги атенціональних зрушень. Згідно з Е. Гуссерлем, в інтенціональному шарі природного сприйняття речі або процесу можна виокремити незмінний ноєматичний склад переживання предметності та зміни зафіксованого переживання просто в розподілі уваги та її модусів. Атенціональне зрушення надає перевагу певному предметному моменту, який робить в інтенції предмет поміченим саме у той спосіб, в який його виявляє атенціональне зрушення; модуси уваги, згідно з Е. Гуссерлем, супроводжують інтенцію й сутнісно залежать від неї. Якщо ми говоримо про особливу естетичну інтенцію, то нам потрібно визначити й ті атенціональні моменти, які фіксуються в ній, але виходячи з того, що специфічна будова естетичного предмета — це структура, яка об'єднує різні онтологічні предметні моменти, то вона об'єднує їх не на підставі інтенціональності, а саме на підставі атенціонального аспекту, який передує регуляції споглядання інтенцією.

Атенціональність не є супровідним моментом естетичного досвіду, вона навіть не є регулювальним моментом, атенціональність є предметною якістю досвіду, яка конститує інтенцію та визначає можливість її структурування як естетичної. Треба виокремлювати атенціональність самого досвіду, яка «провокує» його як естетичний, атенціональну структуру об'єкта, який у цьому досвіді постає як естетичний, та естетичну атенцію свідомості, яка виокремлює певні акти свідомості та спрямовує їх на сприйняття певного сущого як естетичного. Атенціональність є концентрацією уваги як форми структурування та спрямованості досвіду у можливість його естетичної модифікації. Атенціональність пов'язана, у першу чергу, з попередньою емоцією. Попередня емоція є концентрацією сприйняття на певній якості, що не є для нас байдужою, й потенціє її як ймовірно-есте-

тичну, атенціонально дану. Згідно з визначенням Р. Ингардена, попередня емоція — це «стан збудження, викликаний *якістю*, нав'язуваною нам у предметі спостереження. У перший момент, не усвідомлюючи того, *якою саме є* ця якість, ми лише відчуваємо, що вона *залучила* нас до себе, *спонукала* повернутися до неї з метою *оволодіння* нею у безпосередньому контакті. У цьому збудженні зазвичай утримується також момент приємного (хоча, можливо, й навпаки) *подиву* внаслідок виникнення первинної збудливої якості, а також подиву з того, що вона є “такою”, хоча ми ще не мали часу відійти до *чіткого*, навмисного та свідомого розуміння цієї якості, доки вона нас, якщо можна так висловитися у переносному значенні, радше “стосується”, особливим чином спонукає, збуджує» [Ингарден, 1962: с. 125]. «Попередня емоція (і це найбільш важлива функція) викликає у нас зміну спрямованості — перехід від точки зору природного практичного життя до специфічно “естетичної” точки зору. Емоція, викликана *якістю*, яка нас збуджує, або так званим “образом”, яка утримує в собі разом з тим момент жагучого бажання, прагнення чуттєво-безпосередньо насититися певною якістю, призводить до того, що із природної спрямованості на певні існуючі або здатні існувати *факти* у царині реального світу ми переходимо до спрямованості на наочно дане спілкування з якісними образами» [Ингарден, 1962: с. 131]. Попередня емоція як реакція на атенціональну структуру предмета спрямовує суб'єкта в атенціональний рух, у мерехтіння предмета між визначенням його або як простої речі навколишнього світу, або речі для використання, або ж як естетичної речі — й тоді починається конкретизація всіх структур естетичного досвіду та розгортання його фаз.

Наприклад, якщо в античній культурі піфагорійці висувають числові співвідношення як значимі, то ці співвідношення як абстрактний момент предмета й будуть тією якістю, яка сприятиме виникненню попередньої емоції. Числова кореляція й буде тією атенціональною формою досвіду предмета, що продукуватиме знаходження числових відношень в об'єкті та викликатиме атенціональне зрушення, яке саме це відношення оцінюватиме як таке, що викликає естетичну оцінку у вимірі певної структури естетичної інтенції, яка є розгортанням естетичної атенції в інтенціональну структуру свідомості. Естетична інтенція як категорія характеризує даність предмета в естетичній царині сприйняття, поза поділом на суб'єкта та об'єкт цього сприйняття, тобто уводить річ в інтенціональну характеристику її як естетичної за предметністю, співвідносить її з серією інших естетичних предметів. Естетична інтенція артикулюється як можливість естетичної оцінки та в подальшому розвитку розвивається в естетичну інтенціональність, у певну структуру вже не досвіду, а свідомості. На відміну від естетичної інтенції, яка спрямована на естетичні якості предмета, естетична інтенціональність спрямована на естетичні цінності культури.

В аналізі естетичного досвіду після введення поняття атенціональності ми повинні розібратися з тими умовами, без яких естетичний досвід є неможливим у всій своїй конкретній даності. Ці умови постають як умови парадигматичні, як «позачасова парадигма, елементи якої розташовуються на різних рівнях, являючи собою рівні варіанти певного єдиного інваріантного значення» [Лотман, 2000: с. 432]. Як сутнісні та з необхідністю існуючі у парадигмальній структурі естетичного досвіду можна виокремити такі елементи: естезис, апперцепційний базис, інтерпретаційні потенції, в діалектиці яких постає конкретний естетичний досвід.

Естезис в розрізі свідомості являє собою просторово-часовий континуум, який є полем естетичних операцій. Він утворює та забезпечує єдність естетичного сприйняття та естетичних переживань. Завдяки цьому устрою як просторово-часового континууму план естезису даний нам як альтернативний план реальності. Звернемо увагу на те, що план реальності є альтернативним, оскільки є істотна різниця між реагуванням людини на подію естетичного досвіду та на подію повсякденного досвіду. У феноменології відзначають квазібуттєвий статус естетичного сприйняття, але стосовно естетичного досвіду «квазібуттєвість» — це не дуже доречний термін, оскільки факти естетичного досвіду у свідомості мають такий самий буттєвий статус, що й факти досвіду взагалі. Цей буттєвий статус конституйований онтологічною презумпцією (все існує, доки немає підстав стверджувати зворотне) та врегульований емоційною нерозрізненістю (для емоційного сприйняття не є важливим існування або ж не існування об'єкта). Якщо в конкретному естетичному досвіді ми маємо справу з подіями (подією естетичного предмета, подією суб'єкта, подією естетичної цінності, подією художнього твору тощо), то план естезису постає як тло та горизонт цих подій. Трансцендентально-онтологічним обґрунтуванням плану естезису є план іманенції. План іманенції, досліджений Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, «це не відносний горизонт, що функціонує як межа, яка змінюється залежно від положення спостерігача і яка охоплює стан речей, що підлягають спостереженню, але горизонт абсолютний, який є незалежним від будь-якого спостерігача і в якому подія... стає незалежною від видимого стану речей, де вона може відбуватися [Делез, Гваттари, 1998: с. 49—50]. План естезису, таким чином, можна зрозуміти як розгортання плану іманенції у просторі атенціональності, яка виробляє естетичне обрамлення ставлення людини до світу. На відміну від незалежності плану іманенції, план естезису через атенціональне зрушення є конструктивно залежним від спостерігача, але спрямовується ним на отримання статусу абсолютного. Естезис розгортає план іманенції в соціокультурну площину. Лише прості види естезису можуть розгортатися в до-соціальному та докультурному просторі.



Для плану естезису характерним є функціонування подій як фікційних при розумінні їх як реальних. Наприклад, сприйняття персонажу художнього твору як дійсної людини з реальними сподіваннями, діями, мисленням, апеляція до нього як до прикладу для розуміння нашого життєсвіту — це наслідок нерозрізненості реального буття та вигаданого буття, сприйняття сущого, презентованого в естетичному досвіді, як безпосередньо існуючого сущого. Нерозрізненість існуючого та неіснуючого в структурі естетичного предмета відбувається завдяки емоційній нерозрізненості певного афективного апріорі. Емоційність в естетичному предметі є емоційністю в тому значенні, що чуття, які переживає людина в естетичному досвіді, є певними соціокультурними почуттями, а не фізіологічними відчуттями. Як зазначає М. Дюфрен, «афективні якості, в яких затвердилась атмосфера естетичного об'єкта, стають антропоморфічними. Жахливе у Босха, радісне у Моцарта, глузування у Фолкнера, трагічне у “Макбеті” — все це визначає відношення суб'єкта як структуру об'єкта, яке доповнює цю структуру» [Dufrenne, 1973: с. 442]. Сенсуалістська максима «відчуваю, отже існує» в естетичному досвіді набуває значення «почуваю, отже існує». Ця формула є продовженням та доповненням онтологічної презумпції естезису. Наявність предмета в почуттях, даність в емоційно-чуттєвому розрізі усвідомлення світу є достатньою підставою для онтологічного визнання існування предмета для свідомості.

Апперцепційний базис — це попередні знання, тло досвіду. Він формується та актуалізується при реальному перебігові досвіду й визначає позиції присутності значення у досвіді. Апперцепційний базис складається з фактів інтеріоризованого соціокультурного досвіду, що його набуває людина у процесі соціалізації. Ці факти в апперцепційному базисі можуть видозмінюватися внаслідок особливостей перебігу випадкового індивідуального досвіду. Завдяки цьому утворюється індивідуальне асоціативне поле, що регулюється психологічними якорями, які змінюють ціннісну інтерпретацію фактів досвіду.

Конструювання плану естезису як горизонту естетичного досвіду, певним чином будучи конституйованим планом іманенції, водночас не є можливим без регулятивних типів організації досвіду, утворюваних в його просторі, який уже мав місце: «Кожний досвід має свій горизонт сподіваного: будь-яка свідомість перебуває завжди, — як свідомість про щось, — у горизонті вже сформованих та ще прийдешніх досвідів. Це визначення вказує на те, що корені структури горизонту досвіду полягають у часовості свідомості; вона передбачає, що відоме та невідоме однаковою мірою зумовлюють досвід предмета... Досвід формується у колі функціонування антиципацій (перед-розуміння) та здійснення (або ж розчарування, несправдження) цих антиципацій» [Яус, 2002: с. 375]. Суб'єкт естетичного досвіду здатний оці-

нювати подані у цьому досвіді об'єкти як естетичні предмети, виокремлювати в них естетичні якості по компонентах та елементах, класифікувати їх у рамках системи естетичних цінностей та створювати на практиці естетичні речі завдяки тому, що в його життєсвіті утворилися певні структури значення, певне ставлення до світу та певний спосіб діяльності. Апперцепційний базис в естетичному досвіді є тією ланкою, яка зберігає в собі значення досвіду, його позицію стосовно речей досвіду, дешифрує навколишній світ і переводить його у зрозумілу людині систему значень.

Інтерпретаційні потенції — це антропологічні умови конкретної одиничної репрезентованості структурування цілісності та свідомості досвіду. По-перше, це фізіологічна структура, яка визначає тип тілесності людини, її спосіб руху у світі та певне тілесне розмежування смислу світу. По-друге, це психічна структура, яка визначає тип поведінки людини та переробки надходжованої інформації в корелятивні щодо цієї психіки образи. По-третє, це здатність, талант сприймати в інтуїтивній формі певні якості предмета інтенсивніше, ніж інші. Інтенсивність наповнення перебігу естетичного досвіду залежить саме від інтерпретаційних потенцій, натомість апперцепційний базис утворює формальну, нормативну ціннісну площину естетичного досвіду. Саме на перехресті апперцепційного базису та інтерпретаційних потенцій естетичного досвіду можливо шукати розв'язання проблеми «судження смаку естетичного досвіду». Апперцепційний базис розкриває через себе соціокультурний аспект судження смаку, а інтерпретаційні потенції — через індивідуальний аспект. За малої розвиненості апперцепційного базису та низької інтенсивності інтерпретаційних потенцій важко очікувати від людини розвиненого естетичного смаку. При цьому варто відзначити, що превалювання або апперцепційного базису при низьких інтерпретаційних потенціях, або інтерпретаційних потенцій при низькому апперцепційному базисі в естетичному досвіді підносить смак на середній рівень, а максимальний рівень розвиненості апперцепційного базису та інтерпретаційних потенцій дає змогу говорити про високий рівень смаку.

Розглянувши парадигматичні умови естетичного досвіду, ми вийшли на той рівень, який можна назвати предметністю естетичного досвіду. Якщо предмет естетичного досвіду є тією віртуальною базою, завдяки якій відбувається можливість фіксації конкретно-чуттєвих аспектів дійсності в їхній ідеально-абстрактній визначеності та, як наслідок, їх опредметненні, то естетична предметність — це не структура об'єкта і не стан суб'єкта, а шар досвіду як якісна визначеність, фіксована у рефлексії як диференційована форма ідеальних та емпіричних даностей в їхній єдності за формою. Естетична предметність — це предметність соціокультурна, оскільки вона є наслідком своєрідного трансцендування атенціональності у всезагальні норми та кодифікації культури. Багатошаровість та поліструктурність естетичного

досвіду, виражаючи себе феноменологічно у внутрішньому стані, стані індивідуального переживання, індивідуальної емоційної змістовності, закріплює себе діалектично у зовнішньому стані, стані соціальних почуттів, інтерсуб'єктивного чуттєвого виробництва. Безпосередньо в естетичному досвіді важко відокремити естетичну предметність від речового шару певної речі, поданої як естетичний факт, але саме тому, що він є диференційованою формою, естетичний предмет і пронизує всі матеріальні елементи в речі, у досвіді важко відокремлюючись від них, і може бути абстрагованим та зафіксованим як певна естетична якість у рефлексії, але навіть будучи абстрагованим він залишатиметься пов'язаним з чуттєвою даністю, оскільки ця якість буде певною (а отже, оформленою у чутті) якістю. Ця виокремлена якість як еталонна закріплюється для виробництва, для повторення і може бути пов'язана з іншою речевістю, а не з тією, у рамках якої виникла. Безперечно, що атенціональність естетичної предметності у цих якостях у перших своїх проявах безпосередньо пов'язана з антропологічними параметрами людини як родової істоти, яка синкретично пов'язана з навколишнім світом, але з ускладненням становища людини у світі, її структур переживання та виробництва, екзистенційного осмислення світу, навантаження її культури та соціуму новими зв'язками ускладнюється й її естетичний досвід. Естетична предметність у діалектичному вираженні є структурою, в якій можна виявити істотні моменти цільового покладання певного типу діяльності, що виокремлюється у надструктуру цієї діяльності, постаючи як ціннісний еталон для діяльності у спогляданні (утилітарний аспект) та як ціннісний об'єкт для споглядання як діяльності (естетичний аспект). Водночас у феноменологічному вираженні естетична предметність є підґрунтям категорійного наповнення переживання людиною естетичної змістовності.

Отже, у концептуальному аналізі естетичного досвіду ми можемо виокремити такі структури: атенціональність естетичного досвіду, парадигматику естетичного досвіду та предметність естетичного досвіду. Це необхідні у концептуальному змісті умови розгортання естетичного досвіду. Зрозуміло, що категорійний зміст естетичного досвіду ширше концептуального, але без окреслення тієї сфери, в якій необхідно проводити дослідження, неможливе й внутрішнє структурування цієї сфери. Таким чином, формулюючи концептуальну площину аналітики, ми підготовляємо ґрунт і для категорійного аналізу естетичного досвіду.

#### ЛІТЕРАТУРА

*Братко К.В.* Проблема визначення і співвідношення об'єктивних і суб'єктивних чинників естетичного досвіду в естетиці Романа Інгардена // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць. — Київ: Друкарня ДАККІМ, 1999. — Вип. 3 : У 2-х ч. — Ч. 1. — С. 108—118.

*Бычков В.* Эстетика. — М.: Гардарики, 2004.

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

59

- Галгаиш Г.Ю. Психологічні основи естетичного механізму моральнісного регулювання // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць. — Київ: Міленіум, 2004. — Вип. 16. — С. 72—76.
- Гартман Н. Эстетика. — Киев: Ника-Центр, 2004.
- Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. Общее введение в чистую феноменологию. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
- Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — М.: Алетейя, 1998.
- Зязюн І.А. Естетичний досвід особи. Формування і сфери вияву. — Київ: Вища школа, 1976.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
- Крістева Ю. Досвід і практика // Полілог. — Київ: Юніверс, 2004. — С. 2—117.
- Ландгребе Л. Что такое эстетический опыт? // Современная западноевропейская и американская эстетика. — М.: Книжный дом «Университет», 2002. — С. 206—223.
- Лішаев С. Эстетика Другого. — Самара: Изд-во гуманитарной академии, 2000.
- Лотман Ю.М. Семантика числа и тип культуры // Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПб., 2000. — С. 431—434.
- Павлова О.Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду. — Київ: ПАРАПАН, 2008.
- Скороварова Є.В. Естетика Ернста Касирера: синтез класичного та некласичного // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення: Збірник наукових статей / За ред. В. А. Личковаха. — Чернівці: ЦНТЕІ, 2006. — С. 120—125.
- Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1999.
- Эстетика // Новейший философский словарь. — Минск: Книжный Дом, 2003. — С. 1200—1210.
- Яус Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 2002. — С. 368—403.
- Dewey J. Art as experience. — New York: Capricorn Books, 1958.
- Dufrenne M. The Phenomenology of Aesthetic Experience. — S. I.: Northwestern University Press, 1973.
- Dunne A. Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetis Experience and Critical Design. — S. I.: MIT Press, 2005.
- Feldman J.R. Victorian Modernism: Pragmatism and the Varieties of Aesthetic Experience. — Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Hagman G. Aesthetic Experience: Beauty, Creativity and the Search for the Ideal. — New York: Rodopi, 2005.
- Marshall D. The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience. — New York: JHU Press, 2005.
- Mitias M.H. Aesthetic Quality and Aesthetic Experience. — New York: Rodopi, 1988.
- Mitias M.H. What Makes an Experience Aesthetic? — New York: Rodopi, 1988.
- Shusterman R. The End of Aesthetic Experience // Journal of Aesthetics and Art Criticism. — 1999. — Vol. 55. — P. 29—41.

---

**Євгенія Скороварова** — аспірантка кафедри філософії культури та культурології філософського факультету Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля. Сфера наукових інтересів — естетика, феноменологія, онтологія, новочасова та сучасна філософія.

---

# Естетика і філософія мистецтва

*Віталій  
Даренський*

## МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН ЛЮДИНОТВОРЕННЯ

У сучасних рефлексіях щодо природи мистецтва спостерігаємо явну тенденцію до нехтування його онтологічним та антропологічним вимірами. Можна назвати чотири найпоширеніші стереотипи у вітчизняному естетичному дискурсі. По-перше, *психологізм*: мистецтво розуміють як збуджувача емоцій та почуттів. Якщо строго дотримуватися саме такого розуміння, то існування мистецтва виявиться суцільно абсурдним і навіть шкідливим — адже навіщо людині, особливо сучасній, завжди переважаній і навіть травмованій усілякими емоціями, ще додавати до них якісь штучні?! По-друге, *соціологізм*: мистецтво має збуджувати не будь-які, а лише «соціально корисні» емоції та почуття, привчати людину до вимог суспільства. За такого розуміння існування мистецтва також є якщо не абсурдним, то принаймні *зайвим*: адже суспільство і без нього «адаптує» людей дуже ефективно й навіть занадто, виховуючи пристосованців. По-третє, навпаки, розуміння мистецтва як засобу *емансипації*. Характерно, що автори цього напрямку, як правило, не висувають до мистецтва якихось власне *художніх* вимог, але вимагають від нього лише «руйнувати звичні схеми самоідентифікації, ідеологічне опертя соціального та культурного поля» [Савчук, 2001: с. 6]. Як правило, такий підхід за-

© В. ДАРЕНСЬКИЙ,  
2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

61

стосовують до того, що називають «сучасним мистецтвом» — і це не дивно, адже найчастіше під цим терміном мають на увазі лише артефакти, породжені сферою ігрової повсякденності (а також відповідним рівнем мислення та світосприйняття), що виражають інфантильні комплекси «масової людини». По-четверте, це вже плідніший стереотип, який можна назвати *когнітивним*. До нього належать підходи, для яких мистецтво, в першу чергу, є носієм певних культурних значень (насамперед семіотичний, почасти герменевтичний та інформаційний підходи). Тут мистецтво розуміють як засіб індивідуального самовираження шляхом трансформації культурної традиції. Для чого потрібно мистецтво у цьому розумінні, тут зазвичай взагалі не обговорюють, оскільки вважають, що «самовираження» та інновації мають самоцінність як такі, надаючи сенсу існуванню мистецтва.

Втім, справжнє мистецтво завжди і неодмінно є *сутнісно традиційним* у загальнокультурному розумінні, оскільки є феноменом, що відтворює *базові екзистенційні переживання людини*. Понад те, можна навіть сказати, що мистецтво за своєю природою є чимось принципово архаїчним, оскільки повертає людину до первинних, засадових ситуацій ставлення до світу, протистоячи його відчуженим формам, породжуваним сучасною цивілізацією. У цьому розумінні говорять, що мистецтво повертає людину до її *справжності*. Розуміння мистецтва як гри та взагалі вільного, самоцінного розкриття сутнісних сил людини, яке не є підпорядкованим якійсь іншій меті, жодним чином не суперечить розумінню його глибокої відповідальності та серйозності. Зокрема, як писав Г.-Г. Гадамер, «ця надлишковість гри, вихід у царину довільного, вільного вибору не є випадковою — це духовний відбиток на іманентній трансцендентності гри... ми не тільки визначаємо надлишковість гри як першооснову нашого творчого поривання до мистецтва, але й виявляємо за нею доглибніший антропологічний мотив» [Гадамер, 1991: с. 316]. *Цей «антропологічний мотив», таким чином, полягає у незмінному прагненні людини до трансцендування своєї наявної буттєвої ситуації, до подолання звичних рамок свідомості, — і витвір мистецтва у своїй загальнокультурній функції виявляється саме таким утворенням, за допомоги якого цей мотив реалізується іманентно, тобто як природна та необхідна функція власне художнього сприйняття.*

В українській естетиці вперше людинотворчий сенс буття мистецтва дослідив В. Малахов. Як пише цей автор, «цілісно розкрити людський досвід в образах мистецтва означає не тільки «змоделювати» плин життя яким воно є, але, по-перше, ввести цей досвід у контекст свободи, подати його як предмет вибору та моральнісного осмислення; по-друге, виявити притаманні цьому досвідові глибинні культурно-історичні смисли, його орієнтацію стосовно фундаментальних цінностей людського буття; по-третє, відновити його як елемент спілкування у багатовимірному просторі суб'єкт-об'єктних

зв'язків — репліку, позицію в діалозі» [Малахов, 1988: с. 97]. Завдяки цьому художній твір можна розглядати як діалогічний «ретранслятор» і «генератор» цінностей і смислів культурного буття, що пов'язує між собою різні історичні епохи та різні цивілізації. Мистецтво створює відкритий, не детермінований повсякденною практикою та комунікацією тип ставлення до світу й належить, таким чином, до типу смислової детермінації людського буття.

Розвиваючи цей підхід, Р. Шульга у монографії «Мистецтво та ціннісні орієнтації особистості» (1989) запропонувала концепцію мистецтва як специфічного культурного засобу становлення особистості. Зокрема, вона зазначає, що «роль спілкування з мистецтвом, результат якого не сягає далі емоційного насичення, є невеликою, оскільки практично не позначається на духовному збагаченні особистості» [Шульга, 1989: с. 20]. Натомість вищим рівнем художньої комунікації є такий рівень впливу мистецтва, на якому зрештою «змінюються змістовні аспекти духовного світу людини, її ціннісні відношення, соціальні установки», адже на цьому рівні «мистецтво... пробуджує активність особистості у напрямку пошуку шляхів самоздійснення, розгортання своїх здатностей, до визначення життєвих цілей, які є гідними людини» [Шульга, 1989: с. 21; 30].

Своєю чергою, В. Табачковський вважав фундаментальним завданням мистецтва «конституювання... індивідуальних символів життя», відсторонених від усього, що увійшло в людину поза її волею, без її згоди та принципового сумніву, а «на правах поки що незрозумілого (отже, вимагаючого розшифровки) особистісного здивування» [Табачковський, 2006: с. 16]. Отже, художнє формотворення виявляє той базовий рівень людського досвіду, на якому «нейтральні» життєві факти і події переходять у принципово інший модус — стають людинотворчими символами «світоглядних істин», які конституують особистість. Саме тому мистецтво є виявленням «фундаментальної особливості людської істоти, яка кожен новий день свого життя зустрічає щоразу новою потребою у сутнісній самоідентифікації та визначенні свого місця у світі», й саме «звідси — ота настирна потреба навчитися наново бачити світ» [Табачковський, 2005: с. 51].

Цими, а також деякими іншими вітчизняними філософами окреслено проблемний напрямок, який можна визначити як антропологію мистецтва. Метою цієї статті є подальший розвиток і концептуалізація окресленого підходу до осмислення мистецтва як специфічного феномена людинотворення, тобто формування людини як духовної істоти. Людина відбувається як духовна істота тією мірою, якою вона є здатною до цілісного світосприйняття та самоперетворення у горизонті вищих духовних цінностей Істини, Добра та Краси. У рамках цієї мети окреслено два окремих завдання: 1) історичний аналіз становлення людинотворчого розуміння мистецтва; 2) структурний аналіз специфіки художньої форми як засобу формування духовної рефлексії.

Історично першим типом теоретичної концептуалізації сутності мистецтва, що сформувався за античної доби, було його розуміння як «наслідування» (мімезису) з метою досягнення катарсису. Для античної людини сприйняття творів мистецтва не було самоціллю, його розглядали як засіб формування певних морально-психологічних якостей. Зокрема, антична драма, щодо якої Аристотель і запропонував поняття катарсису, була безпосереднім продовженням і трансформацією містерій Діоніса. Її метою було спонукати глядача до переживання та осмислення вічних і незмінних законів світу та людської долі. Таке переживання виховувало в людині мудрість у розумінні власних життєвих перипетій, а відтак і міцність психіки, яка ставала стійкішою та врівноваженішою у будь-яких неприємних життєвих подіях. Окрім того, співчуття героям трагедії примушувало глядача штучно пережити негативні почуття (страх, відчай) і завдяки цьому позбавитися їх (хоча б певною мірою) у власному житті. Все це й охоплювало поняття «очищення»; хоча безпосередньо термін «катарсис» стосувався негативних почуттів, але його сенс розповсюджували й на дію мистецтва загалом, що охоплювала цілісну людину — не тільки її почуття, але й розум та морально-вольові якості. Мистецтво мало «очищувати» людину від зануреності у побут і повертати її до осмислення своєї долі та свого місця у Всесвіті.

В інших різновидах і жанрах мистецтва, що існували в ті часи, ця «катарсична» сутність не мала такого яскравого зовнішнього виразу, як у драмі, сприйняття якої супроводжували сильні переживання. Наприклад, споглядання архітектурних споруд, скульптур і художніх прикрас не викликало таких сильних почуттів, проте вони також несли у собі потужний символічний сенс, що формував свідомість людини, «очищуючи» її від зануреності у побутову рутину. Епічна поезія прямо й безпосередньо виконувала виховні функції і її розглядали як енциклопедію зразків поведінки (як позитивних, так і негативних). Загалом слід зазначити, що для античного розуміння сутності мистецтва не є притаманною дихотомія «естетичне — утилітарне»: як слушно зауважує Ю. Бородай, «прекрасним з античної точки зору є тільки те, що є максимально утилітарним, максимально потрібним для життя» [Бородай, 1963: с. 30]. Мистецтво тут сприймали саме «утилітарно» (в сучасному розумінні слова), оскільки воно виконувало важливі соціальні функції виховання, психореабілітації, структурування культурного простору тощо.

З цієї точки зору античне мистецтво можна розглядати як історично нову форму трансляції культурної традиції, а отже, як форму *діалогу* генерацій. В архаїчній цивілізації культурні надбання мали суцільно ритуалізований характер — тому мав місце неперервний монолог попередніх генерацій, надбання яких наступні мали сприймати без будь-яких змін. Мистецтво виникає як спосіб активної модифікації, вільного «оброблення», а потім і смислової трансформації традиційних символів, образів і сюжетів



міфологічної картини світу, тим самим уперше включаючи діалог з попередніми генераціями. Ця особливість мистецтва набуває фундаментального значення для розуміння специфічності його «соціальної функції». Т. Адорно визначав своєрідну парадоксальність «соціальності» мистецтва так: «Мистецтво радше стає соціальним унаслідок своєї опозиції до суспільства... Кристалізуючись у собі як щось унікальне замість того, щоб відповідати наявним соціальним нормам і мати кваліфікацію “суспільно корисного”, мистецтво критикує суспільство самим своїм існуванням... Мистецтво підтримує своє життя тільки завдяки своїй силі соціального опору» [Адорно, 2002: с. 304—305].

У цьому розумінні можна сказати, що діалогічність мистецтва, таким чином, належить до *самого принципу його виникнення*, визначає його суть як культурного явища, як форми міжсуб'єктного передавання культурного досвіду. Ця діалогічність далі ще поглиблюється у тих різновидах і жанрах мистецтва, які виникають уже відносно незалежно від традиційної міфологічної картини світу — наприклад, у живописі та ліричній поезії. Живопис є першою формою художньої творчості, яка почала емансипувати від міфологічного мислення (хоча й не пориваючи зв'язків з ним) ще за часів первісного суспільства. Перші ж зображення, що вже втратили міфологічне значення (сцени полювання, праці та міжособистісних стосунків), почали задавати певний типологізований «образ людини», який предки залишали (свідомо чи підсвідомо) своїм нащадкам. Якщо художня модифікація і трансформація міфологічних сюжетів в епосі та драмі була діалогізацією культурного досвіду предків *post factum*, то живопис від самого початку був діалогічно зверненим до нащадків, надсилаючи їм повідомлення у вигляді фіксованого образу. (Цей архаїчний мотив, до речі, зберігся у сучасному масовому фотографуванні та відеозйомці, сенс яких — «запам'ятайте нас такими, якими ми були» — є нічим іншим, як діалогічним зверненням *par excellence*.) Цей принцип далі поглиблюється у ліричній поезії — тут діалогічне звернення, як правило, фактично увіходить до художньої форми ліричного висловлювання.

Зазначений факт є дуже важливим і симптоматичним для нашої теми. Дійсно, саме лірична поезія є першим жанром мистецтва, який є повністю емансипованим від як релігійно-міфологічних, так і соціально-прагматичних функцій (хоча й може використовувати як міфологічну, так і соціально-історичну образність для оформлення ліричної предметності). Отже, лірика ще за античної доби стала яскравою ілюстрацією тієї тенденції, яку ми простежимо на подальших стадіях розвитку мистецтва, а саме: *чим більш «емансипованим» та самодостатнім стає мистецтво, чим менш воно має «побічних» соціальних функцій, тим більшою мірою воно наголошує і втілює в собі цінність міжособистісного спілкування, тобто виявляє свою сутнісну*

*діалогічність*. Вихідна «міметично-катарсична» сутність мистецтва є базовою, визначальною для його буття як специфічної форми культури і залишається інваріантною в усіх його подальших трансформаціях. Утім, на пізніших етапах еволюції мистецтва ця сутність трансформується, набуває ускладнених, а інколи, навпаки, і досить спрощених форм реалізації. Коротко розглянемо ці етапи з тим, щоб простежити, яким чином трансформується діалогічність мистецтва зі змінами його історичного змісту та функцій.

У середні віки — художнє самовираження людини великою мірою знову повертається у те середовище, з якого воно свого часу вийшло, — у сферу релігійного культу та релігійної символіки, що охоплювала всі царини життя. Щоправда, паралельно із суто християнським мистецтвом завжди існували художні форми, які передавали архаїчно-язичницьке світовідчуття, — так звана «карнавальна культура» (М. Бахтін). Але що характеризує ці історичні типи мистецтва з точки зору реалізації його «людинотворчої» сутності?

Християнське мистецтво можна визначити як «утілену молитву». В свою чергу, форми художнього втілення нового релігійного змісту були найрізноманітнішими й охоплювали все коло традиційних на ті часи різновидів і жанрів мистецтва. Інтегральною формою, що синтезувала в собі всі інші, була літургія разом з храмовою спорудою, в якій вона відбувалася, — за формулою отця Павла Флоренського, «храмове дійство як синтез мистецтв» [Флоренский, 1996]. Отже, вже сама цілісність художніх засобів «храмового дійства» має певний діалогічний характер за самою своєю структурою, оскільки тут, з одного боку, кожна людина вступає в діалог зі своїм Творцем і Спасителем (це змістовний центр християнського мистецтва як «утіленої молитви»), а з іншого — виникає ефект діалогу між різними видами художнього вираження людського духу. Якщо в архаїчному суспільстві ранні форми мистецтва спочатку існували як окремі інструментально-виражальні засоби різноманітних культурно-ритуальних дій, то у християнському мистецтві відбулося своєрідне діалектичне «заперечення заперечення» цього первинного процесу: вже добре розвинені окремі різновиди та жанри мистецтва, навпаки, знову були синтезовані у цілісне «храмове дійство». І це відбувалося саме на засадах *нового діалогічного змісту* мистецтва — молитовної зверненості людини до Бога. Свого часу антична лірика виникла на базі жанру вихваляння богів («пеану») шляхом радикальної зміни суб'єкта звернення з божества на пересічну людину. Тепер цей автономний діалогізм став підставою його синтезу у формі храмового дійства, яке також є діалогічно зверненням до особистості Христа. З точки зору типології можна визначити християнське мистецтво як *анагогічне* (від грецького терміна «анагогія» — сходження), тобто спрямоване на розвиток і поглиблення релігійних переживань людини, що у традиційній термінології має назву «сходження душі до Бога». Базова «міметично-катарсична» сутність

мистецтва при цьому не зникає, але набуває нового змісту. Релігійне мистецтво також «наслідує» сакральну реальність і також спонукає до очищення (катарсису) людини від негативних почуттів, думок та бажань, але не зупиняється на цьому й далі спонукає до трансформації визначальних інтенцій людської свідомості.

Новий тип мистецтва, що виникає, починаючи з доби Відродження, з певною часткою умовності може бути визначений як *експресивно-гедоністичний*. Звичайно, що і феномен анагогії (духовне пізнання, зокрема, у формі релігійних сюжетів і моральної рефлексії) певною мірою залишається у мистецтві Нового та Новітнього часу. Але тут він виявляється підпорядкованим зовсім іншій домінанті — творчому самовираженню індивідуальності та створенню специфічної «естетичної насолоди» як окремої мети. Тут уперше з'являється поділ на «естетичне» та «утилітарне», а мистецтво починають усвідомлювати як окрему сферу діяльності, вже не підпорядковану ніякій іншій. Зокрема, «саме в колекціях зразків давньоримського мистецтва, що були зібраними за доби Відродження, твори митців уперше були так чітко відмежовані від побуту, від повсякденного середовища саме для естетичного сприйняття... поглибленого споглядання» [Яранцева, 1990: с. 20]. Щоправда, й у ті часи, і пізніше твори мистецтва продовжують використовувати й у релігійній сфері, й у сфері соціально-виховній, але тепер їх *саме «використовують»*, оскільки вони мають самостійне значення й без цього.

Нарешті, для посткласичного мистецтва є специфічним звернення до глибинно-психологічних та екзистенційних рівнів його естетичного сприйняття, які залишалися поза увагою класичної естетики. Як пишуть О. Петрова та В. Личковах, «посткласична естетична свідомість — це неоміфологічна свідомість з усіма її “архетипами” та “кенотипами”... тут свідомість звертається до глибинних, первинно-міфологічних ретроспектив та інтроспекцій. Некласична естетика ґрунтована на вивченні архаїчних культур, на різноманітних дослідженнях атавістичних форм мислення, відчуття, творчих станів» [Петрова, Личковах, 1997: с. 158].

Створювані засобами мистецтва сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій в їхньому естетичному модусі — як прекрасних, трагічних, драматичних, комічних тощо — дають нам змогу опанувати життєвий досвід людей з принципово іншим «життєвим світом», у тому числі людей інших історичних епох і цивілізацій, робити його невід'ємною частиною власного особистого культурного досвіду. Тому ймовірно, що четвертим історичним типом мистецтва буде «діалогічне» мистецтво, головною культурною функцією якого стане підтримання максимальної взаємної прозорості «життєвих світів» різних особистостей, локальних культур, націй, цивілізацій. Утопії постмодерну як «кінця історії» (і «смерті мистецтва» як її, історії, складової) протистоїть імператив діалогічного зусилля як до-

мінанта сучасної культури. Саме цей імператив, на нашу думку, й визначатиме подальшу еволюцію мистецтва.

Загальнокультурна функція художнього твору полягає в його здатності продукувати нові смисли. Реципієнт підпадає під примусовий вплив образної системи твору, в його «силове поле», яке примушує його переживати такі життєві ситуації, яких він не знав у повсякденному житті. Таким чином, відбувається трансформація як його саморозуміння, так і розуміння різних сфер об'єктивної реальності, а отже, у доконечному варіанті — трансформація особистісного ставлення до світу. «Людина приходить до твору не заради суто “естетичного задоволення”, а для розв'язання своїх споконвічних смисложиттєвих проблем, — пише О. Шевченко, — ...отже, “істина”, з якою людина відходить від твору, не існує до зустрічі з ним... вона дійсно відбувається у момент зустрічі... І справа не в полісемантизмі художніх текстів, які передбачають багатство “перекодувань”, а в тому, що *розуміння твору мистецтва виходить за межі естетичного ставлення й проростає у конкретність загальножиттєвого процесу* (курс. мій. — В. Д.)» [Шевченко, 1989: с. 99—100]. Таким чином, засадовою для сприйняття твору мистецтва є певна первинна цілісність екзистенційного досвіду людини, що актуалізується у процесі «зустрічі» з твором. Його глибинна онтологія як *проекту творчого довизначення* смислу вимагає структурного аналізу твору у досить специфічному, неklasичному аспекті. Це не традиційний (класичний) напрямок, що відбувається за допомоги категорій «зміст — форма», «ідея — почуття» тощо, а аналіз структури самоорганізації твору від утворення первинних елементів до цілісності. Засадовою стосовно такої самоорганізації має слугувати інваріантна «протоформа» (тобто первинна модель усіх можливих форм) виникнення і специфічного розгортання художніх засобів, які складають цілісне утворення — твір. До визначення цієї протоформи, яка має бути єдиною для всіх рівнів художнього вираження, можна підійти двома шляхами, які можна визначити як генетичні. Втім, ця генетичність є різною за напрямками: першу можна назвати «горизонтальною», це історична генеза твору як феномена культури; другу — «вертикальною», це розгортання твору «знизу», від первинних смислообразів, які є для нього засадовими.

«Горизонтальна» генеза твору як специфічної культурної форми визначена походженням мистецтва, яке було викликане необхідністю передання та відтворення універсальних змістів людського досвіду з метою доповнення та компенсації частковості досвіду повсякденної практики та комунікації. Але відомо, що первинною формою культури, яка виконувала цю функцію, було сакральне дійство, ритуал. На певному, вже досить ранньому етапі «всередині» ритуалу виникають специфічні форми універсалізації та гармонізації людського досвіду ставлення до світу, які пізніше були визначені як «мистецтво». «Прадавні мистецькі твори, як відомо, виникали задля

потреб ритуалу, спершу магічного, потім релігійного, — зазначав В. Беньямін. — Цей ауратичний спосіб буття мистецького твору ніколи не позбавляється до кінця своєї ритуальної функції» [Беньямін, 2002: с. 60]. «Аурою» твору В. Беньямін називає його здатність нести зміст, який виходить за межі його безпосередньої предметності, й бути неповторним образом певного способу світопереживання, вкоріненого у традиції, в тому числі релігійній. Під генетичним кутом зору, як писав Д. Лукач, «з міметичної спрямованості періоду магізму, що спочатку ще не має нічого спільного з мистецтвом... виникають фундаментальні категорії естетичного. Художнє відтворення світу бере початок у магічному мімесісі, розгортається в його рамках і лише на значно вищому щаблі розвитку відокремлюється від нього» [Лукач, 1986: с. 70—71]. Тому не дивно, що дослідники стародавнього мистецтва знаходять у ньому на рівні чистого змісту ті ж самі смисли та символи, що й у найархаїчніших релігійних уявленнях. За умов традиційної цивілізації культ і мистецтво репрезентують один-єдиний універсальний зміст, а саме доконечні смисли людського ставлення до світу, втілені у міфообразі Світобудови. Втім, у мистецтві його репрезентовано у секуляризованих, яскраво-розважальних, майстерно-ігрових засобах. Наприклад, як показав М. Бахтін, народна карнавальна-сміхова культура відтворює міфообраз світобудови як Космосу — живого і безсмертного вселенського Тіла.

Набуваючи статусу автономної форми культури, що розвивається й функціонує за власними внутрішніми законами, водночас *твір мистецтва відтворює у собі й внутрішню структуру сакрального ритуалу* (який, у свою чергу, відтворює структуру космогонії). Спираючись на традиції дослідження змісту та структури сакрального ритуалу (праці М. Еліаде, В. Топорова, М. Євзліна [Євзлин, 1994] та ін.), можна виленувати інваріантні онтологічні «сюжети», модельовані в ритуалі. Отже, цей універсальний зміст, незалежний від конкретної міфічної форми, в якій він «закодований», може бути поданим такою схемою: «Творіння / Ніщо — Першо-реальність / Єдине — Розпад Єдиного — Хаос<sub>1</sub> — Упорядкування Хаосу / Битва сил Темряви та Світла, перемога Світла — Космос<sub>1</sub>, гармонія стихій — Катастрофа — Хаос<sub>2</sub> — Впорядкування Хаосу / Жертвоприношення — Космос<sub>2</sub>» — далі весь цикл повторюється. Ланка від Творіння до Космосу<sub>1</sub> є, власне, священною історією про те, яким чином усе виникло; про це розповідає космогонічний міф, який символічно розігрують у ритуалі. Ланка від Космосу<sub>1</sub> до Космосу<sub>2</sub> являє собою «вічне повторення подібного» на всіх рівнях суцього і є онтологічно вторинною стосовно першої, її розгортанням у просторі та часі світобудови. Ритуальне дійство, відповідно, є: 1) опосередкуванням двох ланок і, таким чином, воно має давати «абсолютне» розуміння суті та смислу світобудови; 2) відтак, воно є глибинним смисловим структуруванням свідомості людей. Запропонована

схема може мати ще більш розгорнутий вигляд, включаючи в себе ще третю ланку, пов'язану з кінцем світу та остаточною долею людини. З іншого боку, загальна схема може бути згорнутою до найпростішого і найабстрактнішого вигляду: «Космос — Хаос — Жертва — Космос».

Таку головну онтологічну схему сюжету буття людини та світу в їхній єдності можна, слідом за В. Петровим-Стромським, визначити як «головний міф» культури. Як пише цей автор, «головний міф, що розгадує таємницю життя і закликає жах вічного повторення, калейдоскопічного багатоманіття життя могутнім образом єдиної волі та єдиної норми, які надають сенсу чуттєвості, — принципово відрізняється від того, що називають міфологією. У ньому немає сюжетів, немає оповіді... Це образ ізоморфної причетності ритуальних рухів, звуків і ритмів до життя космічних стихій» [Петров-Стромский, 2000: с. 157]. Отже, «головний міф» є нічим іншим, як внутрішньою формою людського ставлення до світу, що може бути об'єктивованим у будь-якій культурній формі. Власне, ритуал є лише первинною синкретичною формою відтворення головного міфу і являє його найбезпосереднішим чином. Але переживання головного міфу притаманне будь-якій доцільній діяльності, адже воно забезпечує первинну осмисленість життя як такого. На пізніших етапах розвитку цивілізації, коли безпосереднє, тобто «ритуальне» у вузькому розумінні слова, відтворення головного міфу зникає, виникає ефект відчуження від первинної осмисленості світу, якій тепер протистоїть соціальна і технологічна доцільність. Утім, потреба цілісної осмисленості світу є іманентною людині як розумній і духовній істоті, а відтак у посттрадиційних культурах ми знаходимо такі культурні явища, що виконують ту саму функцію універсалізації смислів, яку раніше виконував сакральний ритуал. Серед цих засобів твори мистецтва є чи не найефективнішими, оскільки універсалізація смислів тут є естетичною, тобто особистісно-переживальною. Твір як форма організації художнього освоєння реальності *зберігає в собі схему «головного міфу» як власну доконечну смислову модель*. Саме це, на нашу думку, було зафіксовано у відомому кантівському визначенні твору мистецтва як «доцільності без мети». Дійсно, твір не має зовнішньої прагматичної мети — його мета є суто внутрішньою: впорядкування світосприйняття людини відповідно до законів краси та гармонії.

У секуляризованій культурі, де сакральне дійство вже не є головною формою осмислення дійсності, не є центром світорозуміння, стає маргінальним феноменом для переважної маси людей, хоч як це дивно на перший погляд, актуалізується саме цей найархаїчніший пласт твору мистецтва, адже останній залишається тут чи не єдиним універсалізувальним засобом світосприйняття. За цих умов мистецтво починають розглядати й сприймати як засіб переживання універсальних цінностей і смислів, засіб

трансформації, самовдосконалення особистості відповідно до цих цінностей, засіб сприйняття світу та людини як єдиного осмисленого цілого.

У рамках тієї ж самої тенденції, як її доконечний вираз, глибинна онтологія твору мистецтва актуалізується в авангардному мистецтві. Як пише В. Личковах, «з авангардом минули часи не тільки натуралістичного мімезису, але й антропоморфного відображення дійсності. Переборюється “людяне, занадто людяне”, відбувається «дегуманізація» мистецтва. Воно вступило в епоху *світотворення*, “теургії”, лаштування власного естетичного світу. І хай художній креаціонізм обертається лише міфотворчістю, митець-авангардист відчуває себе справжнім творцем, деміургом дійсності... Художньо-образне, неоміфологічне перетворення світу означає для нього створення твору, а художній твір перетворюється на “спів-буття світу”, чи то на “подію” [Личковах, 2002: с. 60]. Отже, стаючи засобом неоміфологічного «світотворення» та «теургії», художній твір фактично повертається у власне «архе», у те генетичне «лоно», з якого він колись і вийшов, — у ритуальне дійство, яке символічно відтворювало космогонію. Втім, повертається лише у модусі *імітації*.

Деякі автори, зокрема В. Тасалов, розпочали спеціальне дослідження природи художнього твору в аспекті первинної онтології «головного міфу» культури [Тасалов, 1990]. Цікаві міркування на цю тему є у багатьох дослідників, зокрема, у Д. Ліхачова, який писав: «Мистецтво вносить у світ упорядкованість... Пам'ятки мистецтва — це різні “моделі”, різні спроби внесення системи у безсистемний світ. Людина боїться смерті в її найскладніших формах — у формах хаосу. Мистецтво... намагається ввести сприйняття у річище “стилю”, зрозумілого як єдність форми та змісту... Спитають: невже мистецтво покликане заспокоювати? Звичайно, ні... Мистецтво покликане змагатися проти хаосу, часто-густо шляхом виявлення, викриття цього хаосу, його демонстрування. Виявлення хаосу засобами мистецтва вже є внесенням у нього впорядкованості... Мистецтво вносить у світ упорядкований неспокій» [Лихачов, 1986: с. 17; 20]. Хаос у людському бутті реально визначений як *духовно-екзистенційна дезінтегрованість особистості та невизначеність або нереалізованість її базових життєвих цінностей*. Оскільки особистісний, ціннісно-детермінований характер життєдіяльності потребує її хоча б часткової гармонізації, універсалізації досвіду на підставі причетності до абсолютних цінностей, які детермінують сенс життя, то це потребує застосування спеціальних культурних механізмів. Зокрема, мистецтво виконує функцію гармонізації, універсалізації та ціннісної інтеграції життєвих процесів людини засобом їх переживання у контексті людиновимірних якостей суцього, в першу чергу естетичних. Ці якості світопереживання є одним з ефективних культурних механізмів універсальності життєвих процесів. Таким чином, *загальнокультурна діалектика Хаосу / Космосу в мистецтві відтворюється у формі образно-символіч-*

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6 71

ного, тобто гармонійно-структурованого переживання, «впорядкованого не-спокою», що породжує катарсис душі.

Принцип цілісності художнього образу та твору може бути зрозумілим лише в контексті логіки конкретно-всезагального. Всезагальне має складний, рухливий, внутрішньо розчленований характер; воно має здатність до самовідчуження в образах-антагоністах, образах-двійниках та образах, які віддзеркалюють його частковий, фрагментарний зміст. Таким чином, твір є живою саморозгортуючою єдністю і як різновид «живої єдності» (Гете) є проблемною моделлю життя не тільки за змістом, але й за формою. Елементарний образ виникає з множини фонетичних, графічних, кінетичних тощо елементів, а метаобраз (твір) — з множини елементарних образів, *шляхом вільної гри впорядкованої уяви (фантазії)*, яка є тією формою свідомості, що забезпечує *наскрізну причетність* усіх елементів до впорядкованого центрального смислу й одночасно визначає відбір засобів образотворення. Якщо принцип наскрізної причетності можна назвати принципом «вертикальним», оскільки він означає ієрархічне підпорядкування художніх елементів єдиному смисловою цілому, то, відповідно, принцип «горизонтальний», тобто принцип безпосереднього взаємовідношення окремих структурних елементів образу або твору можна визначити, застосовуючи поняття «бріколяж». Принцип наскрізної причетності до єдиного смислу (*participation*) та принцип бріколяжу (*bricolage*) введені відповідно Л. Леві-Брюлем та К. Леві-Стросом як визначення парадигм первісного мислення. Пізніші дослідження довели, що, по-перше, ці принципи не є притаманними лишень первісному мисленню, але становлять внутрішню форму людського мислення як такого (на відміну від зовнішніх форм, що їх вивчає логіка); по-друге, вони пов'язані між собою принципом доповняльності. *Художній твір та окремі художні образи стосовно цього є унікальними культурними утвореннями, в яких внутрішні форми людського мислення як такого стають їхніми власними структурними принципами генези та функціонування.* Цілісність твору при цьому утримується, з одного боку, причетністю (*participation*) кожного окремого елементу твору та образу до цілого, до центрального конкретно-всезагального символу («вертикаль»), а з іншого — принципом бріколяжу (*bricolage*) в їх «горизонтальному» взаємовідношенні, що створює спонтанну гармонію елементів твору в їх послідовності, структурованій творчою фантазією митця.

Втім, на відміну від архаїчної свідомості, яка реалізує себе у стихійно-фантастичних позачасових та позапросторових картинах світу, дія розглянутих принципів у художньому творі має суттєві відмінності: 1) локалізованість у конкретному часі та просторі; 2) структурованість відповідно до певного художнього методу та стилю. На відміну від стихійно-фантастичних асоціацій у міфі, образно-інтонаційна структура твору є результатом



раціонально впорядкованої фантазії, в якій вільна та спонтанна гра уяви впливається в готові форми художнього методу та стилю. Що стосується часово-просторової локалізації змісту та форми твору, то цю специфіку, на нашу думку, слід розглядати як реалізацію «ефекту синхроністичності» в культурі, відкритого К. Г. Юнгом. Згідно з останнім, збіг у часі та просторі обставин, поєднаних єдиним смыслом, але абсолютно незалежних одна від одної на рівні емпіричних причинно-наслідкових зв'язків, є однією з таємничих, але цілком об'єктивних інваріант культури та психіки людини [Юнг, 1997]. Цей ефект синхроністичності й становить об'єктивну підставу, модель для розбудови художніх творів за тим самим принципом — наскрізної смислової взаємопричетності різноманітних елементів художньої форми. Саме тому, як зазначав І. Ільїн, «у художньому творі *все точно* (визначення Пушкіна), *все необхідно* (визначення Гегеля, Флобера і Чехова); у ньому немає *довільного*, немає *зайвого*, немає *випадкового*. Художній твір подібний до здійсненого закону» [Ільїн, 1993: с. 246].

Зрозуміло, що окреслена структурно-онтологічна модель художнього формоутворення набуває досить різноманітних специфікацій у різних видах і жанрах мистецтва — залежно від того «матеріалу» формоутворення, який вони використовують. У цьому контексті, на наш погляд, виявляє велику евристичну цінність концепція, свого часу запропонована Я. Рогинським. Як писав цей автор, «треба... розрізнити “мистецтво-образ” та “мистецтво-ритм”». Обидва ці напрямки не розподілені скільки-небудь строго відповідно до загальновідомих родів мистецтва. Але образотворча діяльність найбільш наочно виявляється в мистецтві, сприйманому зором, а ритмічна — у мистецтві, сприйманому слухом і пов'язаному з рухом. Загальним у них є те, що обидва напрямки доводять до вищого рівня яскравості сприйняття, перше — образу, а друге — ритму. Різниця між ними полягає в тому, що “мистецтво-образ” підсилює те, що є й поза мистецтвом — у звичайному житті, у процесі пізнання навколишніх речей — наочне, яскраве, таке, що заповнює свідомість. У “мистецтві-ритмі”, навпаки, підсилюється те, що за межами мистецтва повинно зрештою піти в автоматизм, зникнути зі свідомості, перестати бути змістом сприйняття, причому не тільки без будь-якого збитку для людини, але навіть для її користі, тому що не належить чітко сприймати ні ритмічні рухи рук і ніг при ходьбі або при фізичній роботі, ні монотонні ритмічні шуми в природі» [Рогинский, 1982: с. 25]. Своєрідна діалектика «мистецтва-образу» та «мистецтва-ритму» відбувається «всередині» кожного різновиду та жанру мистецтва, маючи лише різні домінанти. Її дослідження може бути плідним предметом для подальшого осмислення *екзистенційних параметрів художньої форми*.

Розглянута вище структурно-онтологічна схема художнього твору дає змогу зрозуміти його специфіку у моделюванні людського ставлення до

світу. Принцип монтажу окремих елементів реальності, модельованих у художньо-образній формі, їх довільне поєднання в рамках часово-просторового континууму твору (синхронізація) є тим, що отримало назву «художня абстракція». Втім, така абстракція і довільна структурація не є штучними додатками до об'єктивної реальності — навпаки, вони дають змогу, відкидаючи її менш суттєві зв'язки та елементи й наголошуючи, «домальовуючи» більш суттєві, унаочнити сенс того чи того життєвого явища. Понад те, вона дає змогу «замкнути», додати смислову цілісність цим явищам, які в реальному житті залишаються незакінченими, розірваними, нецілісними — й тому не усвідомленими в контексті універсальних культурних смислів. Як писав М. Мамардашвілі, «у реальному житті ніщо не є завершеним... Завершеність смислу з'являється тільки тоді, коли ми маємо дві речі разом: реальність емпіричну та приставлену до неї розумними шляхами “другу реальність” осмислення. Реальність або літературного тексту, або реальність сцени, тобто простір і час, в якому завершуються безконечні *смисли*, які роблять для нас осяжними смисли нашого власного життя, які поза театром, поза літературою, поза мистецтвом у повсякденному житті залишаються нестягнутими». Мистецтво, таким чином, є одним із засобів, який дає «осяжність того, як зав'язуються смисли... Існують такі органи нашого сприйняття, як театр, література, які дають нам змогу ці смисли завершувати, бути присутніми при тому, як вони складаються і постають» [Мамардашвілі, 1989: с. 107]. Замикання, «зав'язування» окремих життєвих фактів і процесів у горизонті смислових універсалій людського буття, тобто естетична універсалізація змісту людського ставлення до світу, набуває повної, розгорнутої форми у творі, який відтворює його первинну «космічну» смислову розмірність. А тому, як зазначав В. Селіванов, «художнє мислення постає перед нами завжди як мислення світоглядними категоріями, як світогляд, що рухається» [Селіванов, 1982: с. 132].

Художній твір структурований як усталена цілісність художнього сприйняття різноманітних явищ людського життя — «світу людини». У цілісному світосприйманні людини й у структурі художнього твору втілений єдиний принцип зумовленості частин цілим: зокрема, окремих художніх образів — образом цілісної реальності зображуваного світу. Звичайно, що світосприймання людини завжди охоплює більш широке коло явищ, ніж може бути зображене в окремому творі; проте, з іншого боку, у творі переживання окремих явищ має узагальнений, концентрований і загострений у смислового відношенні характер. Твір мистецтва, сприйманий адекватно, тобто на достатньому рівні художньої культури реципієнта, завжди створює в його свідомості свій особливий настрій, що накладає відбиток на його цілий світогляд, стає імпульсом до істотного збагачення і трансформації останнього. Отже, твір у своїй глибинній сутності належить розуміти

як «образ світу» не в тому значенні, що він може бути універсальним за охопленням життєвого матеріалу (хоча чимало великих творів, таких, як, наприклад, «Іліада», «Божественна комедія», «Фауст», «Війна і мир» та інші, дійсно, значною мірою наближаються до такої універсальності), але у тому відношенні, що він задає особливий, тільки йому властивий ракурс світопереживання, навіть у тих випадках, коли коло вирахованих переживань та зображуваних реалій у ньому досить обмежене. Доконечним вираженням останнього принципу є ліричний вірш: будучи «метафізикою миті» (Г. Башляр), він, як правило, зосереджений на одному-єдиному життєвому явищі, але завдяки своєму ліричному змістові за допомоги лише цього єдиного вираження-переживання часто-густо може давати унікальний образ цілісного світосприймання. Розглянута аналогія, ґрунтована на сутнісній єдності принципів структурування «образу світу» у цілісному сприйнятті реальності людиною та у художньому творі як універсалізації людського досвіду, знайшла вираження у концепції «світу художнього твору» (Д. Ліхачов, В. Федоров та ін.).

«Світ художнього твору» є певним структурним аналогом міфологічного мислення, оскільки складений з уявлених образних елементів, поєднаних між собою також за законами уяви, — а втім, саме це й дає змогу через них глибше осягнути сутнісно-людський сенс тієї «об'єктивної» реальності, переживання якої ці образи створює! Це можна назвати *головним парадоксом мистецтва: створювана ним уявлювана (образно-міфічна) «картина» життя є глибшим розумінням певної «об'єктивності», ніж сама ця «об'єктивність» розкриває себе безпосереднім чином.* «Розумінням» — звичайно, не у значенні її неодмінних «законів», які пізнає наука, але у значенні її *сутнісно-людського смислу*, який «включений» у нашу самосвідомість і саморозуміння.

Евристична цінність поняття «міф» для аналізу структури художніх творів була глибоко обґрунтована філософом з «кола Бахтіна» М. Каганом у праці «Два прагнення мистецтва». Тут він, зокрема, пише: «Ми звикли вже в художній літературі те чи те нерідко називати міфом. Навряд чи міф є винятковим привілеєм однієї тільки художньої літератури. Не буде ні в якому разі перебільшенням і помилкою, якщо ми скажемо, що будь-який сюжет є міф, що сюжет, власне, і є міф. Будь-яке інше тлумачення сюжету... не зможе вловити головне значення і зміст художнього сюжету, сюжету мистецтва як такого... Міф завжди є ніщо інше, як одкровення змісту і зв'язку подій та явищ, мета яких нібито є передбаченою у внутрішньому характері самих подій... Тут діє передбачена доцільність індивідуального, індивідуальна замкнутість і цілісність» [Каган, 2004: с. 460—461]. Твір мистецтва, відповідно до цього принципу, є «міфологічним» настільки, наскільки він є цілісним і самодостатнім образним «світом» людського буття. Такі цілісність і самодостатність є зумовленими наявністю у ньому власного смислового витоку і

сміслової завершеності, власного сюжету, що розгортається за своєю логікою, ціннісного контексту тощо. Вибір останніх є «довільним» з погляду об'єктивної історії та людського ставлення до світу загалом і зумовленим тільки внутрішніми законами авторської фантазії, а отже, із суто об'єктивної точки зору він є саме *міфологічним*. Природно, що індивідуальна творча фантазія може відбивати дуже глибокі типові риси людей і соціокультурних явищ, які фіксує в конкретних образах, але все одно вона в структурному відношенні є саме міфом — тим самочинним «сказом» (буквальний сенс слова «міф»), який наново розповідає про світ.

Своєрідна «світо-образна» масштабність художнього мислення ґрунтована також на специфіці «мови» мистецтва. Адже художній образ у своїй глибині є нічим іншим, як певною *екзистенційною моделлю*, опредметненням людського особистого досвіду, зафіксованого автором. Як пише французький естетик А. Філіпо-Рен'є, «твір мистецтва дає мені досвід заклику звертання до себе... я себе примушую піднятися до джерела заклику, до тієї невидимої точки, звідки він виникає як такий... Дійсно, заклик від і до цього джерела звучить як “вибух” або “аура” твору, як сила його оприсутнення» [Philippot-Reniers, 1988: p. 93]. Зіткнення з *іншим*, чужим, незрозумілим є необхідною умовою не тільки загальнокультурної функції мистецтва — трансформування і збагачення особистості, але й умовою виникнення самого естетичного сприйняття. Справді, естетичне сприйняття є певним ставленням до реальності, а ставлення може бути тільки до *іншого* у буквальному розумінні, тобто певною мірою завжди стороннього і чужого. Отже, специфіка естетичного сприйняття визначена поєднанням небайдужості (ставлення-засвоєння нагального для себе) та здивування перед іншим, відчуженням від нього, але разом з тим — «зачарованістю» ним. Утім, наштовхування на чуже, на «інше» і незрозуміле тут має не тільки негативний, але й глибоко позитивний характер. Адже саме це може призвести до рефлексії, самотрансформації суб'єкта, що й становить головну мету мистецтва. Адже «бачення, — писав В. Табачковський, — це дана кожному з нас здатність бути поза самим собою, ізсередины артикулювати Буття, і кожне “я” завершується й замикається на собі тільки завдяки цьому виходу назовні» [Табачковський, 2005: с. 73]. Певна антиномія виникає саме тут: твір, з одного боку, має бути для людини «своїм», близьким за смыслом та цінностями і глибоко зрозумілим, тобто підтверджувати її особистісну самоідентифікацію; але все це не матиме ніякого сенсу, якщо водночас тим не зіштовхуватиме цю особистість з «іншим собі», не спонукатиме її до самотрансценденції. Обидва протилежні моменти — засвоєння та «відсвоєння» смыслу — передбачають один одного.

Художнє образотворення є структурним аналогом духовних процесів, екзистенційних зусиль людини. «Художній образ, — пише А. Азархін, — є зовнішнім чином фіксованим у художній формі... образ бачення людського

буття як специфічно суб'єктивного способу його проблематизації, о-сми-лення, ви-значення... Тому у творчості автор не просто відображає щось і не просто виражає свою емпіричну суб'єктивність, він насамперед здійснює своє онтологічне призначення, розкриває буття з точки зору свого незамі-щуваного місцезнаходження у світі» [Азархин, 1992: с. 61]. Сутнісна специ-фіка мистецтва полягає саме в *особливому характері поданості інтерсуб'єк-тивного досвіду: цей досвід тут подано у формі естетичного переживання, яке визначає нашу «міру небайдужості» (А. Канарський) до певних життєвих явищ.* Засадовою для художньої комунікації є *естетична універсалізація змі-сту людського буття.* Естетичні якості світопереживання є інваріантами, які роблять досвід іншого «Я» безпосередньо даним і нагальним, постійно роз-микаючи обрій «життєвого світу» людини, захопленої спрагою оновлення і самовдосконалення.

Проведений короткий аналіз проблеми можна узагальнити у наступ-них висновках: 1) історичні етапи еволюції мистецтва є послідовними ста-діями актуалізації «художнього діалогу» особистостей, оскільки втілюють у собі прогрес людської свободи; 2) загальнокультурна онтологія твору, зу-мовлена його генезою як специфічної культурної форми, являє собою мо-дель світу як осмисленого універсуму, що містить у собі універсальні смис-ли людського ставлення до світу; 3) екзистенційна діалектика «Космос — Хаос — Жертва — Космос» є універсальною предметністю художнього твору як форми відтворення граничних смислів людського ставлення до світу; 4) універсальний спосіб дії твору мистецтва на становлення людської свідомості полягає у смислотворенні та відтворенні смислової цілісності людського досвіду, подоланні його частковості (окремішності) та індивіду-альної обмеженості; 5) загальна специфіка «мови» мистецтва як засобу людського спілкування полягає в проблематизації та естетичній універ-салізації змісту людського буття.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Адорно Т.* Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук. — К.: Основи, 2002.
- Азархин А.В.* Духовная жизнь человека и художественно-образные структуры искусства // Искусство: художественная реальность и утопия / Под ред. В.И. Мазепы. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 38—69.
- Беньямін В.* Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране. — Львів: Літопис, 2002. — С. 39—72.
- Бородай Ю.М.* Античная эстетика на пути от мифа к искусству // Лосев А.Ф. История античной эстетики. — М.: Искусство, 1963. — Т. 1. — С. 7—39.
- Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991.
- Евзлин М.Е.* Космогония и ритуал. — М.: Радикс, 1994.
- Ильин И.А.* Что такое искусство? // Ильин И. А. Одинокий художник. — М.: Искусство, 1993. — С. 275—249.

- Каган М.И. Два устремления искусства // Каган М.И. О ходе истории. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 459—496.
- Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства // Контекст-1985: Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1986. — С. 17—20.
- Личковах В.А. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до неklasичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва). — Чернівці: ЧОІППО, 2002.
- Лукач Д. Своєобразие естетического. — М.: Мысль, 1986. — Т. 2.
- Малахов В.А. Искусство и человеческое мироотношение. — К.: Наук. думка, 1988.
- Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности. // Театр. — 1989. — №4. — С. 103—109.
- Петров-Стромский В.Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. — 2000. — №10. — С. 153—164.
- Петрова О.Н., Личковах В.А. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28—29 октября 1997 г. — СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. — С. 157—171.
- Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
- Савчук В. Конверсия искусства. — СПб.: Петрополис, 2001.
- Селиванов В.В. Социальная природа художественного мышления. — Л.: Изд-во Ленинградск. ун-та, 1982.
- Табачковський В.Г. Життєвий світ людини і пізнання: персоналістична інтерпретація // Філософська думка. — 2006. — № 2. — С. 4—16.
- Табачковський В.Г. Полісутнісне Ното: філософсько-мистецька думка в пошуках «невклідової рефлексивності». — К.: ПАРАПАН, 2005.
- Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. — М.: Знание, 1990.
- Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Соч.: В 4-х т. — М.: Мысль, 1996. — Т. 2. — С. 370—382.
- Шевченко А.К. Проблема понимания в эстетике — К.: Наукова думка, 1989.
- Шульга Р.П. Искусство и ценностные ориентации личности. — К.: Наук. думка, 1989.
- Юнг К.-Г. О синхронистичности // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. — СПб.: Унив. книга, 1997. — С. 523—537.
- Яранцева Н.А. Преемственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества. — К.: Наукова думка, 1990.
- Philippot-Reniers A. L'œuvre d'art comme appel et faire-signe // Arcanes de l'Art: entre esthétique et philosophie / Université libre de Bruxelles, Institut de philosophie et de sciences morales. — Bruxelles, 1988. — P. 91—104.

---

*Віталій Даренський* — кандидат філософських наук, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Сфера наукових інтересів — філософська антропологія, еносеологія, культурологія, історія філософії, естетика.

---

*Ольга  
Балашова*

## NET.ART І ПАРАДОКСИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Художня практика ХХ сторіччя остаточно заповнила навіть найбільш традиційно налаштованих скептиків у тому, що мистецтво не має і не може мати однієї, раз і назавжди визначеної, універсальної дефініції. Понад те, сьогодні вже абсолютно очевидно, що воно має щоразу заново визначатись для кожного історичного етапу, залежно від соціального та загальнокультурного контексту його функціонування.

Жодне з наявних сьогодні визначень мистецтва вже не може бути достатнім для позначення новітніх мистецьких практик, які реагують на найменші зрушення у тканині сучасної культури. В цій статті ми зробимо спробу на прикладі однієї з актуальних художніх практик — нет-арту — визначити базові для сьогоднішньої ситуації засади мистецтва, враховуючи його функції, значення та місце в сучасній системі культури.

Традиційні уявлення про мистецький твір, мистецтво та історію мистецтва сягають своїми витокami XVIII століття, зокрема праці Канта «Критика здатності судження». Саме в ній було чітко виокремлено сферу естетичного як специфічну стосовно сфери пізнання і дії, а мистецтво було визначено як естетичне мистецтво, причому у двох проявах — приємне і «красне». В усякому разі, специфічними ознаками їхньої естетичної природи мало бути «незацікавлене задоволення», здатність подобатися саме по собі, без жодної зо-

© О. БАЛАШОВА 2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

79

внішньої мети. У сучасних дослідженнях, після багатьох десятиліть дискусій стосовно дефініції мистецтва, попри розбіжності у поглядах та підходах, всі сходяться в тому, що мистецький твір — це твір, позбавлений утилітарного призначення; він є продуктом генія, нескutoго жодними правилами творчості, розрахований на дистанційоване споглядання [McSver Lopes, 2007: p. 1—15]. Ми візьмемо за відправний пункт саме це визначення мистецького твору і проаналізуємо, якою мірою воно придатне для аналізу медійних арт-практик.

Спроби знайти адекватну модель підходу до розуміння мистецтва відбувалися в теоретичному дискурсі впродовж усього ХХ століття. Сама неможливість виявлення універсального визначення мистецтва була обґрунтована послідовниками лінгвістичної теорії Л. Вітгенштайна — М. Вайцем, П. Зифом, М. Коеном. Переконливі спроби розроблення нової парадигми мистецтва були зроблені в американській естетиці другої половини ХХ сторіччя. Такі теоретики, як Г. Рид, А. Данто, одними з перших звернулися до аналізу сучасних їм практик мистецтва, починаючи працювати з парадигмою нового типу, що може бути названа «постхудожня». Т. Бінклі, М. Девер, Д. Дікі, М. Ітон, А. Силверс обґрунтовували специфіку художнього міфу як інституту, що оформлює артефакти та надає їм художнього статусу. Спроби запропонувати нові підходи до аналізу сучасного мистецтва у вітчизняному дискурсі були зроблені Р. Шульгою [Шульга, 2008].

Але динаміка змін у художньому процесі не дає змоги зупинитися на досягнутому і для адекватного аналізу сучасних практик — зокрема тих, що розвиваються в мережі Інтернет — потрібно напрацьовувати нові підходи, які забезпечать можливість логічного введення цих новітніх практик у контекст історії мистецтва та нададуть їм легітимного статусу в системі гуманітарного знання.

В галузі теоретичного опрацювання цього виду мистецтва ще не так багато фундаментальних розробок, які стосуються аналізу його практики, але статті та останні дослідження з цього питання в мережі з'являються регулярно. Найбільш ґрунтовно цей вид мистецтва розглядається у працях Д. Блейс, Д. Іпполіто, К.-Р. Гофман, М. Трайба, а також його піонерів-практиків О. Шульгіна та О. Ляліної, теоретиків О. Горюнової, С. Тетеріна [Горюнова, 2000; Хоффман, 1993; Шульгин, s. a.].

Незалежно від погляду зазначених дослідників на роль та значення цього виду медіа-мистецтва, всі вони погоджуються з тим, що ключовою особливістю нет-арту є його комунікативність: «однією з головних особливостей нет-арту є проголошення його спрямованості на комунікацію, а не на репрезентацію. Тобто метою художника стає не авторитарне вираження, демонстрація, а отже, нав'язування власного бачення, особистої позиції, а комунікація — спілкування з глядачем, залучення його до творчого діало-



гу» [Горюнова, 2000]. Спробуємо проаналізувати сучасні мистецькі практики та порівняти їх з традиційними саме через цю комунікативну складову. Як ми вже з'ясували, традиційний витвір мистецтва характеризується певною відстороненістю щодо дійсності та має неутилітарний характер, з комунікативної точки зору, він відображає певний авторський задум, уже сформований автором образ-повідомлення, яке і має бути сприйняте глядачем у результаті споглядання. Таким чином, комунікація в класичному мистецтві полягає в повідомленні реципієнта щодо готового смислу, як правило, того, що заклав у нього автор. Витвір нет-арту — завжди діалогічний, він обов'язково являє собою відкриту комунікативну систему, до якої реципієнт підключається і яку він наповнює власним змістом.

Аналізуючи практики нет-арту, ми матимемо на увазі їх інтегрованість у механізми сучасної культури; а також виходитимемо з їх розуміння як інструменту самоописання та саморегуляції в актуальних соціальних практиках. Для цього за основу ми візьмемо системну теорію німецького соціолога Н. Лумана, який вважає, що суспільство є самовідтворюваною системою, життєдіяльність якої здійснюється за допомоги комунікації. Таке суспільство є функціонально диференційованим і його неможливо розглядати як певну впорядковану цілісність, оскільки в ньому немає єдиного смислового центру, воно складається з безлічі функціональних підсистем — господарства, політики, релігії, мистецтва тощо, — які комунікують як всередині себе, так і зовні. В такому суспільстві кожна соціальна підсистема виробляє власні репрезентації, що претендують на всезагальність, але насправді діють лише в рамках свого поля. Різниця між функціональними підсистемами руйнує принцип будь-якої єдності, виводячи на перший план комунікацію, яка і стає основою сучасного суспільства [Луман, 1994].

Комунікація для Лумана первинна щодо смислів та інформації. Як замкнена система вона має здатність відтворювати саму себе в нескінченних актах використання комунікації. Важливу роль у процесі аутопоезису цієї системи, за концепцією Лумана, відіграють самоописування. Самоописування — це певні уявні ідентичності, якими користуються комунікації для того, аби забезпечити безпроблемне приєднання одна до одної, задля утворення системи комунікації. Такими ідентичностями, наприклад, є «нації», «держави», «культури» чи «суспільства» — це те, що піддається обговоренню, і те, що має сенс лише в контексті цього обговорення як позначення всіх можливих комунікацій і не більше того [Луман, 2009: с. 27—32].

В одній зі своїх доповідей, яка мала назву «“Що відбувається?” та “Що за цим криється?”». Дві соціології та теорія суспільства», Н. Луман висловлює цікаве припущення, що соціологічна теорія могла б стати моделлю суспільства у суспільстві, описуючи його характер та закономірності

розвитку, але на його думку, це можливо лише за умови, що «така теорія створювалася б виключно на свій ризик та одночасно намагалася б втілити в собі найвищу ступінь здатності викликати суспільний резонанс. У неї не було б функції ані відображувати, ані репрезентувати. Свої обмеження вона брала б не як те, що задане «природою» або «сутністю» свого предмета, але мала б сконструювати їх сама. Таким чином вона б стала своїм власним методом, і врешті — моделлю суспільства у суспільстві, яка «інформує» про своєрідність цього суспільства. От яким був би її результат: звільнити самодисциплінувальні можливості спостереження, які не прив'язані до звичних у повсякденному житті або у функціональних системах можливостям спостереження» [Луман, 2007: с. 117]. І хоча Луман говорив суто про теоретичну соціологію, ми спробуємо довести, що подібна модель самоописання сучасного суспільства може існувати у вигляді мережевого мистецтва.

Окрім цього, спираючись на дослідження американських теоретиків нет-арту Дж. Блейс та Д. Іпполіто [Blais, Ippolito, 2006], що вивчають нет-арт за аналогією з імунною системою людини, ми також спробуємо довести, що цей вид мистецької діяльності не лише описує та фіксує особливості сучасного стану суспільства, а й тим самим намагається здійснювати його корекцію задля виживання чинної соціальної системи. Так само як діяльність антитіл в імунній системі людини створює біологічну пам'ять, яка в майбутньому дає змогу боротися з хвороботворними бактеріями, так само і мистецтво створює «культурну пам'ять», що допомагає в боротьбі з ідеологічними «вірусами» або маніпулятивними технологіями в суспільній свідомості. «Мистецтво не буде говорити нам, що робити, тому що його завдання окреслювати проблеми, а не вигадувати їх рішення. (...) Мистецтво керується кодами культури, але для обслуговування (виживання) «соціальної» імунної системи, а не проти неї. Воно може здаватися брутальним, неприємним, абсолютно ворожим стосовно людини, але за належних умов це, зрештою, дає необхідні для нас результати, викликаючи глибоку зацікавленість у нашому світі, у тих шляхах, що допоможуть нам вижити» [Blais, Ippolito, 2006: p. 252].

Нет-арт, або net.art — напрям у медіа-мистецтві, що виник у 90-ті роки ХХ сторіччя. Ця художня практика створюється та функціонує в мережі Інтернет, а отже, доступна лише в режимі on-line. І хоча сучасне художнє поле надзвичайно чутливе до ситуації на арт-ринку, через що сьогодні майже неможливо створити успішний художній продукт поза ринковим контекстом, хоч як це дивно, саме від'єднання он-лайн мистецтва від традиційного художнього світу зробило свій внесок у його широке міжнародне розповсюдження та визнання. Ця галузь мистецької творчості з моменту своєї появи існує поза ринковими процесами і поки що залишається повністю

некомерційною. Відбувається так тому, що художник лише створює *контекст*, зміст якого конструюється реципієнтом. Завдяки цьому продукт творчості митця стає простором суцільного художнього експерименту, що викликає високу зацікавленість професійної спільноти, для якої креативні аспекти мистецької діяльності є визначальними. On-line творчість також викликає зацікавлення у широкого кола користувачів електронних мереж, адже кидає виклик рутині повсякденного життя.

Розгляньмо особливості мережевого твору з боку специфіки його існування як твору, тобто певної комунікаційної форми, а потім проаналізуємо змістовні (тематичні) аспекти комунікації, яку ці твори пропонують своїм співкраторам.

Мережеве мистецтво, як було зазначено, має особливість, притаманну різним медійним практикам: відсутність твору як об'єкта, а отже — і товару. Цей факт одразу визначає зміни в його соціокультурному функціонуванні, вилучаючи його з категорії речей, які можна мати, обміняти, продавати, викинути. Всі твори нет-арту спрямовані суто на комунікацію, а не на репрезентацію, тому позбавлені тої смислової суперечності, яка позначає існування традиційних мистецьких творів: оригінал — копія, творення — твір, творення — сприйняття. Отже, воно змінює і традиційні ролі автора, глядача та самого твору мистецтва як посередника між ними. Фактично змінюються принципи та засади системних взаємодій у наявному художньому полі. У трансформованому художньому полі, яке, за термінологією П'єра Бурдьє, є історично детермінованою системою виробництва та циркуляції художніх цінностей [Бурдьє, 1994: с. 17—29], жодна з цих ролей вже не є цілком автономною структурною одиницею. Це мистецтво, хоч воно і передбачає наявність автора, за своєю суттю є імперсональним, адже художник лише створює контекст, тоді як всі смисли приносяться реципієнтом, який реально стає співкратором твору. Причому сам твір існує лише «тут і тепер» і має бути іншим в наступний момент, в іншій комунікативній ситуації. Саме тому традиційне протиставлення творця і реципієнта тут стає неактуальним. А це, у свою чергу, означає, що медіа-твір як продукт цифрових технологій і як комунікативна структура уникає проблем, пов'язаних з опозицією «копія — оригінал», які вперше були порушені В. Беньяміном у його славнозвісному есе «Художній твір за доби його технічної відтворюваності». Кожна копія медіа-продукту одночасно є і його оригіналом, але вже навіть не в тому сенсі, як кінофільм, що передбачає можливість нескінченного тиражування, — медіа-технології, звісно, відкривають небачені раніше можливості поширення, тиражування, але головним у мережевому мистецтві є факт комунікації як співтворчості. Адже без наявності останньої твір залишається ще недоконаним, таким, що не існує як твір.

Все це стосується зовнішнього, формального принципу існування нет-арту і проєктованих ним комунікацій. А що ж становить змістовні аспекти цього мистецтва? Що тематизується у запропонованих комунікаційних контекстах?

Як відомо, будь-які зміни в мистецтві починаються з теми, адже лише тоді, коли змінюється об'єкт зацікавленості художника, він починає шукати нові способи його вираження, бо дуже складно, а іноді і зовсім неможливо розв'язувати нові проблеми старими методами. Отже, спосіб існування твору, який пропонує нет-арт, має корелювати з певною тематикою, яка є достатньо актуальною і перспективною в системі електронних медіа-комунікацій.

Найчастіше об'єктом художньої рефлексії нет-арту стає критичне осмислення процесів медіа-комунікації і впливу тотального впровадження технічних посередників у повсякденне життя. Прикладом може бути проєкт американця Бена Беньяміна «Суперпогано» (<http://superbad.com>), який являє собою сайт з незліченною кількістю зображень, що залінковані одне на одне. І чим більше реципієнт намагається віднайти зміст у картинках, що з'являються на екрані його комп'ютера, тим більше він заплутується в лабіринті безглуздості. Цей проєкт стартував у 1997 році як рефлексія на поп-культуру. Постійно змінюваний набір образів, жодним чином не пов'язаних між собою, імітує редукований до зображення простір сучасного міста, перенасиченого візуальними знаками. Створюючи цей сайт, його автор не ставив перед собою будь-яку, а тим більше художню мету — це було лише побічним продуктом його основної діяльності (веб-дизайн), де він тестував можливості своїх розробок. До рівня мистецтва цей проєкт звели фахівці музею американського мистецтва Whitney Museum, які відзначили цей сайт, та ще вісім інших номінантів, премією на музейному бієнале у 2000 році. Цей факт виразно демонструє справедливість, з одного боку, теорії художнього поля П. Бурдьє, а з іншого — інституціональної теорії мистецтва Дж. Дікі [Dickie, 1974], оскільки мистецьким цей твір робить не що інше, як визнання його таким у професійному співтоваристві.

Та сама ідея втомленості від візуальних образів, але в дещо іншому вигляді втілюється в проєкті Олексія Шультіна «Лікування від інформаційної хвороби» (<http://www.desk.nl/you/remedy/>). Вдаючись до іронії, ключової смислової фігури постмодерного мислення, Шультін пропонує глядачеві полікуватися від інформаційної хвороби за допомоги гри, в якій реципієнт власноруч обирає спосіб, у який зображення рухатиметься на екрані. Поява такої хвороби викликана перенасиченістю візуальною інформацією. І якщо проєкт Бена Беньяміна потрапив до сфери мистецтва ненавмисно, то Олексій Шультін — провідний світовий нет-артист — свідомо працює з художнім контекстом, хоча традиції мистецтва його мало цікавлять від самого початку. У його відомому маніфесті нет-арту він закликає художників

звільнитися від застарілих ідей репрезентації та маніпуляції, поринувши в «реальність чистої комунікації»: «Художники! Спробуйте забути саме слово та поняття “мистецтво”. Забудьте ці безглузді фетиші — артефакти, які на-в’язуються вам системою, з якою ви зобов’язані співвідносити свою творчу діяльність. Забудьте про минуле та майбутнє, тому що вони не існують, сконцентруйтеся на теперішньому, яке не може бути описаним і яким неможливо заволодіти» [Шульгин, s. a.].

Щось подібне можна побачити у інших визнаних представників мережевого мистецтва. Піонери нет-арту група Джоді (jodi) використовують у своїй творчості тактику імітації комп’ютерних вірусів та збоїв, позиціонуючи їх як естетичний акт з метою реконструювати візуальну мову веб-сторінок. Їхній сайт <http://www.jodi.org/> являє собою окремий арт-проект у мережі. Потрапляючи на першу сторінку проекту, перед глядачем починають мерехтити різноманітні символи, які неможливо пов’язати в якусь більш-менш логічну конструкцію. Це трактується ним як помилка браузера. Насправді ж, якщо подивитися на вихідний код сторінки, ми знайдемо там схему роботи водневої бомби. У вихідний HTML-код кожної сторінки на своєму сайті художники вклали зображення-схему, зовсім інакше потрактовану браузером, що її відтворює. Таким чином, переходячи за «лінками» на сайті, користувач повсякчасно потраплятиме на дивні символи, що не матимуть для нього найменшого сенсу, але насправді будуть художнім твором, виникнення якого буде спровоковано ним самим, але створено машиною.

Отож, мистецькі проекти, що існують у мережі, — це комунікація, зведена в абсолют: самі твори стають лише приводом для неї, використовуються нею для самовідтворення.

Проект американського креатора Енді Дека (<http://www.artcontext.net/act/05/screeningCircle/>) спрямований на колаборацію та анонімну комунікацію. Цей проект — закрита форма, що розвивається всередині себе. Відвідувачі сайту можуть обрати квадрат для малювання та редагувати екрани одне одного. Фігури, що виникають на екрані, одночасно можуть редагувати кілька людей. Щоразу результат їхньої маніпуляції буде миттєво виставлений на загальний огляд, і все починається знову: підключаються нові учасники, і творення триває. Особистість розчиняється в безперервному колективному акті творення, у якого немає ані початку, ані кінця. В реальному просторі суспільної комунікації люди вболівають за збереження своєї особистості, вони завжди мусять себе якимось позиціонувати в соціумі, використовуючи одяг, аксесуари, манеру розмовляти, поводитися тощо. Але в просторі мережі всі ці механізми не актуальні — найвищою цінністю тут є сама комунікація. І кожен учасник цієї комунікації знаходиться наодинці перед екраном монітора, проте все ще потребує досвіду спільності, співпричет-

ності, співприсутності іншої людини, адже виходить у мережу він саме для цього. Саме бажання отримати цей соціальний досвід у редукованому мережевому просторі, примушує його користувачів приймати естафету анонімного акту творення, запропонованого їм цим проектом.

Більшість проектів в Інтернеті розгортаються у вигляді ненав'язливої іронічної гри, проте зрештою за їхньої вдаваною поверховістю та простотою можна побачити більш глибокий зміст, як, наприклад, у проекті Барбара Блум «Напівпорожній — напівповний» (<http://65.181.178.190/bloom/VA.html>). Головні герої цього віртуального проекту — об'єкти, які з'являються та зникають у вишуканому відеонатюрморті. Відео майже статичне, хоча розвивається в реальному часі, яким реципієнт може з легкістю керувати. Автор створює можливість обрати один із трьох звукових треків, кожен з яких може бути віднесений з тим, що відбувається на екрані. На одному з треків можна чути голоси дітей, в іншому — чоловіка та жінки, в третьому — літніх людей, але відео щоразу залишається одним і тим самим. Треки відповідно символізують минуле, теперішнє та майбутнє. Барбара Блум порушує проблеми часу та простору, що втрачають свою онтологічну визначеність у медіа-просторі, вона працює з категоріями сталості, незмінності та плинності. Простір мережі дає можливість візуалізувати часові трансформації стосовно одного й того самого простору, легкість підміни одного часу іншим.

Мережеві проекти існують не лише у вигляді ненав'язливої гри, як може здатися на перший погляд, вони можуть порушувати і серйозні морально-етичні проблеми сучасних соціокультурних трансформацій. Проект «Брендон» американської художниці Су Лі Черг, який актуалізує проблему гендерної ідентифікації людини в сучасному світі, здобув широке визнання в мистецьких колах і, подолавши межі Інтернет-простору, мав широкий соціальний резонанс. Приводом для виникнення цього проекту стала реальна трагедія молодої жінки Тіни Брендон (була екранізована в 1999 році у стрічці «Хлопці не плачуть»), дівчини, що була жорстоко вбита у 1993 році через те, що відчувала себе чоловіком. Частина проекту, презентована в мережі, являє собою лаконічну, зведену до іконічного знаку анімацію, що втілює особистий шлях Тіни Брендон, яка пройшла трансформації від дитини до жінки, а з жінки перетворилася на чоловіка. Його офф-лайн частина, що складалася із зображень, зроблених на тему гендерної ідентифікації сучасними митцями, була представлена в Музеї Гутенгайма в Нью-Йорку. Сьогодні очевидно є умовність гендерного розподілу в сучасному суспільстві, оскільки соціальні ролі чоловіків і жінок вже не мають такого чіткого розмежування, як це було раніше. З появою мережі Інтернет проблема гендерної ідентифікації набула ще одного аспекту своєї актуальності, адже у віртуальному просторі кожен може «змінювати» стать за власним бажанням. Таким чином статева ідентифікація стає предметом гри у медіа-просторі,

і ця гра дає змогу подолати обмеженість соціального досвіду чоловіка або жінки, а разом із ним і нав'язані їм умовності, сформовані впродовж тисячоліть, їхні соціальні ролі в суспільстві. Комунікативна позиція, соціальна роль і тілесна конституція відокремлюються одна від одної, відкриваючи простір для моделювання ідентичності. Можна припустити, що все це сприятиме кращому порозумінню чоловіків і жінок у реальному житті.

Зовсім інший, але не менш важливий наслідок медійної комунікації заторкує у своєму проекті [http://www.irational.org/\\_readme.html](http://www.irational.org/_readme.html) Гіт Бантинг. Його проект — це, на перший погляд, звичайний текст, що описує діяльність Бантинга як художника, але в цьому тексті майже кожне слово є лінком на сайт з аналогічною назвою, який виявляється найчастіше комерційним сайтом. Таким чином, Гіт Бантинг унаочнює проблему комерціалізації та привласнення нашої звичайної мови різними структурами, що змінюють саму семантику слів, якими ми спілкуємося. Так, за допомоги мережі та її основної властивості — інтерактивності — унаочнюється філософський зміст Вітгенштайнової мовної гри. І роблять це у конче переконливий спосіб. Комунікація відтворюється як структура з плінними, не детермінованими значеннями.

Інтерактивність мережі, що спирається на візуальність, дійсно дарує новий простір людському існуванню, а разом з ним і нові можливості для втілення своїх ідей сучасними креаторами. Так, наприклад, проект Ен Абрагам «Ти мене не розумієш» (<http://www.bram.org/beinghuman/underst.htm#>) візуалізує конкретну емоцію, що виникає у людини, коли її не розуміє інша. Причому робиться це процесуально, шляхом стимулювання за допомоги тексту та динамічних зображень цієї емоції у того, хто переглядає проект в реальному часі. Жодному іншому виду мистецтва до появи нет-арту не вдавалося такого зробити. Автор тематизує проблему порозуміння, що є центральною для будь-якої комунікації, як актуальну подію. Найчастіше комунікація пов'язана з кодифікацією повідомлення, опосередкованістю його вербальною мовою та існуванням «залишку, що не може бути перекладений» [Лотман, 2005: с. 46]. Але інтерактивна художня платформа мережі Інтернет, яку використовує Ен Абрагам, дає можливість уникнути цієї проблеми як проблеми для свого твору, і тим самим без перешкод тематизує її.

Сьогодні мережа Інтернет стає тим креативним комунікативним простором, який стимулює виникнення нових практик, у тому числі художніх. Цей процес можна охарактеризувати як мережевий активізм. Одним із перших його проявів став перформанс, влаштований спільнотою англійських художників. Він увійшов в історію мистецтва під назвою «Іграшкова війна» («Toy war») (<http://www.eto.com/>) як найдорожчий у світі перформанс. «Етой» — це художнє співтовариство в мережі, яке було створене у 1996 році як певна комунікативна платформа для художників у Мережі. 1999 ро-

ку до них звернулася комерційна компанія, що займалася продажем іграшок через Інтернет «Етойс» (<http://www.etoys.com/home/index.jsp>), з проханням віддати їм свій домен, аргументуючи це тим, що багато хто з їхніх клієнтів помиляється і потрапляє на художній сайт замість Інтернет-магазину, через схожість імен. Організація запропонувала викупити у художників їхній домен, але ті відмовились, і тоді комерційна структура подала на них позов до суду. Правосуддя стало на бік комерційної структури, але художники навіть не збиралися коритися. Після того, як суд видав заборону на існування художнього сайту і його було закрито, митці створили іншу он-лайн платформу (<http://toywar.etoys.com/>), де небайдужі користувачі у вигляді гри могли долучитися до боротьби, результатом якої було «бомбардування» посланнями з висловленням невдоволення щодо керівників компанії «Етойс». За чотири місяці, впродовж яких тривав судовий процес, корпорація «Етойс» втратила 4,5 млн дол. через мережевий активізм художників, які методично розповсюджували за допомоги ЗМІ та Інтернету інформацію про недоброчесність цієї компанії, а також пропонували підтримати їх та бойкотувати нет-магазин іграшок компанії. Втративши велику частину своїх клієнтів, компанія «Етойс» була змушена відізвати свій позов із суду, програвши художникам іграшкову війну. Цей проект став свідченням унікальності сучасного етапу розвитку суспільства, яке більше не хоче підкорятися владі сильнішого та багатшого. Це суспільство вибудовується на горизонтальних зв'язках між людьми, які здатні об'єднуватися задля досягнення спільної мети, навіть попри те, що вони знаходяться на різних континентах, є різного віку, кольору шкіри і належать до різних культур та соціальних станів. Художньо орієнтовані медійні комунікації продемонстрували свою силу в моделюванні і реалізації соціальних зв'язків за принципом мережевих структур.

Очевидно, що проекти, які виникають у мережі, часто зовсім не схожі на те мистецтво, що існувало у попередні епохи. Проте можна зустріти намагання перекинути місток від традиційного мистецтва до мистецтва, яке існує лише в мережі, шляхом перекладу традиційних художніх кодів на мову нової мистецької практики, або шляхом діалогу з історією мистецтва. Саме це робить югославський мережевий художник Вук Козик, якого справедливо вважають одним із піонерів нет-арту. Його проект «Історія мистецтва для аеропорту» (<http://www.diacenter.org/prieto/download.html>) та «Історія кіно» (<http://rhizome.org/artbase/1725/index.html>) — спроба іронічного перекладу світових шедеврів на мову нових медіа. Їх спрощений, доведений до абсурду варіант має дуже мало спільного з оригіналами, а тому для того, аби зрозуміти «переклад», необхідно попередньо ознайомитись з «оригіналами». До проектів, що ведуть діалог з традиційним мистецтвом, можна також віднести проект російського мережевого художника



КустоКусто, що в 2000 році отримав гран-прі японського фестивалю медіа-мистецтва «ArtOnTheNet-2000». Він являє собою адаптований для мережі варіант знаменитої «Герніки» Пікасо, яка в просторі Інтернету завдяки інтерактивності також набуває нового звучання, проте лише за умови знайомства з оригіналом, та знання всієї міфології, пов'язаної з цим твором.

Існування таких творів доводить одну дуже просту, але не досить очевидну річ, яка полягає в тому, що існування актуальних арт-практик жодним чином не позначається на присутності класичного мистецтва у сучасній культурі: вони не відмінюють його значення і не заперечують його цінності. Навпаки, вони надають класичному мистецтву нової актуальності та нових смислів, вступаючи з історією мистецтва у продуктивний діалог.

Отже, проаналізувавши деякі з мережевих проєктів та окресливши певні тенденції розвитку цього типу арт-практики, можна дійти висновку, що нет-арт є мистецькою рефлексією на сучасний медіа-простір та його чинну комунікативну модель. Цей тип арт-практик стимулює критичне ставлення до сучасного етапу розвитку інформаційного суспільства, уможливленого появою електронних медіа, здійснюючи деконструювання його механізмів у художній практиці.

Мережеве мистецтво не може стати заміною традиційним формам мистецтва, не може витіснити або замінити їх, зрештою, воно і не має такої мети. Воно існує як окремий сегмент сучасної культури, і його існування не може бути приводом для обговорень на предмет визначення — це «справжнє» чи це «несправжнє» мистецтво, адже за «справжнє» в таких випадках приймають те поняття мистецтва і ті мистецькі практики, які виникли в європейській культурі XVIII століття, тобто за інших культурних і соціальних обставин.

З іншого боку, ми стикаємося з ситуацією, коли неможливо аналізувати цю мистецьку практику в рамках жодної з наявних сьогодні парадигм міркування про мистецтво: нет-арт виявляє недостатність будь-яких усталених уявлень про нього. Якщо ми повернемося до визначення мистецького твору, яке ми наводили на початку цієї статті, що попадає його як позбавлений утилітарного призначення продукт генія, не скутого жодними правилами творчості, та розрахований на дистанційоване споглядання, ми побачимо, що продукт нет-арту дійсно позбавлений утилітарного призначення, він також створюється креаторами, що не керуються жодними законами у своїй творчості, проте такий твір уже не розрахований просто на дистанційоване споглядання, понад те, він, навпаки, вимагає активного залучення творчих можливостей реципієнта та робить необхідним втручання останнього у створення мистецького продукту. Парадокс полягає в тому, що мережеве мистецтво, будучи введеним у наявне художнє поле за рішенням агентів цього поля, які визнали його символічну цінність, змінює самі принципи визначення того, що може належати цьому полю, — бути мистецтвом, мис-

тецьким твором. Легітимація мережевого мистецтва змінює принципи існування художнього поля. Втрачає універсальне значення протиставлення копії та оригіналу, реципієнт із адресата художнього повідомлення перетворюється на співкреатора твору, а сам твір стає лише простором для комунікації, позбавленим будь-якого матеріального втілення.

Нет-арт більше, ніж будь-яка інша художня медіа-практика, пориває зі звичними уявленнями про мистецтво і, однак, залишається мистецтвом з огляду на ті функції, які воно виконує в сучасній, побудованій на медіа, системі культури. В цьому просторі саме медіа-мистецтво виконує функції самоопису та саморегуляції цієї нової культури — медіа-культури. Воно описує медіа-культуру її ж методами, не нав'язуючи будь-яких стереотипів і теорій, які сьогодні вже втратили своє універсальне значення і нормативну функцію. Завдяки своїй винятковій здатності стимулювати у глядача критичне ставлення до того, що він бачить, причому у досить ненав'язливий спосіб — у формі іронічної гри смислів, позбавленої наративності, обов'язковості, якоїсь конкретної програми чи ідеології — медіа-мистецтво виявляється одним із механізмів виховання нового типу людини медіа-доби, пристосованої до сучасної системи комунікації.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бурдые П.* Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. — 1994. — № 2. — С. 17—29.
- Горюнова О.* Автор в зубах у «плохой машины» // Русский журнал, 2000. — < [http://old.russ.ru/netcult/20000222\\_gorun.html](http://old.russ.ru/netcult/20000222_gorun.html) > (s. a.).
- Хоффман К.-Р.* Искусство, видео и телевидение, 1993. — <<http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=40>>.
- Лотман Ю. М.* Проблема значения в художественном тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб., 2005. — С. 43—59
- Луман Н.* Понятие общества. Проблемы теоретической социологии / Под ред. А.О. Бороноева. — СПб., 1994. — С. 25—42.
- Луман Н.* «Что происходит?» и «Что за этим кроется?». Две социологии и теория общества // Социологическое обозрение. — 2007. — Т. 6. — № 3. — С. 103—118.
- Луман Н.* Самоописания. — М., 2009.
- Шульга Р.П.* Искусство в практиках культуры. Социокультурный очерк. — К., 2008.
- Шульгин А.* Манифест нет-арта. — <<<http://www.guelman.ru/slava/manifest/istochniki/shulgin.htm>> (s. a.).
- Blais J., Ippolito J.* At the edge of art. — London, 2006,
- Dickie G.* Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis. — Ithaca; London, 1974.
- McSver Lopes D.* Art without „Art» // The British Journal of Aesthetics. — 2007. — Vol. 47. — № 1. — P. 1—15.

*Ольга Балашова — викладач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Наукові інтереси — сучасна культура, медіа-арт.*

*Аліна  
Артюх*

## **ОБРАЗОТВОРЕННЯ І МОВА**

### **Від ранніх форм мистецтва до середньовічного іконопису**

Пошук узагальнених структурних принципів образотворення у мистецтві, побудова більш-менш універсальної моделі структурного мистецтвознавства — актуальне завдання навіть для сьогодення. Пропонована стаття позначає певний етап дослідження у цьому напрямку і є спробою висунення низки програмових принципів для розв'язання зазначеного завдання. Побуває думка, що структурні методи не можуть бути застосовані до матеріалу образотворчого мистецтва. За такої постановки питання відсутнім є ланцюжок між перцептивними структурами та мовними і логічними бінарними структурами, генетично пов'язаними з перцептивними. Між першими та другими — провалля.

На мій погляд, застосування структурного підходу до матеріалу образотворчого мистецтва було проблематичним через неправильний вибір емпіричного матеріалу для дослідження. Найпоказовішим матеріалом для дослідження структури образотворення живопису є ближчий до витоків період розвитку живопису, оскільки саме він дає найбільше інформації про саму ідею образотворення, дає можливість поставити питання — чому людство на певному щаблі свого розвитку обов'язково вдається до образотворення.

Проблема походження образотворчого мистецтва, причин, які змусили далеких предків вда-

© А. АРТЮХ, 2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

91

ватися до подвоєння світу художніми засобами, має багато уможлядних тлумачень. На мою думку, щоб наблизитися до розуміння феномена образотворчого мистецтва, причин його виникнення, необхідно поставити найбільш ранні його прояви у відповідність до розвитку мовних, логічних структур, понять, категорій. Неможливо досліджувати найдавніші різновиди мистецтва, залишаючи поза увагою символічні бінарні класифікації елементарних суспільств як засіб формування категорій, адже саме такий спосіб утворення та функціонування понять був контекстом, в якому з'явилося образотворче мистецтво. І ймовірно, не лише контекстом, в який мистецтво було вплетене синкретично, але й обставиною, а можливо — і причиною його виникнення.

Що ж таке малюнки, зроблені первісною людиною? Щоб відповісти на це запитання, поставимо проблему у контекст споріднених за проблематикою досліджень. Дослідники базового рівня категоризації [Лакофф, 2004: с. 71—73] стверджують, що первинна, базова класифікація категорій реалізується на рівні *роду*. Тобто розгалужена і багатовимірна система категорій має об'єктивне підґрунтя з родових понять. В онтогенезі також можна відзначити ключову роль родових понять. Адже засвоєння дитиною мови починається з родових понять (вряди-годи родових за своєю суттю, а не за формою). Дитина, наприклад, засвоює родові поняття «собака» (не «тварина» і не «спаніель»). Принаймні перші поняття, засвоєні дитиною, функціують як родові. К. Леві-Строс (слідом за Боасом та іншими антропологами) звертається до роду, вбачаючи у ньому найнаочнішу модель первісних тотемічних класифікацій, оскільки рід є, за його словами, одночасно і множиною індивідів, і системою дефініцій стосовно іншого роду [Леві-Строс, 2000: с. 152]. Отже, як бачимо, роль роду в елементарних бінарних символічних класифікаціях (першокласифікаціях людства) є визначною. З іншого боку, згадаємо той факт, що К. Ліней, який вважав роди «одиницями класифікації» рослинного світу, основою для визначення роду вважав *форму* плоду [Лакофф, 2004: с. 57], тобто ймовірно, що засадовим для класифікації за родами є зорове сприйняття або, інакше кажучи, принципи зорового сприйняття є базовими для класифікації за родами. Тезу про пов'язаність родів із здатністю розрізняти за формою необхідно було б розвивати й надалі. Але спочатку, у світлі сказаного, повернемося до запитання, що ж таке малюнки первісної людини.

*Початкова ідея зображення*, образу, відчуженого від кожного реального об'єкта, на мою думку, *тотожна ідеї роду*. Як і родові поняття, зображення (здійснене людьми архаїчної доби) позначає множину конкретних індивідів, проте не є жодним з них. Як і рід, воно вирізняє цю множину об'єктів з-поміж інших. Як і рід, зображення ґрунтоване на такій абстракції, як *форма*. Як і родові поняття, воно є узагальненням певної множини сут-

ностей. Без здатності виокремлення та абстрагування форми образотворче мистецтво неможливе. Без здатності розрізнення за формою неможливе абстрагування на рівні роду. Здійснимо спробу визначити, що ж таке форма згідно з такою постановкою питання.

*Форма* (у контексті первинних бінарних символічних класифікацій) — це кордон, межа певного пучка ознак (якостей), що визначає перехід до решти ознак (якостей). За такої постановки питання стає зрозумілою визначна роль ознаки (якості) у розрізненні форм. Ознака (якість) — головний *диференціальний* чинник. У кінцевому наближенні вона — відмінність між чимось та чимось. Можна поглянути і з іншого боку — форма об'єднує і відмежовує інваріантні щодо певних перетворень ознаки (якості). *Ознаки (якості) у форморозрізненні середовища та мистецтва відіграють роль, аналогічну тій, яку відіграють фонемі у змісторозрізненні мови.* Звідси стає зрозумілою визначна роль ознаки (якості) у символічних бінарних класифікаціях. Принципи формування перцептивних сутностей, принципи виокремлення форми у сприйнятті, зокрема зоровому, переносяться в елементарні когнітивні класифікації, бінарні класифікації елементарних суспільств. Вони є базовими і для індивідуального розвитку дитячого мислення. Ідею форми у найархаїчніших творах мистецтва втілює контур, що відмежовує певні ознаки (якості) від того, що ними не є. І, зрештою, усвідомлення подібності принципів класифікації за родами та принципів формування візуальних образів мистецтва робить зрозумілим, чому роль образу мистецтва як уособлення родового поняття є визначною для культур елементарних суспільств. У такому контексті зрозумілою стає наявність релігійної та інформаційної складових письма-мистецтва прадавніх. Адже саме там родові поняття були найбільш затребувані.

Роль ознаки (якості) є визначальною і в індивідуальному розвитку дитини, і у формуванні першокатегорій елементарних суспільств. Символічні бінарні класифікації елементарних суспільств виразно демонструють, яку роль пучок ознак (якостей) відіграє в утворенні категорій міфологічного світогляду. Узагальнення логіки бінарних класифікацій елементарних суспільств може бути подане за допомоги зведення в єдину систему формалізму В. Проппа та структуралізму К. Леві-Строса. Узагальнений опис когнітивного процесу утворення категорій згідно з В. Проппом та К. Леві-Стросом виглядав би як взаємозв'язок трьох чинників: функція — це перетворення, стосовно якого зберігаються інваріантні ознаки (якості); самі ці ознаки (якості) (в елементарних суспільствах невіддільні від носіїв, синкретично єдині з ними), пучки ознак (якостей), що реалізують змістоутворення через бінарний принцип; а також категорії, щодо яких ці ознаки (якості) були змістоутворювальними.

Цей процес можна було б описати так: нехай  $N$  має ознаку  $A$ , з  $N$  відбувається подія  $X$  (функція  $X$ ), подія  $X$  відбувається тому, що вона абстрагує ознаку  $A$ , оскільки ознака  $A$  залишається інваріантною щодо перетворення  $X$ . Подія  $X$  може відбуватися з різними носіями ознаки  $A$ . Завдяки ознаці  $A$  об'єкт  $N$  увіходить до обсягу поняття, визначеного ознакою  $A$ . Але об'єкт  $N$  може увіходити до обсягу одразу кількох понять через те, що він визначений пучком ознак. І кожна з визначальних ознак через функцію, яка визначає інваріантність цієї ознаки, може зумовлювати увіходження об'єкта  $N$  до обсягу іншої категорії. Категорії мислення елементарних суспільств є нестійкими, один і той самий предмет може входити до обсягу одразу кількох категорій, сама ж категорія нерозривно пов'язана зі своїми носіями.

Що ж примусило людину малювати, тобто використовувати абстраговану *форму* (високий рівень абстрагування) для позначення певного класу об'єктів? По-перше, це потреба для людини міфологічної доби виокремити родове поняття, що починає функціонувати як когнітивна категорія, із складної синкретичної ситуації, частиною якої воно є, у контексті якої воно з'являється для людини міфологічної доби, ситуації повторюваної. По-друге, візуалізація родового поняття пов'язана з необхідністю відокремлення його від конкретних носіїв його визначальних ознак (якостей). Адже ймовірно людина усвідомлює нелогічність повного розриву абстракції з конкретними носіями її сутності. Образна візуалізація, площинна або просторова його презентація є перехідним ланцюжком виокремлення родового поняття. Можливо, спочатку це відбувалося через одиничний об'єкт цілого класу (або фрагмент такого об'єкта — індекс), що мав би позначати весь клас об'єктів, а згодом через мистецтво, через імітацію узагальненого представника цього класу (іконічний знак). Таким чином, це був певний компроміс між виокремленням родового поняття як єдиного, загального та наявністю конкретного, чуттєво доступного носія ознак цього загального поняття — об'ємного або площинного зображення.

Зрозумілою є і поява образотворчого мистецтва у контексті тотемічної міфологічної свідомості. Праці К. Леві-Строса налаштовують на думку, що тотемічна символіка була засобом *первинної формалізації* логічних структур елементарних суспільств, адже тотемічна класифікація передбачає велику, візуально подану кількість різновидів, що вочевидь відрізняються один від одного (тварини, рослини). З іншого боку, вивчення принципів дуально-родової організації елементарних суспільств та впливу цієї системи на світогляд наводить на думку, що суто *класифікаційний пласт* логіки міфологічних когнітивних моделей формалізується через принципи системи спорідненості суспільств з дуально-родовою організацією. Що ж до тотемізму, то він, використовуючи термінологію Ж. Піаже, формалізує логічні серіації. Можна умовно вважати тотемізм і систему спорідненості дуально-родового сус-

пільства першою *формально-логічною системою*, що дає змогу надбудувати й первинну метаструктуру над рівнем конкретних явищ, які є об'єктами когнітивної зацікавленості.

Але у контексті досліджуваної проблеми варто наголосити на тому, що саме візуальна, зовнішня різниця є вирішальною для цього семіотичного процесу, адже візуальна різноманітність видавалася зручною для формалізації. Тобто природною і логічною у такому контексті є спроба узагальнено позначити через образи мистецтва цю візуальну різницю. Отже маємо справу одночасно і з вторинною моделювальною семіотичною системою, і з поданням знаку з боку його семантики, поверненням до означуваного.

Чи передбачає здатність до образотворення у мистецтві певний рівень розвитку мовного процесу? Мова — каталізатор диференційних процесів різних рівнів. Розглядати здатність до малювання поза дослідженням мовного процесу неможливо. І якщо мову звуків, жестів, міміки біля витоків цих явищ логічно розглядати як синкретичне утворення, то появу системи візуальних (пластичних чи живописних) образів належить вивчати окремо. Образотворення, ймовірно, пов'язане з потребою в побудові первинної метамови, надбудованої над природною мовою. Засоби цієї метамови ширші, ніж засоби природної мови, — це і візуальні образи, і дії (ритуал), що розгортаються навколо цього образу, допомагаючи окреслити його семантичну сутність. Цікаво порівняти принципи створення та функціонування образів живопису і пластики на ранніх стадіях розвитку культури з принципами формування вузлових категорій міфологічної когнітивної моделі. Абстраговану ознаку (якість) обов'язково персоніфікують (персоніфікація і візуалізація — споріднені процеси). Сюжет покликаний підкреслити сутнісну ознаку (якість), наголосити її. Існують, наприклад, міфологічні персонажі, імена яких — епітети, що вказують на ознаку більш важливого за ієрархією міфологічного персонажу (когось з богів), такі міфологічні персонажі є уособленням ознаки (якості). У цьому контексті логічно вважати візуальні образи невід'ємною частиною когнітивного процесу елементарних суспільств.

У зв'язку зі сказаним вище обов'язково постане питання, чому не можна здатність до образотворення у мистецтві безпосередньо пов'язувати з перцептивним процесом, у першу чергу із зоровим сприйняттям, чому його необхідно ставити у семіотичний контекст мовного процесу. Людина — єдина тварина, здатна малювати. Це означає, що вона не лише розрізняє образи, а й створює їх. Аналізуючи твори образотворчого мистецтва періоду до винаходу законів лінійної перспективи, тобто до доби Відродження, можна впевнено констатувати їхню пов'язаність з перцептивними структурами, відповідність їм. Перцептивна перспектива середньовічного мистецтва навіть назвою своєю зобов'язана перцепції, сприйняттю, простору

сприйняття та перцептивним групуванням. Проте віддзеркалення такої просторової моделі (пов'язаної із законами формування перцептивного простору) можливе лише за певного рівня розвитку семіотичного процесу. І якщо механістична традиція, з якою зараз плідно полемізують, описує процес пізнання навколишнього світу, починаючи від зорового образу через перцептивний і ментальний до поняття, то процес розвитку живопису перебігає у зворотному порядку. Перші зображення, що їх створило людство, синкретично вбудовані у структуру ментальних образів. Далі живопис реконструює перцептивні структури. І лише на піку свого розвитку за часів Відродження художникам вдається усвідомити і відтворити зоровий (ретинальний) образ, тобто образ, з якого численні теорії сприйняття починають дослідження когнітивних процесів, вважаючи його аксіоматичним.

Плин еволюції живопису може стати вагомим аргументом для противників таких механістичних теорій. Для виокремлення та усвідомлення ретинального образу, зорового образу на ретині ока, необхідний дуже високий аналітичний рівень когнітивних процесів. Найімовірніше мова взагалі починається зі складних синкретичних конгломератів, які, зрештою, у семантичному плані є єдністю сенсомоторного, перцептивного та ментального комплексів з *поведінковою ситуацією*, позначаючи в тому числі й останню. І лише згодом відбувається поступова диференціація, стає можливим виокремлення гіпосеми, встановлення чіткої відповідності між означником та означуваним. Потім усвідомлюють структуру знаку, що, як добре відомо, являє собою єдність означуваного та означника. На мою думку, саме цей період і пов'язаний з абстрагуванням та усвідомленням форми. Усвідомлення форми стосується метафоричного зрізу семіотичного процесу і є важливим чинником установлення логічної ієрархії. Вважаю, саме ця стадія структурного розвитку мови позначена появою знаку-образу, що символізує виокремлення поняття (категорії) та встановлення його місця в ієрархічній першокласифікації.

Візуальна форма знаменує перехідний етап від означника до означуваного. Якщо вирішальною у змістоутворенні середовища вважати ознаку (якість), то форма стоїть між знаком та його змістом. З одного боку, форма поєднує ознаки (якості), з іншого боку, її сенс полягає в абстрагуванні від них. Форма ідентична за призначенням означнику, заміщує його (до речі, лінгвістична форма і є означник). Тому саме усвідомлення форми, звертання до цієї абстракції було логічним перехідним кроком на шляху вивільнення знаку від безпосереднього синкретичного зв'язку з поведінковою ситуацією (цей зв'язок має індексальний характер) і встановлення власне символічної однозначної відповідності між означуваним та означником. Використання форми в архаїчному живописі знаменує цей етап семіотичного процесу. Образ мистецтва вказує на семантичну складову знаку. О.По-



тебня ознакою морфологічного мислення вважав «схожість образу і значення» [Потебня, 1976]. Ця і багато інших піонерних ідей дали В.Іванову змогу написати про нього так: «Задовго до того, як до цієї проблеми наблизилась семіотика новітнього часу, Потебня підійшов до того, що пізніше було сформульовано як тлумачення міфу як вторинної (тобто надбудованої над природною мовою) системи» [Иванов, 1988: с. 279].

То ж, підсумовуючи сказане, можна сказати, що постановка питання про безпосередній генетичний зв'язок перцептивного процесу з образотворчим мистецтвом видається непродуктивною. Якщо взяти до уваги теорію Дж. Гібсона [Гибсон, 1988, с. 289—316] про неподільну систему «око — мозок», згідно з якою сприйняття, поєднуючи око з мозком, резонує на інваріантні структури й виокремлює їх з поточного ряду, виділяє інваріантну структуру від тла, тобто від того, що нею не є, то побачимо, що принципи формування перцептивного (ментального) групування в операційному контексті цілком відповідають принципам формування поняття у когнітивному контексті елементарних культур. І, поза сумнівом, між цими двома різнорівневими процесами генетичний зв'язок існує. Але знаки образотворчого мистецтва є частиною і мовного простору, і перцептивного процесу як семантичного підґрунтя цих категорій. Поза мовним простором живопис виникнути не міг. Принагідно згадаємо про первинний метарівень мови, можливо, про «великі одиниці мови», згідно з К. Леві-Стросом [Леві-Стросс, 1983: с. 187]. І, можливо, саме втілення в образі мистецтва ідей першоструктури, форми відображає сутність механізму виокремлення образів і понять з поточного ряду, принцип переходу від неперервності поточного ряду до дискретності.

За такої постановки проблеми питання про можливість структурного вивчення образотворчого мистецтва на ранніх стадіях його розвитку перестає бути дискусійним. У контексті мовних структур цьому явищу відведено не цілком конкретне місце. Спробую для ілюстрації сказаного вище побіжно окреслити напрямки дослідження симетричних структур іконопису. Я звертаюся до матеріалу східнохристиянського середньовічного живопису попри те, що на цьому шаблі розвитку мистецтва безпосередня когнітивна мотивація формування образів втрачається, поступаючись місцем ілюструванню суто релігійних категорій. Проте іконопис зберігає цілісну структуру, притаманну раннім формам мистецтва, і тому є зручним матеріалом для дослідження.

Щоб збагнути природу симетричних структур іконопису, які (це буде видно з подальшого викладу матеріалу) можна назвати бінарними, необхідно розглядати цей матеріал у контексті вивчення бінарних символічних класифікацій, властивих елементарних суспільствам. Чи можна вважати бінарну класифікацію найбільш раннім різновидом класифікації, своєрід-

ним фундаментом подальшої класифікаційної будови? Щоб відповісти на це запитання, варто поставити питання про походження та принципи бінарної символічної класифікації. Вяч. Іванов вважає систему бінарних символічних опозицій перекладом головного протиставлення «сприятливий — несприятливий» [Іванов, 1998: с. 516]. Проте видається, що бінарний принцип закладений і у більш глибокій сфері сприйняття. Адже саме ним керується ідентифікація предмета з ним самим та виокремлення предмета від тла на перших стадіях онтогенези. Цей принцип є структурувальним для ранніх форм культури. Повною мірою принцип символічних бінарних класифікацій проявився в культурах, зорієнтованих на тему «світового дерева», де всі бінарні опозиції, які у міфологічній картині світу позначають головні параметри світу, зведені в образі світового дерева та його елементів. Саме у цих культурах світоглядні класифікації за бінарним принципом досягають свого апогею. Симетричні (бінарні) структури іконопису можуть бути досліджені лише через усвідомлення єдиної природи цих структур з бінарною символічною класифікацією.

У цій статті використано матеріал візантійського живопису починаючи з класичного періоду (за визначенням О. Демуса та В. Лазарева, класичний період візантійського іконопису — кінець IX — кінець XI сторіччя, коли іконопис складається у формалізовану систему [Demus, 1947; Лазарев, 1987: с. 64] (і давньоруське мистецтво до XV сторіччя. Я не розглядатиму іконопис XVI — XVIII сторіч, твори якого не можуть бути підставою для вивчення найзагальніших рис іконографічної системи, хоча можуть бути цікавим матеріалом для вивчення тенденцій розвитку, місцевих впливів, народного іконопису. Так звані «темні віки» візантійської історії, період забуття багато чого з того, що становило сутність античної цивілізації, перервали інерцію античної історії й започаткували створення цілісної іконографічної системи, вивчення властивостей якої допоможе краще зрозуміти мистецтво, композиційна структура якого пов'язана із світоглядом періоду «світового дерева».

Перейдемо до розгляду тих самих симетричних композицій іконопису, які, на мою думку, ґрунтовані на принципах бінарної символічної класифікації. При вивченні іконопису, структурних рівнів іконописних текстів звертає на себе увагу одна малодосліджена їхня властивість, яку спостерігаємо також у ранніх формах мистецтва, у китайському живописі і яка втрачає визначеність після винайдення лінійної перспективи. Це — семантична симетрія (асиметрія), симетричне розгортання композиції іконопису, чітке розділення композиції на праву, ліву та центральну частини; а також чітке розділення композиції за віссю «верх — низ» на яруси, в яких зображення, єдині за своєю семантикою, об'єднані композиційно. Чому ці композиційні особливості ікони я вважаю бінарними структурами, буде

видно з подальшого викладення матеріалу. Наразі ж кілька слів необхідно присвятити опису зовнішніх властивостей композиційної симетрії іконопису. Якщо можна вважати, що композиція загалом складена з низки елементів, частин, то частинами, елементами композиції є пари (трійки) семантично єдиних або протилежних за якоюсь ознакою зображень або груп зображень. За словами В. Топорова, засадовою для композиції мистецтва, орієнтованого на тему «світового дерева», є двучленність зображуваного — об'єкт поклоніння та ритуал вшанування [Топоров, 1994: с. 482—488].

Як приклад симетрично розгорнутої композиції розглянемо поширений іконографічний сюжет «Успіння Богородиці» — складний і багатофігурний. У композиції «Успіння Богородиці» чітко виокремлені вертикальна та горизонтальна осі композиції, позначені зображеннями Христа та Богоматері. За вертикальною віссю можна виокремити два (у складнішому варіанті — три) чітко розмежованих рівні. За горизонтальною віссю виокремлені центр, праве та ліве. У центрі — зображення Христа з душею Богоматері на руках, нижче — померлої Богоматері на погребальному одрі. У правій частині композиції — апостол Петро з групою апостолів. Зліва — апостол Павло з групою апостолів<sup>1</sup>. Ці дві групи апостолів розташовані з протилежних боків іконографічної композиції, симетрично відносно центру композиції, позначеного фігурою Христа. Зображення правої та лівої частин протиставлені центральному зображенню. Разом з правою групою апостолів зображені святителі, які за легендою були свідками «Успіння», — Яків Єрусалимський та Діонісій Ареопагіт (іноді святителів також зображають по обидва боки від центру, і їхня кількість збільшується до трьох — чотирьох). Нерідко у цьому сюжеті зображають жінку або жінок, що плачуть, які символізують скорботу всіх єрусалимських жінок. Характерна риса іконографічних текстів — одне зображення позначає цілий клас об'єктів.

Композиційна структура цього іконографічного сюжету відповідає опису В. Топоровим композиції творів образотворчого мистецтва, пов'язаних з добою «світового дерева». Головне протиставлення по горизонталі символізує протиставлення світу людського, поданого у цьому сюжеті двома симетрично розташованими з правого та лівого боків групами апостолів, святителів, жінок єрусалимських, та світу божественного, уособленого Богоматір'ю та Христом у центрі композиції. Головна опозиція по вертикалі — протиставлення тіла померлої Богоматері (тіло в теології християнського Сходу — символ Церкви, звучання якого посилюється ще й тим, що Богоматір також уособлює Церкву земну) та її душі, що віднині належить Церкві небесній, яку уособлює Христос. Центр композиції, що поєднує

<sup>1</sup> Як показав у своєму дослідженні Б. Успенський, іконописане „праве” — це ліве стосовно спостерігача [Успенский, 1995: с. 297—303].

вертикаль і горизонталь, позначений фігурою Христа, який уособлює обидві природи, обидві сутності. Зображення Христа з душею Богоматері нагадує образ Богоматері з немовлям Христом. Як показав О. Етингоф, ці композиції справді пов'язані між собою. «Різдво Христове» та «Успіння Богородиці» зображають парно у просторі храму [Этингоф, 2000: с. 206—207]. У цій частині іконографія «Успіння» покликана ілюструвати тезу про втілення божественної сутності у людську природу для того, щоб людина прийняла божественну сутність. «Слово плоть бисть, щоб плоть стала словом», — вислів Марка Подвижника [Успенский, 1997: с. 173]. Існують варіанти цього сюжету, де крім двох вертикальних рівнів з'являється ще й третій: це зображення ангелів або апостолів на хмарках, які підтримують ангели, зображені симетрично по шість з кожного боку. А в центрі — сцена Вознесіння Богоматері. Сцена Вознесіння посилює опозицію небесного та земного. Вознесіння Богородиці в оточенні апостолів — це образ, значення якого впевнено тлумачать у контексті ідей, сформульованих Церквою у відповідь на іконоборство. Церква земна об'єднується з божеством — у східно-християнській традиції образ Богородиці уособлює Церкву земну — і в теології, і в іконографії. Поза сумнівами і ритуальне, літургійне звучання цієї композиції. Адже Христос з душею Богородиці на руках — це певна інверсія хресної жертви.

Наведений приклад демонструє наявність вторинного змісту, який неможливо зобразити безпосередньо, і співвіднесеність його з правим та лівим (верхом і низом) в іконографічній композиції. Це попри те, що ікона присвячена цілком конкретному сюжету священної історії. Наявність вторинного змісту дає змогу говорити про ікону як про вторинну, надбудовану над безпосередніми зображеннями систему<sup>2</sup>. Кожний іконографічний сюжет крім наративного змісту, що відсилає до того чи того сюжету священної історії, несе ще й абстрактний зміст, що узагальнює, резюмує, вказує на сакральне тлумачення події, що відбувалася в земному житті.

При цьому образи кожного чину (лику) займають певний ярус у вертикально-горизонтальній структурі ікони і, як правило, формують групу або дві групи (об'єднані принципами близькості, схожості, єдності тла, тобто принципами перцептивного групування; кожна група позначається загальним ви-значенням для всіх зображень, які до неї увіходять (наприклад, «апостоли», «святителі», «пророки» та ін.). Навіть поверховий аналіз цих просторових відношень свідчить про те, що співвідношення ці семантично забарвлені.

<sup>2</sup> Хоча поняття вторинної моделювальної системи, розроблене радянською семіотичною школою, й було критиковане західною семіотичною теорією, воно досить зручне для роботи з конкретним емпіричним матеріалом і розв'язання конкретних завдань, які ставить перед дослідником емпіричний матеріал.

Спробу пояснити опозицію правого та лівого в іконі здійснив Б. Успенський [Успенский, 1995: с. 297—303]. Розташування зображення у правій частині композиції, на думку вченого, у деяких випадках свідчить про його належність до потойбічного світу, на противагу розташуванню зображення у лівій частині, що вказує на його земну природу. Проте це пояснення не вичерпує всіх можливих інтерпретацій правого та лівого в іконі і не досліджує механізм реалізації вторинного змісту в конкретних зображеннях. Дослідження ж Б. Успенського про «семантичний синтаксис», навпаки, видається надзвичайно продуктивним для розуміння отримання нового змісту, який не впливає безпосередньо із зображення, та для розуміння ролі правого та лівого у реалізації вторинного змісту. Нагадаю, що автор відомого дослідження з семіотики іконопису показує, що такі композиційні властивості, як розмір, фронтальність (профільність) зображень, покликані нести додатковий, неочевидний зміст. Елементи композиції іконопису є змістоутворювальними.

Загалом, приймаючи ідею семантичного синтаксису, яка декларує наявність додаткового змісту у синтаксисі (=композиції) іконопису, вважаю не зовсім вдалим сам термін «семантичний синтаксис». Зовсім не синтаксис наділений додатковим змістом. Додатковий зміст несуть (скористаємося терміном К. Леві-Строса [Леві-Стросс, 1983: с. 187]) великі структурні одиниці текстів, складові частини яких пов'язані синтаксично. І справа тут не стільки у синтаксисі, скільки у синтезі кількох зображень, кожне з яких вказує на якийсь конкретний зміст, і лише взяті разом, у певному співвідношенні вони можуть означати щось інше, вказувати на абстрактне поняття. Подібним чином поняття формуються не лише у міфологічній свідомості (згадаємо тезу Леві-Брюля про міфологічну тотожність «пшениця є олень», оскільки і пшениця і олень — їжа), але і в ідеографічному письмі.

Першим на відзначену вище закономірність звернув увагу С. Ейзенштейн [Эйзенштейн, 1988: с. 234—278]. Його ґрунтовний семіотичний аналіз парних та непарних елементів в образотворчому мистецтві (з творів образотворчого мистецтва він узяв для дослідження «Троїцю» Андрія Рубльова) стосується сутності цього явища, хоча мета дослідження — розібратися в природі монтажу. «Ейзенштейн показує, як за допомоги монтажу відбувається перехід від зображення предмета до зображення поняття» [Иванов, 1988: с. 279]. У структурі аналізованих творів він бачить схожість з ідеографією, ієрогліфічним синтезом графічних елементів для отримання нового змісту. Зважаючи на все сказане вище, опозиція правого та лівого (верхнього і нижнього) уявляється мені найуніверсальнішою змістоутворювальною властивістю композиції класичного іконопису і сутнісною рисою вторинної системи. Вона дає змогу наділяти «невидимим» змістом видимі образи шляхом структурного зіставлення сюжетів і догм, сюжетів з елементами літур-

гійного дійства, сюжетів з іншими сюжетами шляхом синтезу наділених неочевидним змістом елементів для утворення нового змісту. Спробую у найзагальніших рисах описати, як функціонує система, що синтезує нові змісти і дає змогу графічно виражати головні категорії віровчення.

Всі ікони подібні між собою композиційно. Попри те, що тексти іконопису формалізовані, побудовані відповідно до вимог канону, за кожним іконографічним сюжетом закріплений конкретний зображувальний ряд. Ця відповідність фіксується іконописними оригіналами, прорисами. Але навіть ікони, присвячені різним сюжетам, організовані за тим самим принципом, у якому вертикально-горизонтальна будова відіграє найважливішу роль. Умовно можна розділити всі іконографічні композиції на три групи: однофігурні, парні, багатофігурні. Однофігурні композиції майже не відрізняються одна від одної. Поясне або на повний зріст зображення персонажу священної історії можна відрізнити тільки завдяки певним атрибутам, завдяки формальним принципам, згідно з якими будують те чи те зображення: ці принципи в іконописних оригіналах названо властивостями личного і доличного. Властивості личного (одяг, головний убір, хартії з написами, різноманітні атрибути) вказують на приналежність святого до певного чину (лику). Подальша ідентифікація персонажу залежить від особливостей доличного. Це — індивідуальні особливості святого, що допомагають відрізнити його від інших представників його класу: вік (*старь, средовѣкъ, младъ*), подоба (*русь, свѣтлорусь, седь*), образ (*образомъ умілень, лицем чистъ*), волосся (*власы растрепались, власы коротки, просты*), борода (*брада невелика, брада долговата, кучерявата*) тощо. Такі приписи щодо формування іконописного образу містилися в іконописних оригіналах [Сахаров, 1849; Буслаев, 1910]. Формальна розробленість і чіткість класифікації демонструє, які ознаки є найважливішими для передачі подібності (саме подібності, а не портретної схожості у сучасному розумінні цього слова), а також як саме знак-образ іконопису будують шляхом підстановки тих чи тих елементів (ознак, якостей), що характеризують цілі класи об'єктів. Ідентифікацію того чи того представника певного чину (лику) здійснюють завдяки якій-небудь яскравій ознаці личного. Наприклад, омофор у святителів одразу ж дає змогу впізнати представників цього чину.

Більшість багатофігурних іконографічних композицій певного періоду можуть бути (якщо розглядати горизонтальну вісь композиції) або симетрично розгорнутим зображенням з чітко виділеним центром, позначеним найважливішою фігурою сюжету (приклад такої композиції наведено на початку статті — «Успіння Богородиці», а також «Євхаристія», «Хрещення», «Переображення», «Розп'яття», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духу», «Троїця старозаповітна» тощо), або протиставленням правої та лівої частин композиції, причому образ Христа поміщено у правій частині («Стрітіння»,

«Вїзд в Єрусалим», «Воскрешення Лазаря», «Благовіщення» тощо). У композиції першого типу очевидний ієрархічний компонент. Причому в тексті кожної конкретної ікони ієрархія розгортається не тільки згори донизу, але й від центру до периферії. Серед сюжетів христологічного і богородичного циклів композиції з чітко визначеним центром уявляються найбільш літургійно значущими. Деякі риси багатофігурних композицій свідчать про їхню вбудованість у більш глобальну систему вимірів, у глобальну систему змістів. Микола Месарит (кінець XII сторіччя) дає таке тлумачення сюжету «Воскрешення Лазаря»: «Права рука (Ісуса) простерта, з одного боку, до феномена — до труни, що вміщує тіло Лазаря, а з іншого — до ноумена — до Пекла, що вже четвертий день як проковтнуло його душу» [Бычков, 1999: с. 409]. Теолог вводить невидиму координату у видиме зображення. Практично всі іконографічні композиції у своєму вертикально-горизонтальному членуванні зорієнтовані на «невидимі» координати (які лише іноді задано образами або символами, що не мають безпосереднього стосунку до сюжету ікони, або символами, розташованими симетрично у верхній частині композиції). Вони відсилають до неочевидного змісту, на який вказує цей сюжет і який дає змогу вмонтувати цей сюжет та його персонажів у цілісну систему образів і сюжетів іконопису, в систему розпису храму, в храмове дійство. В іконописі зображення будують так, що ядро в ньому залишається незмінним — подібність облич, абсолютна ідентичність однофігурних і структурний взаємозв'язок (подібність) багатофігурних композицій, а змінюється те, що вказує на конкретну функцію персонажу або сюжету, на його місце в ієрархічному ланцюжку образів і першообразів.

В чому ж причина жорсткої формальної розробленості образів іконографії? Вона відображає найважливіший принцип побудови ієрархічної системи образів і сюжетів іконографії, яка вбудована у цілісну онтологічну і когнітивну систему образів і першообразів, побудовану постіконоборським богослов'ям. Згідно з Іоанном Дамаскіним, «для дороговказу до знань, для одкровення та оприлюднення прихованого і було вигадано образ» [Дамаскин, 1997: с. 100]. Як бачимо, теза Іоанна Дамаскіна співзвучна ідеї статті про зв'язок образотворення і поняття. Сходження ланцюжком образів до першообразу — шлях східнохристиянського богопізнання. В ієрархічні образні ланцюжки об'єднані всі зображення та сюжети іконографії. Християнський подвиг святого вказує на ту чи ту подію із життя Христового, нагадуючи нам, повертаючи цю подію таким самим чином, як повертає її храмове дійство. В іконописі зображення будують так, що ядро в ньому залишається незмінним — подібність облич, абсолютна ідентичність однофігурних і структурний взаємозв'язок багатофігурних композицій, а змінюється те, що вказує на конкретну функцію персонажу або сюжету, на його місце в ієрархічному ланцюжку образів і першообразів.

Іконопис відзначається схожістю облич, граничною узагальненістю образів. Ядро антропоморфного образу, загальне для всіх зображень, можна було б вважати деякою змінною, яка за певних умов, з наданням їй регламентованих канонів індивідуальних рис, стає цілком конкретним образом. Тут проявляє себе бінарний принцип — при збереженні загальної основи образ ідентифікується, набуває значення підстановкою тієї чи тієї ознаки (якості) із загального пучка ознак (якостей). Подібним чином в іконописі здійснюють ідентифікацію всіх персонажів і в однофігурних, і в багаточисельних композиціях. Вказуючи на належність до того або іншого чину (лику), ознаки особового вказують і на те, носієм якої функції священства є той або інший персонаж священної історії. Кожний святий є носієм однієї чи більше функцій, які є засадовими для класифікації ликів святих. Функція святого, що вказує на його належність до того чи іншого чину, визначена головними діями святого. Головні функції, які є засадовими для визначення чинів (ликів) святих, можуть бути виокремлені через класифікацію діянь, що визначають їхню святість.

При вивченні іконопису мимоволі спадає на думку аналогія з методологією В. Проппа [Пропп, 1969], застосованою до вивчення структури («морфології») чарівної казки. Перед нами — безліч персонажів і сюжетів, що врешті-решт можуть бути зведені до кінцевої кількості функцій. До речі, існує дослідження, присвячене застосуванню методу В. Проппа до китайських живописних сувоїв [Завадская, 1973: с. 346—354]. Зважаючи на те, що між цими різновидами живопису з нелінійною перспективою багато спільного, звертання до цього методу в двох незалежних одне від одного дослідження є симптоматичним. На відміну від матеріалу, дослідженого В. Проппом, масив сюжетів, що складають семантичну основу іконографічних текстів, від самого початку класифікований за функціями. Функції задані і зумовлені головним циклом літургійно значущих подій життя Христа та Богоматері.

Іконографічна система класичного періоду та пізніших епох створює власну семантичну структуру, відмінну від простої суми текстів священної історії. З усього масиву текстів священної історії (канонічних та апокрифічних євангелій, агіографічних джерел) іконографічна система вибирає лише ті сюжети, ті мотиви, які певним чином вказують на головні, літургійно значущі події життя Христа, Богоматері (від Благовіщення та Різдва до Розп'яття та Успіння Богородиці). І якщо, на думку С. Аверинцева, починаючи з раннього середньовіччя відбувається міфологізація християнства [Аверинцев, 1973], то цікаво відзначити, що класична система іконопису включає саме ті сюжети, які можна вважати вузловими у міфологізації і які беруть участь у кристалізації головних міфем християнських наративних сюжетів. Термін «міфема» вказує тут не на міфологічний зміст



християнських текстів, а на їхню формальну характеристику як великих структурних одиниць мови, які абстрагують ту чи ту категорію святості.

Персонажі та сюжети складають певну ієрархічну систему виходячи з того, наскільки їхня роль відповідає заданим функціям. Що ж до самих іконографічних текстів, то їхня структура і структура їх розміщення у храмі покликані відображати цю класифікацію. Кожний святий є носієм однієї чи більше функцій, репрезентуючи переважно ті, які є засадовими для класифікації ликів святих (мученики, наприклад, репрезентують функцію жертвності, приносячи себе у жертву за віру, наслідуючи цим Христа, святих — функцію напучування у вірі, воїни — функцію християнського подвигу за віру тощо). Носієм одразу ж усіх функцій є Ісус Христос. Життя кожного святого повторює або провіщає події життя Христового. Повторюючи ці подвиги, святи, події життя яких відповідають головним функціям священства, немовби доводять реальність подій життя Христа і повертають ці події.

Бум житійної літератури, що почався трохи раніше аналізованого тут періоду, є підтвердженням описаної вище тенденції. Втілена у загальній структурі розпису храму, головна система образів і першообразів, об'єднаних через виконувани ними функції, обростає великою кількістю периферійних. Ці периферійні системи складають свої власні сюжетні цикли. Ікони з житійними клеймами — дуже цікавий матеріал для дослідження. Агіографічні сюжети, взяті самі по собі без зв'язку з іконографією, можна класифікувати за методом В. Проппа. Але те, як цю класифікацію відображено в структурі іконографії, є доволі показовим. Структура іконографії являє собою, у певному розумінні, узагальнений результат класифікації, підкреслюючи єдність або протилежність тих чи тих сюжетів.

У житійних клеймах зображають не лише найважливіші діяння, що зумовлюють належність святого до того чи того чину (лику), але й інші значущі події життя святого, які є нагадуванням головних подій життя Христа та Богоматері. Велику кількість програмових сюжетів східнохристиянської іконографічної системи умовно можна звести до кількох функцій. Носії функцій змінюються. Самі ж функції повторюються у різноманітних сюжетах. В іконах з житійними клеймами всі функції в діахронному аспекті складені в приблизно однакову послідовність, яка відповідає послідовності головних подій життя Христа. Ось деякі із сюжетних функцій, що їх регулярно зустрічаємо в іконографії житій святих: народження святого, доленосна зустріч, що наворачтає святого на християнський шлях, святий перед імператором, в'язниця, творення чудес («Сліпих просвіщати, прокажених очищати, кульгавим подавати ходіння, глухим — слух, виганяти бісів, воскрешати померлих», — слова, вкладені в уста Георгія Победоносця). Очевидно, що ці функції перекликаються з головними подіями життя

Христа. Настільки ж, наскільки і творення чудес, розповсюджена функція мучеництва за віру. Опозиція «чудеса — страсті» — стрижень розвитку багатьох сюжетів житійних ікон. Іконографія клейм, присвячених одним і тим самим сюжетним функціям, подібна і композиційно, і за змістом. Різдво святого, наприклад, зображають відповідно до іконографії Різдва Богоматері. Повний цикл подій життя святого можна побачити лише на іконах з житійними клеймами. У головній системі храмових розписів поміщають лише його образ з атрибутами, що визначають клас, до якого він належить, та його головну функцію, іноді зображають сюжет, присвячений головному діянню святого, що вказує на його головну функцію.

Події життя Христа та Богоматері, що складають головний іконографічний цикл від «Благовіщення» до «Успіння Богородиці», не просто являють собою певну історичну послідовність, але також і структурно об'єднуються або протиставляються, загалом вони можуть бути зведені до трьох головних функцій — втілення, хресної жертви та воскресіння. Це підкреслено і розташуванням вказаних сюжетів у загальній системі храмових розписів, і композиційною подібністю, і взаємозв'язком окремих елементів у різних сюжетах.

Можна сказати, що носієм абсолютно всіх функцій, всіх ідей, що їх репрезентують чини святих, є Христос. Проте не можна сказати, що святі репрезентують усі функції Христа. Тут ланцюжок сюжетних функцій зведений до головної опозиції, інші опозиції є структурною подобою цієї, її наслідком. О. Демус пише про виокремлення Розп'яття та Воскресіння як двох ключових точок христологічного циклу. Опозиція «мученицька смерть — чудесне воскресіння» — ключова опозиція в іконографії східного християнства. Ця опозиція може бути зведена до м'якішої: «чудеса — страсті», яка вказує на попередню опозицію, доводячи її істинність, і завдяки якій стає можливим здійснення ієрархічного зв'язку між персонажами. О. Етингоф усебічно проаналізував ще одну опозицію христологічного циклу, опозицію втілення та покидання душею плоті, яка виявляється у парному розташуванні сюжетів Різдва Христова та Успіння Богоматері [Этингоф, 2000: с. 206—207]. Це Богоматір з немовлям Христом і Христос з душею Богоматері на руках. Але і ця опозиція симетрична ключовій опозиції («мученицька смерть — чудесне воскресіння»).

К. Леві-Строс назвав синхронно-діахронну структуру міфу логікою, що ілюструє можливість співіснування певних протилежностей через зближення їх і докази можливості переходу від одного члена опозиції до іншого [Леві-Стросс, 1983: с. 199]. Синхронно-діахронну структуру сюжетів східнохристиянського живопису, яка відображає головні моменти християнської міфологізованої ідеології, можна також умовно назвати ілюстрацією логіки, яка, проводячи віруючого ієрархічними сходами образів

до першообразу, доводить співіснування світу видимого та світу невидимого, земного та божественного, реальність втілення і перемогу над смертю. Кожний святий у цій системі, будучи носієм своєї функції священства, вказує на наявність цієї функції у ієрархічно важливішого персонажу священної історії. Систему іконографії зазначеного періоду можна схарактеризувати як ієрархічну класифікацію образів і сюжетів по функціях, що виражають головні ідеї, на яких ґрунтована теологічна система.

Відповідно до такої синхронно-діахронної системи сюжетів побудовано живописний простір храму. Ще раз зазначу, що у цій статті йдеться про систему розпису храму, яка склалася переважно до IX—XI сторіч і стала обов'язковою до XI—XII сторіч, і в якій вибір сюжетів продиктовано «міркуваннями літургійного порядку» [Лазарев, 1987: с. 64]. У найзагальніших рисах її можна описати так. Класифікація ликів репрезентована просторово. За кожним класом (чином, ликом) священної ієрархії закріплено певний ярус, певну ділянку простору храму. Так, у підкупольному просторі навколо зображення Христа Пантократора зображали архангелів. В простінках барабану — пророків або апостолів. У парусах — євангелістів.

Домінантна ідея організації храмового простору — ієрархічна. Ієрархія образів розгортається знизу догори. І увінчується зображенням Христа Пантократора. У просторовій ієрархії має значення також і близькість до вітваря. Храм символізує єдність Церкви небесної, репрезентованої зображеннями у верхніх регістрах, і Церкви земної, яка наслідує Церкву небесну, позначену образом Оранти. Інший принцип, що організує простір храму, — літургійна значущість композицій. Елементом, що структурує цей сегмент храмового розпису, є святковий цикл (Благовіщення, Різдво Христове, Стрітення, Хрещення, Воскресення Лазаря, Переображення, В'їзд в Єрусалим, Розп'яття, Зішестя в пекло, Вознесіння, Зішестя Святого Духа, Успіння Богоматері). Решта сюжетних композицій так чи інакше пов'язані з переліченими, композиційно подібні до них. Просторове розташування композицій всередині циклу підкреслює єдність одних опозицій та опозицію інших. Ієрархічна система розписів храму розділена на топологічно позначені ієрархічні підсистеми, озаглавлені найважливішими сюжетами, які несуть головну ідею і є немовби узагальненням цих підсистем, що займають певну ділянку храму. Наприклад, зображення Христа Архієрея (у боковому куполі вітваря) — головне зображення жертовника. Оранта (конха апсиди) очолює ієрархію Церкви земної. Організація храмового простору відповідає також вченню про небесні яруси, яке, за визначенням С. Аверинцева, походить з юдаїстської міфології.

Якою є роль симетричних структур у складно організованій системі іконопису? Можна зробити висновок, що симетричні структури композиції іконопису є структурним елементом складної системи, що охоплює

великий масив текстів іконопису. Саме симетричність композиції, чітке розділення на праве та ліве, вертикально-горизонтальний поділ композиції вказують на вмонтованість тексту ікони у глобальну ієрархічну систему, оскільки ця симетричність, типовість композицій дає змогу співвідносити одну композицію з іншою для того, щоб їх співвіднесення, їх синтез дали змогу виокремити ідею, яку покликані нести ті або інші зображення. Іконографічна система схожа на таблиці, які повинні ілюструвати структуру головних ідей візантійського християнства. Кожна окрема ікона являє собою певний вимір більш глобальної системи. Така структура кожної окремої ікони підкреслює потенційну можливість кожного знаку (образу) вступати у бінарні відношення. Причому пучок розрізнявальних ознак чітко регламентовано канонам.

Крім структурних особливостей композиції другим за значенням структурувальним принципом є розташування зображень у тому чи тому ярусі простору православного храму. Цікаво, що (згідно з Ж. Піаже) у процесі розвитку структур класифікації для дітей певної вікової групи просторова локалізація об'єктів, узагальнених певним поняттям, — необхідна умова здатності класифікувати предмети (на певній стадії розвитку класифікаційних структур) [Піаже, 1963: с. 75—90]. Я не збираюся проводити аналогії між культурою візантійців та певним періодом в онтогенезі. Йдеться про мовні або, ширше, семіотичні процеси, в яких при розв'язанні аналогічних завдань задіяні аналогічні механізми. Стадіальність зумовлена структурою мови, в яку вмонтовано механізм надбудови метарівнів, створення абстрагованих категорій. І якщо щодо дітей певної вікової групи йдеться про утворення понять і логічну їх класифікацію через виокремлення якогось відношення, якоїсь ознаки у низки предметів, то феномен, якому присвячено цю статтю, визначений, навпаки, початковою заданістю відношень, початковою заданістю понять. Відповідно до цього завдання формується образний ряд, можливо, стихійно відтворюючи перцептивну ситуацію, що є вихідною для формування ідеї в процесі семіозису.

Подвоєння і потроєння мотиву пов'язане також з ієрархічністю системи. Кожне окреме зображення вибудовує свою ієрархію, що розгортається від центру до периферії. Причому у зображенні однієї й тієї самої функції сюжету менш значущі за ієрархією персонажі розташовані далі від центру зображення — ближче до периферії при збереженні головного образного ряду. Наприклад, у композиції Різдва і Христос, і Богоматір зображені у центрі, натомість новонароджений святий розташований ближче до центральної частини композиції, проте не в самому центрі, а породілля — у правій частині композиції. Розп'яття святого також часто зсувають від центру.

У зв'язку з цим зроблю невеличкий відступ. Деякі дослідники пояснюють вертикально-горизонтальний розподіл композиції іконопису проек-

цією на площину певного типу простору. Найбільш чітко (саме у зв'язку з вертикально-горизонтальною структурою композиції) ця гіпотеза прозвучала у Л. Жегіна [Жегин, 1970], багато з ідей якого вочевидь сформувалися не без суттєвого впливу П. Флоренського, до кола якого він належав. Так, Флоренський в «Уявностях у геометрії» характеризує простір «Божественної комедії» Данте як однобічний еліптичний простір змінної кривизни [Флоренский, 1991: с. 44—51]. Л. Жегін не дає чіткої характеристики типу простору, спроектованого на площину іконопису, але описи дають змогу віднести його до того самого типу, при який писав Флоренський. Можливо, продовження «Зворотної перспективи» Флоренського [Флоренский, 1967] задумувалось як серйозне дослідження простору, який моделюють твори іконопису, аналогічне дослідженню простору Данте в «Уявностях...». Причину вертикально-горизонтального розподілу композиції ікони Л. Жегін вбачає у «розломі простору» у центрі композиції і «вивертання» його так, що композиція одночасно містить і лицьовий, і зворотний боки. Про подвійну природу простору, який моделює ікона, пишуть усі дослідники перцептивної перспективи іконопису, маючи на увазі змістовну подвійність, коли на одному зображенні подибуємо два світи — горній та дольний. Перехід від одного до іншого відмічено графічно. Саме наявність другого плану дає змогу співвіднести зображення з ієрархічною системою, зумовлюючи його місце у ній.

Тут варто пригадати аналіз К. Леві-Стросом симетрично розгорнутих зображень у культурах, які не мали ніяких контактів одна з одною і існували у різні епохи [Леві-Стросс, 1983: с. 216—240]. Згідно з К. Леві-Стросом, вони ґрунтовані на подвійності зображень (наявність пластичного та графічного елементів), в якій наявність другого елементу дає змогу включити його носія у систему соціальної ієрархії. Тут, маючи справу з культурно віддаленими різновидами мистецтва, поєднаними лише вбудованістю в ієрархічні системи, ми зіштовхуємося з одним і тим самим композиційним прийомом, достатньо оригінальним, щоб вважати це випадковим збігом, — із симетричним розгортанням у першому випадку — композиції, у другому — зображення. Можна припустити, що перед нами — перцептивний рівень понятєвого синтезу, класифікаційної бінарності, первинного ієрархічного «логічного дерева», що дає змогу розрізнити одиниці змісту.

Простір, модельований іконописом, можна співвіднести з перцептивним простором відкритих і прихованих поверхонь, інформаційно насичених і інформаційно бідних ділянок [Раушенбах, 1980: с. 271—274]. Це дає змогу припустити, що у симетричному розгортанні композиції зафіксована перцептивна модель переходу від прихованої, нерозрізненої форми існування до того, щоб стати значущою одиницею змісту, яку можна розрізнити, виокремити, яка займає певне місце у системі інших одиниць.

Образ повинен являти собою інваріант, який дає змогу підставляти різні контексти його існування, значущі для розрізнення його як одиниці змісту, при цьому абстрагуючи певні ознаки (якості), що визначають семантичну сутність цього інваріанту. Симетрично розгорнуте зображення може задавати такі інваріанти, оскільки дає змогу враховувати й підсумовувати всі необхідні якості. Хоча сказане не означає, що зображення тотожні перцептивним образам. Йдеться лише про єдність принципів. Можна припустити, що міфологічне мислення пов'язане з формою мовної діяльності, одним із завдань якої є освоєння абстрактних понять, абстрагування ознак, необхідних для відповіді на світоглядні питання (у тому числі й на етіологічні питання, питання про походження чогось). Зображення, образ допомагає подолати суперечність між абстрагуванням та існуванням.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. — М., 1973.
- Буслав Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — СПб., 1910. — Т. 1.
- Бычков В.В.* 2000 лет христианской культуры // Sub specie aethetica. — М.; СПб., 1999. — Т.1. Раннее христианство. Византия.
- Гибсон Д.* Экологический подход к зрительному восприятию. — М., 1988.
- Дамаскин И.* Творения преподобного Иоанна Дамаскина: Христологические трактаты. Слова на богородичные праздники. — М., 1997.
- Жегин Л.Г.* Язык живописного произведения. — М., 1970.
- Завадская Е.В.* Морфология китайской живописи // Китай: общество и государство. — М., 1973. — С. 346—354.
- Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М., 1998. — Т. 1.
- Иванов В.В.* Эйзенштейн и культуры Японии и Китая // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1988. — С. 279—289.
- Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М., 1987.
- Лакофф Д.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. — М., 2004.
- Леви-Стросс К.* Структурная антропология. — М., 1983.
- Леви-Стросс К.* Первісне мислення. — К., 2000.
- Лич Э.* Культура и коммуникация. — М., 2001.
- Пиаже Ж., Иньельдер Б.* Генезис элементарных логических структур. — М., 1963.
- Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. — М., 1976.
- Пропп В.Я.* Морфология сказки. — М., 1969.
- Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в живописи. — М., 1980.
- Сахаров И.П.* Исследования о русском иконописании. — СПб., 1849. — Кн. 1.
- Топоров В.Н.* Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира: В 2-х т. — М., 1994. — Т. 1. — С. 482—488.

- Успенский Б.А.* Семиотика искусства. — М., 1995.
- Успенский Л.А.* Богословские иконы православной церкви. — М., 1997.
- Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. — М., 1991.
- Флоренский П.А.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. — Тарту, 1967. — Вып. 3. — С. 381—416.
- Эйзенштейн С.М.* Чёт — нечет // Восток — Запад. Исследования. Переводы. Публикации. — М., 1988. — С. 234—278.
- Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. — М., 2000.
- Detus O.* Byzantine Mosaic Decoration. — London, 1947.

---

*Аліна Артюх* — мистецтвознавець Українського етнологічного центру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Сфера наукових інтересів — культурна антропологія.

---

# ІСТОРІЯ ФІЛОСОФІЇ

---

*Вадим  
Менжулін*

## ФІЛОСОФІЯ, БІОГРАФІЯ ТА ПСИХОАНАЛІЗ: ВИПАДОК НІЦШЕ. Частина 2. «Пацієнт»

---

Описане у попередній частині нашого дослідження [Менжулін, 2009] подвійне ставлення Ніцше до аскетизму (від обґрунтування його фундаментального значення в книжці про генеалогію моралі до абсолютного засудження в автобіографічному творі «Ессе Ното») віддзеркалює більш масштабну дихотомію — «Ніцше-терапевт — Ніцше-пацієнт». Вище ми говорили про здійснюване Ніцше психологічне дослідження прихованих аспектів філософії та філософів, а також розглянули низку лікувальних заходів, які він прописав не тільки своїм побратимам по філософії, але — ретроспективно — й самому собі. Проте ми досі утримувалися від детального розгляду іншого (в контексті розгляду кореляції ідей Ніцше з психоаналізом — не менш важливого) факту, а саме — його власної хвороби. Широко відомо, що впродовж багатьох років Ніцше страждав від суто фізичних симптомів (мігрені, блювота, запаморочення, біль в очах тощо), впадав у тривалі депресії, а у 45-річному віці остаточно з'їхав з глузду. Є багато суто медичних та власне психоаналітичних версій цієї історії хвороби, проте ми їх оминемо. Справа не тільки в тому, що вони вже є і ми не маємо достатньої компетенції для їх оцінки. Проблема також полягає в тому, що при зовнішньому діагностуванні, здійснюваному із суто медичної або психотерапевтичної

---

© В. МЕНЖУЛІН, 2009

112

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6



перспективи, втрачаємо власне філософську специфіку «Ніцше як пацієнта». Діагнози «Ніцше-сифілітик» або, скажімо, «Ніцше-шизофреник», звичайно, дещо додають до його біографії, а також до загальної статистики хворобливості серед філософів, але все ж таки більшою мірою розчиняють цього унікального і неповторного «пацієнта» в океані пересічних «сифілітиків» або «шизофреників» відповідно. Для нас же дуже важливим є те, що, згідно з Ніцше, «особисте нещастя... може дати підстави філософському поглядові на речі» [Ницше, 2007: с. 244]. Справді, довго і тяжко хворіючи, Ніцше, проте, сягнув настільки яскравих та значущих філософських інсайтів, що розглядати його захворювання окремо від них нам видається абсолютно неможливим.

У художній формі цю ідею пречудово передано у романі І. Ялома «Коли Ніцше плакав». Зображаючи першу зустріч Ніцше-пацієнта з доктором Бреєром, Ялом уводить в оповідь таку деталь: Ніцше показує Бреєрові стос паперів зі звітами про консультації, які він отримував у інших лікарів, але гіпотетичний доктор Бреєр відмовляється їх розглядати на перших етапах лікування, аргументуючи це так: «Надто сильний авторитет думок та висновків великої кількості престижних лікарів справляє гнітючий вплив на синтетичні можливості людської уяви. Саме тому я віддаю перевагу прочитати п'єсу, перш ніж подивитися виставу, причому до того, як я ознайомлюся з рецензіями. Хіба ви самі не зіштовхувалися з таким у своїй роботі?» [Ялом, 2006: с. 77].

Останнє запитання, адресоване Бреєром Ніцше, не просто демонструє певну солідарність терапевтичного підходу першого з філософською роботою іншого, але й веде до обрання терапевтом стратегії, яка цілком співзвучна з канонами історико-філософського пізнання: Бреєр вирішує, що перш ніж продовжувати консультивати Ніцше, треба уважно прочитати його твори [Ялом, 2006: с. 93]. Такий Бреєр може бути прообразом психобіографа, який, займаючись історією хворого філософа, уникає спокуси психомедичного редукціонізму. Науковою розробкою такої стратегії зайнявся А. Еленбергер, який вважав, що у випадку з видатними творчими постатями осмислення їхньої хворобливості належить проводити з урахуванням їхніх величезних творчих здобутків. З цією метою Еленбергер увів спеціальну діагностичну категорію — «творча хвороба».

Спробуємо коротко розглянути концепцію «творчої хвороби»<sup>1</sup>. За твердженням Еленбергера, поверхова симптоматика цього специфічного захворювання включає депресію, знемогу, дратівливість, безсоння, головний

<sup>1</sup> Докладний аналіз цієї концепції міститься у моїй статті «Психобіографічне підґрунтя психоаналітичних відкриттів та поняття «творчої хвороби» [Менжулін, 2008: с. 11–18].

біль; також може розвинутися невралгія. Якщо намагатися проводити паралелі із загальноприйнятою класифікацією психічних захворювань, то тут, на думку Еленбергера, можливі різні сполучення: творче захворювання може перебігати як у формі неврозу, так і у вигляді психосоматичного розладу або навіть нагадувати глибокий психоз. Проте, незважаючи на таку широку форм прояву, цей розлад характеризує низка принципових рис, які дають Еленбергеру змогу виокремити його в осібну діагностичну категорію. Таких принципових ознак він нараховує чотири: 1) початкова фаза захворювання настає одразу ж після періоду напружених інтелектуальних пошуків, тривалих міркувань та медитацій, а іноді також і після тривалої рутинної роботи, пов'язаної з підбором або вивченням емпіричного матеріалу; 2) у процесі хвороби має місце одержимість певною домінуючою інтелектуальною, духовною або естетичною проблемою, яку хворий час від часу може висловлювати привселюдно, але набагато частіше бажає зберегти у таємниці або просто замовчувати. Хворий захоплений пошуками якоїсь заповітної речі або ідеї, що за своєю важливістю, як йому здається, перевершує геть усе; 3) припинення захворювання хворий сприймає не тільки та не стільки як рятування від тривалого страждання, скільки як просвітлення. Відтепер його розум захоплений якоюсь новою ідеєю, що приходить до нього як одкровення. Зцілення найчастіше буває настільки стрімким, що хворий навіть не в змозі згадати, коли ж це власне відбулося. Воно зазвичай супроводжене почуттям екзальтації, ейфорії, а ентузіазм, що виникає від цього, є настільки сильним, що вже одне його відчуття здається людині достатньою компенсацією за всі перенесені страждання; 4) слідом за зціленням настає тривалий період трансформації особистості. У людини виникає відчуття вступу до нового життя. Вона впевнена, що зробила велике інтелектуальне або духовне відкриття, яке тепер слід наполегливо розвивати. Їй відкрився новий світ, вивченню якого вона готова присвятити решту свого життя. Якщо йдеться про певну ідею або теорію, її треба пропагувати як універсальну істину. Нерідко пропаганда виявляється настільки переконливою, що цю ідею або теорію, незважаючи на безліч утруднень, приймають також інші люди [Ellenberger, 1993: p. 330].

Виклавши головні ознаки «творчої хвороби», Еленбергер знаходить для неї одну досить несподівану аналогію — практику висвячення у шамани. Серед різноманітних моделей одержання цього чину Еленбергера цікавить ситуація, коли майбутній шаман проходить навчання у шамана-наставника, причому цьому навчанню передуює досить тривале перебування у стані, дуже схожому на глибокий психічний розлад (шаманів такого типу зустрічаємо у Сибіру, а також у деяких племенах Індонезії та Південної Африки). Такого роду шамани-учні, незважаючи на те, що з точки зору сучасної західної медичної класифікації вони є звичайними шизофреніками, насправді

істотно відрізняються від звичайних психіатричних пацієнтів. Еленбергер вважає, що між першими та іншими існує радикальна відмінність: шамани цілком усвідомлено сприймають період висвячення як хворобу, зцілення від якої приходиться разом з початком їхньої публічної діяльності у ролі саме шаманів, натомість тяжкі психічно хворі, як правило, хворими самі себе не визнають. На думку Еленбергера, є й ще низка підстав, які не дозволяють класифікувати цей стан як шизофренію та, відповідно, визнавати професію шамана соціальною інституцією, резервованою в архаїчних суспільствах спеціально для людей з психічними розладами. Він показує, що цей «дивний психоз» не тільки припиняється, але й починається, об'язно кажучи, «на замовлення», а саме — одразу ж після того, як юнак вирішує стати учнем старого шамана. З цього моменту ідея «навчитися» і стати справжнім шаманом не залишає його ні на мить. У шизофреніків подібне нав'язливе бажання досягти якоїсь певної мети, як правило, відсутнє. Крім того, як зазначає Еленбергер, ті з-поміж шизофреніків, які досягли зцілення, відчувають сильне фізичне виснаження, натомість шаман, який зцілювався від своєї «хвороби», навпаки, відчуває величезну емоційну піднесеність та впевнений, що вступив у нову, більш значущу фазу свого життя.

В контексті нашого дослідження принципово, що, присвятивши свої головні зусилля описові «творчих хвороб» та відтворенню епізодів «висвячення у шамани» в інтелектуальних біографіях двох корифеїв психоаналізу — З. Фрейда та К.-Г. Юнга (шаманом-наставником Фрейда був визнаний його приятель та колега В. Фліс, натомість Юнга до зцілення вів вигаданий ним самим старець Філемон), Еленбергер також звернув увагу на те, що під цю діагностичну категорію може бути підведений і випадок Ніцше. Оскільки у цьому випадку Еленбергер обмежився лише припущенням, ми спробуємо його дещо розвинути. Благо, Ніцше-філософ і в цьому плані певним чином випередив представників медико-психіатричного цеху, залишивши значну кількість свідчень та коментарів стосовно того, що можна назвати його власною «творчою хворобою». Адже у більшості своїх творів він не тільки аналізував вади філософії та ідіосинкразії філософів з позицій, які, як ми показали вище, можна розглядати як свого роду передвістя психоаналізу, але й постійно робив певні зізнання стосовно власних настроїв, переживань та станів. Так, наприклад, на думку К. Свасьяна, у «Людському, надто людському», тобто в одній із своїх ранніх праць, Ніцше здійснив «свого роду психоаналітичне викриття [власного] юнацького ідеалізму» [Свасьян, 1990: с. 798—799]. Що ж стосується праці «Ессе Ното» (книжки, в якій Ніцше взявся розповісти собі своє життя), то вона, за влучним виразом того самого Свасьяна, стала «справжньою амальгамою жанрів, де, немовби у певному казані, змішані та перекип'ячені жанри біографії, життя, сповіді, міфу, трагедії, сатири, дифірамбу, пророцтва, інтимного

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6 115

щоденнику, філософії та... психоаналітичного протоколу. По суті, це певний рід сповідальної психографії» [Свасьян, 1990: с. 697].

Згідно з викладом «історії хвороби», що міститься в «Ессе Номо», Ніцше «опустився до найнижчої межі своєї вітальності» у 36-річному віці, тобто 1879 року, коли він залишив професорську кафедру у Базельському університеті. Це дуже нагадує початкові фази «творчої хвороби», яка, згідно з Еленбергером, настає внаслідок напружених інтелектуальних пошуків, зокрема після тривалої рутинної роботи, пов'язаної з підбором або вивченням емпіричного матеріалу. Саме так кваліфікував Ніцше свої заняття філологією, які, як він неодноразово підкреслював, відволікали його від по-справжньому серйозних розмислів. Наприклад, ще працюючи філологом, він наголошував (у листі, написаному 1877 року): «Я більше, ніж філолог, — настільки, що заради мого вищого призначення я й саму філологію можу поставити собі на службу» [Ницше, 2007: с. 137], а про роки, що були проведені у професійному філологічному цеху, говорив як про такі, що насправді були присвячені зовсім іншій меті — виконанню певного заповітного завдання, яке за своєю важливістю, як йому здавалося, перевершувало геть усе, зокрема й усі вузькоспеціальні філологічні студії. «Я жадаю себе» — ось що власне було постійною темою моїх останніх 10 років» [Ницше, 2007: с. 137], — писав Ніцше у тому самому листі.

Саме на тлі розриву з філологією Ніцше написав «Мандрівника та його тінь». Назва цієї книжки є дуже симптоматичною, оскільки, як твердить Ніцше-самоаналітик, «я знався тоді на тінях» [Ницше, 1990в: с. 698]. Зазначене перебування в тіні можна розглядати як прояв характерного для «творчої хвороби» відчуття глибокої ізоляції. У Ніцше можна знайти багато свідчень, що загострення хвороби радикалізувало у нього відчуття самотності, переживання того, що весь світ не є спільно з ним [Ницше, 1990в: с. 742]. Тієї самої природи було, скажімо, й якоесь висловлене ним захоплення від епітафії на могилі Декарта («Добре прожив той, хто прожив непомітно») [Ницше, 2007: с. 287]. Проте, як властиво й іншим носіям «творчої хвороби» (наприклад, Юнгу [Менжулін, 2008: с. 15—18]), Ніцше у цьому пункті особливою послідовністю не відрізнявся. Так, скажімо, в одному із своїх листів він спочатку зізнався, що йому допомагають образи Данте та Спінози, які, за його словами, «краще за мене справлялися із жеребом самотності» [Ницше, 2007: с. 238], проте потім зізнався, що наслідувати їхній приклад йому дуже важко, оскільки «їхній спосіб думок порівняно з моїм є таким, що він давав змогу *перетерплювати самотність*» [Ницше, 2007: с. 239]. Тому цілком природно, що за кілька років після відходу в тінь Ніцше, так і не спромігшись перетерпіти самотність, оприлюднив «Веселу науку» (1882), в якій не тільки поінформував про покращення свого стану весь світ, але й закликав читачів розділити з ним радісне почуття

«сп'яніння від одужання» [Ницше, 1990а: с. 492]. Отже, згідно з Еленбергером, Ніцше переживав покращення свого стану не як просте одужання, а радше як просвітлення, супроводжуване почуттям екзальтації, ейфорії та пробудження величезного ентузіазму. Адже йшлося про виконання того самого заповітного завдання, яке він безуспішно намагався виконати, перебуваючи «в рабстві» у філології: «хвороба принесла мені найвеличезнішу користь: вона вивільнила мене, вона повернула мені мужність бути самим собою» [Ницше, 2007: с. 314], — написав Ніцше в автобіографічній замітці в останній рік свого свідомого життя (1888).

Що стосується образу шамана-наставника, який допоміг Ніцше сягнути цього просвітлення, то й у цьому випадку його досвід виявився дуже схожим на те, що згодом трапилося з Юнгом. Після невдалої спроби знайти рятівника в особі Вагнера (у житті Юнга таку роль відіграв Фрейд) Ніцше був змушений *вигадати* Заратустру (1881—1883). Останній, так само як Філемон для Юнга, став для Ніцше його справжнім провідником у велике майбутнє. Про те, що створення Заратустри було зумовлене потребою мати перед очима приклад реалізації такої фундаментальної мети самого Ніцше, як становлення самим собою, йдеться у листі, написаному 1884 року: «надлюдський образ потрібний мені був для того, щоб підбадьорити себе. Проте для тих, у кого є певна героїчна спрямованість *на свої власні цілі*, мій «Заратустра» стане джерелом сили» [Ницше, 2007: с. 221]. До речі, як показує Р. Сафранскі, цей мотив пояснює не тільки духовні, але й біологічні складові концепції надлюдини. В обох випадках йдеться про самовдосконалення, самозбагачення та самопідбадьорювання. Заратустра — не наперед заданий взірець, під який хтось підпадає, а хтось — ні. Він є прикладом мужності створювати для себе свої власні ідеали [Safranski, 2003: р. 259—260]. З урахуванням наведеного вище зізнання Ніцше стосовно причин створення образу Заратустри досить ґрунтовним видається припущення того самого Сафранскі, згідно з яким аналогічну природу мають ще дві широковідомі концепції Ніцше — вічного повернення та волі до влади. Так само як у випадку з надлюдиною, цінність останніх визначена для Ніцше не стільки їхньою універсальністю, скільки екзистенційно-прагматичною ефективністю, зокрема здатністю допомагати у боротьбі з недугами (як фізичними, так і душевними). Згідно із Сафранскі, ми не зрозуміємо ідею про вічне повернення (яка з'явилася у Ніцше незадовго до народження образу Заратустри), якщо інтерпретуватимемо її виключно в космологічному або метафізичному ключі: «Ніцше безумовно був упевнений в її пропозиційній істинності, але екзистенційно-трансформувальну силу, що походила від неї, він вважав ще більш значущою. Він розумів її як вимогу проживати кожен момент таким чином, щоб цей момент міг повернутися, не викликаючи жаху» [Safranski, 2003: р. 180]. На підтримку власної

інтерпретації ідеї вічного повернення Сафранські наводить думку самого Ніцше про те, що хоч би чим ми займалися, ми постійно мусимо запитувати себе: «Чи є це тим, що я хотів би робити безліч разів?» [Safranski, 2003: р. 231]. Аналогічним чином Сафранські міркує й стосовно волі до влади: крім пізнавальних, космічних та лиховісних політичних конотацій, це поняття передбачало ще й владу над собою, тобто становлення сильним у собі й для себе, перевершення самого себе. Його введення було однією з форм самопідбальорювання, якого так потребував і яким так наполегливо займався Ніцше внаслідок своєї хвороби.

Варте уваги й те, що наведені шойно версії тлумачення понять надлюдини, вічного повернення та волі до влади логічно сполучені у Сафранські з більш загальною тезою, згідно з якою «праці Ніцше загалом являють собою розгорнуту хроніку комплексу подій у рамках *експерименту* (курсив мій. — В. М.) щодо досягнення влади над собою» [Safranski, 2003: р. 185]. Справа в тому, що присутнє у цій формулі поняття «експеримент», як і у випадку з Юнгом, відіграє важливу роль у розвитку «творчої хвороби» Ніцше. У повній відповідності до концепції Еленбергера, слідом за зціленням у Ніцше з'явилося відчуття вступу до нового життя та розпочався тривалий період трансформації особистості. Він упевнився у тому, що зробив велике відкриття, яке у майбутньому матиме величезну користь для всієї людськості, і взагалі почав звикатися з думкою, що його життя є зразком для наслідування [Safranski, 2003: р. 25]. Саме про це свідчать підзаголовки книжки «По той бік добра та зла» («Прелюдія до філософії майбутнього») або, скажімо, назви розділів з «Ессе Ното» («Чому я такий мудрий», «Чому я такий розумний», «Чому я пишу такі гарні книжки»). Переповнений гордістю за себе, Ніцше з певного часу почав інтерпретувати власну хворобу не як трагічну напасть, а як буцімто (чи насправді!?) навмисно поставлений ним *експеримент*, результати якого добре прислужаться решті філософів. Понад те, він навіть припустився думки, що без здійснення цього експерименту філософ узагалі навряд чи здатний обійтися [Ницше, 1990а: с. 495]. Суть цього експерименту викладено у «Веселій науці»: «Але залишимо пана Ніцше: що нам з того, що пан Ніцше знову став здоровим?.. Коли філософія стимульована тяжким положенням, як це має місце у всіх хворих мислителів, — а хворі мислителі, мабуть, переважають в історії філософії, — що ж вийде з думки, яка сама підпадає під гніт хвороби? Ось питання, що стосується психолога, і тут можливий експеримент» [Ницше, 1990а: с. 494]. Наводячи далі приклад з мандрівником, який, навіть коли спить, стежить за тим, щоб пробудитися у належний час, Ніцше доходить висновку, що «так і ми, філософи, у випадку, якщо ми захворюємо, віддаємося *на час* (курсив мій. — В. М.) тілом і душею хворобі — ми *немовби* (курсив мій. — В. М.) закриваємо очі на самих себе» [Ницше, 1990а: с. 493],

хоча насправді йдеться про принаймні певною мірою спланований та контрольований акт «самодізнання», завдяки якому з'являється вміння «дивитися більш зірким поглядом на все, про що досі взагалі філософували» [Ницше, 1990а: с. 494].

Чи не нагадує цей «експеримент» старовинну (але, найімовірніше, невідому Ніцше) традицію обов'язкового увіходження у стан, що дуже нагадує психічну хворобу, молодою людиною, яка проходить висвячення у шамани? Крім того, чи не є фраза, сказана Ніцше у зв'язку з власною хворобою та самоціленням від неї («Я сумніваюся, щоб таке страждання «покращило», але я знаю, що воно *поглиблює* нас» [Ницше, 1990а: с. 495]), майже прямим заклик до започаткування того, що згодом почали називати *глибинною* психологією?! Здається, що так, адже невід'ємною складовою багатьох різновидів психології такого типу є обов'язкове отримання аналітичної терапії всіма новобранцями ще до того, як вони отримають право лікувати за допомоги аналізу інших людей. Проте, як відомо, відтворенням архаїчних та передбаченням новітніх традицій Ніцше не обмежився. У першу чергу, він усе ж таки, як і інші носії «творчої хвороби», пропагував власні відкриття, і, як це було й у випадку з Фрейдом або Юнгом, пропаганда виявилася настільки переконливою, що ці відкриття прийняли за універсальну істину цілі армади його власних послідовників. На відміну від фрейдизму та юнгіанства, ніцшеанство не набуло чіткого інституційного оформлення, внаслідок чого його представники виявилися досить нечутливими до такої принципової вимоги їхнього гуру, як необхідність починати аналіз із себе. Як продемонструвала історія ніцшеанства у ХХ сторіччі, це була вкрай необачна вільність: будучи витлумачені виключно об'єктивістським чином, тобто без урахування психобіографічних обставин їх виникнення, деякі ідеї Ніцше (особливо стосовно волі до влади та надлюдини) можуть призвести до абсолютно жакливих наслідків — як в індивідуально-біографічному, так і у всесвітньо-історичному масштабі. Не даремно Ніцше, пропонуючи розділити з ним «сп'яніння від одужання», попереджав своїх майбутніх шанувальників та інтерпретаторів про те, що історія його хвороби є одночасно і пародією, і трагедією, отже, занурюючись у неї, не слід «ловити гав» [Ницше, 1990а: с. 493].

#### ЛІТЕРАТУРА

- Менжулін В.І. Психобіографічне підґрунтя психоаналітичних відкриттів та поняття «творчої хвороби» // Наукові записки. — Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — Т. 76. Філософія та релігієзнавство. — С. 11—18.
- Менжулін В.І. Філософія, біографія та психоаналіз: Випадок Ніцше. Частина 1. «Лікар» // Філософська думка. — 2009. — № 4. — С. 102—119.
- Ницше Ф. Веселая наука (la gaya scienza) // Сочинения : В 2-х т. — М.: Мысль, 1990а. — Т. 1.

*Вадим МЕНЖУЛІН*

---

*Ницше Ф.* Письма. — М.: Культурная революция, 2007.

*Ницше Ф.* Эссе homo. Как становятся сами собою // Сочинения : В 2-х т. — М.: Мысль, 1990в. — Т. 2.

*Свасьян К.А.* Примечания к «Эссе homo» // Ницше Ф. Сочинения : В 2-х т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2.

*Ялом И.* Психотерапевтические истории. — М.: ЭКСМО, 2006.

*Ellenberger H.F.* Beyond the Unconscious: Essays of Henri F. Ellenberger in the History of Psychiatry, introduced and edited by M. S. Micale. — Princeton: Princeton University Press, 1993.

*Safranski R.* Nietzsche: A Philosophical Biography. — New York; London: W. W. Norton & Company, 2003.

---

*Вадим Менжулін* — кандидат філософських наук, доцент, докторант кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія». Сфера наукових інтересів — історія філософії, психології та психіатрії, філософська біографістика.

---



# ПРО КНИГИ

---

## Полеміка

*Олексій  
Панич*

### **ІСТОРИЯ, ПОНЯТТЯ, ДОСВІД: ТРИ СКЛАДОВІ, ТРИ ПРОБЛЕМИ**

---

*Мінаков М.А.* Історія поняття досвіду. — Київ: Парапан, 2007. — 380 с.

Жанр «історії поняття» на сьогодні є вже достатньо традиційним для європейських історико-філософських розвідок (найвідомішим прикладом на наших теренах є, напевне, «Історія шести понять» В. Татаркевича). Але повномасштабне українське дослідження у такому жанровому ключі у вітчизняній філософії, якщо не помиляюся, з'явилося вперше. Тим цікавіше уважно вчитатися в цю глибоку та плідну розвідку, звертаючи увагу не лише на здобутки, але й на ті нові обрії та докорінні філософські проблеми, що постають лише у разі сприйняття історії європейської філософії крізь призму цього специфічного жанру. Головні з них, власне, віддзеркалені самою назвою: адже, концентруючи своє дослідження навколо історичної трансформації відповідей на питання «Що таке досвід?», Михайло Мінаков водночас неминуче заторкує також і питання «Що таке поняття?», а також питання «Що таке історія?» або, щонайменше, «Що таке історія філософії?». Цих трьох питань і стосуватимуться мої подальші «роздуми над книгою».

Сам автор, блискуче обізнаний у сучасних методологічних трендах західної філософської думки, закликає відійти від тлумачення історії філософії як опису «реального процесу появи та зміни філософських позицій», пропонуючи натомість імперативний принцип: «історія філософії має розглядатися як переважно історична топологія філософії» (с. 23) або ж як дескрипція «філософських позицій (топосів) певного поняття»

---

© О. ПАНИЧ, 2009

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6

121

(с. 23). Наприкінці книги автор додає до цього, що «топология досвіду в її історико-філософському застосуванні має вигляд деконструктивного огляду філософських позицій минулого» (с. 350), тим самим, як видається, розкриваючи своє тяжіння до поєднання методологічних настанов Мішеля Фуко та Жюльєн Дельоза (відкрито згаданих у вступному розділі) з аналітичними принципами Жака Деріда. І хоча навряд чи можна стверджувати, що автор, описуючи розуміння досвіду стародавніми та модерними філософами, послідовно застосовує принцип і техніку пошуку «розрізнення» (візьмемо це українське слово як аналог французького *différence*), саме прагнення Михайла Мінакова віднайти у досліджуваних ним філософських текстах такі смисли та смислові відтінки, які не лише не були, але почасти й не могли бути усвідомлені самими їхніми авторами, справді видається співзвучним вишуканій техніці останнього із згаданих мною французьких мислителів.

Власне, інакше у цьому разі й не могло статися, оскільки автор дослідження починає свій історичний екскурс з часів античності, будучи цілком свідомим того, що саме поняття «поняття» विकристалізувалося лише в німецькій класичній філософії (*Begriff*). Це, звісна річ, не означає, що до цього часу філософи не користувалися поняттями; але чи можна розглядати як єдине ціле ті філософські конструкції, де поняття «досвіду» просто вживають, з тими, де його усвідомлюють та рефлектують як таке?

На останнє питання автор книги дає чітку негативну відповідь. На думку Михайла Мінакова, весь історичний період до доби німецької класики є періодом «інструментального» стану поняття досвіду (на протилежність його подальшому «самосвідомому» станові), відтак

стосовно всієї докантивської філософії можна говорити, власне, не про «історію», а лише про «передісторію» відповідного поняття. Не можна не замислитися, чи не стосується цей принцип так само і всіх інших понять, які також, до всталення у німецькій класичній філософії поняття *Begriff*, принципово не могли бути відрефлектовані тими, хто їх уживав, на цьому новому для філософії «метатеоретичному» рівні<sup>1</sup>. Певною мірою автор підтверджує таке узагальнення, стверджуючи, що повноцінна «історія філософських понять», яка охоплювала б і вимір «історичної семантики», і вимір «самоусвідомлення поняття», починається як така лише «за доби німецької класичної філософії» (с. 56—57). Єдине, що тут (як і в деяких інших місцях) хотілося б уточнити — чи йдеться при цьому про «історію понять» як історіографічний опис, або ж також і про «історію понять» як власне історичний процес? Якщо (як мені видалося) автор справді має на увазі водночас і перше і друге, то ми маємо справу з надзвичайно сильною й відповідальною тезою, повномасштабне обговорення якої виходить далеко за межі тих завдань, які ставили перед собою як автор обговорюваного дослідження, так і автор цього критичного відгуку. Відтак зосередимося лише на прикладі «досвіду», аби

<sup>1</sup> Про відсутність «поняття поняття», зокрема, у історично близького до Канта Дейвіда Г'юма, а також про пов'язані з цим специфічні проблеми перекладу модерних філософських текстів див., зокрема: *Панич О.О.* Розвідки з історії скептицизму в британно-американській епістемології. Частина перша. Британська модерна філософія (Гоббс, Локк, Барклі, Х'юм, Рід). — Донецьк: Вид-во Донецького національного університету, 2007. — С. 160.

з'ясувати, наскільки працездатним є запропонований автором розподіл узятого ним історичного матеріалу на «власне історію» та «передісторію» принаймні у цій конкретній дослідницькій царині.

В одному випадку Михайло Мінаков цікаво варіює власну категоричну тезу про розподіл історії понять загалом на етапи «історії» та «передісторії», стверджуючи, що «необхідність критики філософських понять, яку розкрила трансцендентальна філософія, створила умови для справжньої історії понять» (с. 122). Одразу хочеться запитати: а що, історія понять буває ще й «несправжньою»? Очевидно, саме так автор дослідження і окреслює те, що він раніше називав «передісторією», тим самим ще більше посилюючи жорстке протиставлення всієї докантівської та післякантівської філософії — найбільш традиційне для німецьких, але поширене також і серед багатьох вітчизняних авторів.

Традиційним, утім, є й самий принцип розподілу історичного минулого на «передісторію» та «власне історію», до якого вдавався ще Маркс, зауважуючи про «буржуазний» суспільний устрій, що саме «з цією суспільною формацією (Gesellschaftsformation) завершується передісторія (die Vorgeschichte) людського суспільства»<sup>2</sup>. Годі й нагадувати, наскільки ця інтуїція ставлення до історичного минулого буде надалі загострена у «Заратустрі»; раді були скористатися цією самою тезою й радянські більшовики, свідомо розподіляючи всю історію людства на історію «до» та «після» 1917 року. Але саме невдача їхнього радикалізму (який своїм корінням сягає, втім, ще ідеології Великої Французької революції) мала була б надати під-

<sup>2</sup> Zur Kritik der Politischen Oekonomie, Vorwort.

ставу для сумнівів у слушності самого принципу — навіть якщо замість загальної *die Vorgeschichte der menschlichen Gesellschaft* ми зосередимося на більш локальній *die Vorgeschichte die Philosophische Begriffe*, а замість 1917 року як наріжний камінь історичного процесу використаємо філософію Канта.

З іншого боку, як показав досвід осмислення історії у західній філософії кінця ХХ сторіччя, теза про «передісторію» зрештою закономірно перетворюється і на анонсування періоду «постісторії», найяскравішим свідченням чого є відомі розвідки Ф. Фукуями<sup>3</sup>. Відтак чи слід нам, узявши приклад з останнього, говорити також і про «постісторію» філософських понять, вважаючи свідченням останньої, зокрема, саме згадані вище «топологічні» рефлексії Фуко і Дельоза, а з іншого боку, з неменшими підставами, також і «деконструкцію» Деріда? І чи не до тієї самої «постісторії» поняття тоді слід віднести й розвідку самого Михайла Мінакова, усвідомленим предметом якої (але з якої позиції усвідомленим?) заявлено розгляд переходу поняття досвіду від його «передісторії» до «власне історії»?

Скажу відверто, що мені особисто не є близькою інтуїція довільного роз'єднання історії людства на «перед-», «до-», «після-», «постпост-», «постмета-», «постне-» і тому подібні клаптики історичних періодів, якщо при цьому (як це нерідко буває) історичні розриви розцінюють як щось більш вагоме і значуще, ніж тяглість та наступність історичного процесу. Більш конкретно, що

<sup>3</sup> Див., зокрема: *Fukuyama Y.F. The End of History and the Last Man.* — Free Press, 1992; рос. переклад: *Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек.* — М.: АСТ, 2004.

стосується власне історії філософії, проведене руба протиставлення «історії» та «передісторії» неминуче призводить до огрубіння історичного матеріалу та втрати важливих відтінків, що перетворює історичне розмаїття на доволі жорстку лінійну схему — навіть попри неабиякий хист і тонке відчуття історичного матеріалу, які безперечно притаманні авторові обговорюваного дослідження.

Зокрема це стосується зовсім не згаданого Михайлом Мінаковим Томаса Ріда, який запропонував світові докладний опис історії поняття «ідея» від часів античності до його власних часів включно ще 1785 року<sup>4</sup> — тобто випереджаючи і твори «критичного періоду» Канта, і тим паче історико-філософські розвідки Гегеля. Зважаючи на відсутність в аналітичному арсеналі Ріда поняттєвого аналогу німецького *Begriff*<sup>5</sup>, його історико-філософські спостереження, відповідно до запропонованої автором монографії схеми, слід було б віднести

<sup>4</sup> Див.: *Reid Th. Essays on the Intellectual Powers of Man / Introd. by V.A. Brody. — First M. I. T. Press Edition. — Cambridge, Massachusetts; London, England: M. I. T. Press, 1969* (перше прижиттє видання — 1785).

<sup>5</sup> Рид, як і Г'юм, не знає і не вживає слова *concept* (усталеного у британській філософії пізніше саме під впливом німецького *Begriff*), використовуючи натомість історично більш ранній термін *conception*. Про принципову різницю першого та другого див.: *Панич О.О. Розвідки з історії скептицизму в британсько-американській епістемології. Частина перша. Британська модерна філософія (Гоббс, Локк, Барклі, Х'юм, Рід). — Донецьк: Вид-во Донецького національного університету, 2007. — С. 430; див. також: Wolterstorff N. Thomas Reid and the Story of Epistemology. — Cambridge University Press, 2001. — P. 9.*

до «передісторії філософських понять», а не до історії понять у власному розумінні; але докладність і влучність Ридового опису переосмислення поняття «ідея» на відстані від Платона до Г'юма не дає мені змоги беззастережно прийняти тезу Михайла Мінакова, що лише «завдяки досвідові філософування в межах кантівської та гегелівської позицій історія філософських понять почалася як процес, в якому історія філософії набула вагомих рис і оформилася як окрема філософська дисципліна» (с. 57).

Ще більш цікаві методологічні проблеми пов'язані зі звертанням автора, скеерованого вже вказаними дослідницькими настановами, до античної філософії, з якої, за власним зізнанням Михайла Мінакова, він починає «опис передісторії досвіду... відповідно до історико-філософської традиції» (с. 37). Справді, манеру починати з античності можна за правом вважати універсальним (принаймні для європейців) прийомом філософського міркування *ab ovo*, хоч би про яку дослідницьку проблему йшлося. Але як можна говорити навіть і про «передісторію» поняття досвіду, маючи справу з масивом таких філософських текстів, в яких відсутня не лише рефлексія з приводу відповідного поняття, але й саме це поняття як таке?

Така підозра виникає у читача книги через те, що в усьому описі міркувань з приводу «поняття досвіду» в античній філософії Михайло Мінаков лише одного разу і лише на самісінькому закінченні відповідного фрагмента монографії згадає грецьке *ἐμπειρία* (с. 43), жодним чином не локалізуючи цей термін у тому чи тому філософському тексті античної доби. Цей крок автора провокує одразу як історичну, так і суто теоретичну проблему, остання з яких повертає нас до другого питання, заявленого на

початку цього критичного відгуку: «Що таке поняття?». Автор монографії ніде не пропонує власного визначення «поняття поняття», очевидно, сприймаючи його зміст як загальноновизнаний; але якщо ми також скористаємося загальноновизнаним підходом і розтлумачимо поняття як узагальнену думку, що охоплює через істотні ознаки певний клас предметів або явищ дійсності<sup>6</sup>, ми опинимося перед відкритим питанням: «Чи можна говорити про наявність філософського поняття за відсутності (або ж без уваги до) чітко поєданого з ним філософського терміна?».

Багато істориків філософії радянської доби, не виключаючи й найбільш авторитетних, зазвичай просто ігнорували цю проблему, цілком довільно приписуючи античним (як і пізнішим) авторам міркування про те, що самим цим авторам і на думку не спало б означити... не те що «відповідним» терміном, але й будь-яким терміном узагалі. Тому, наприклад, О. Лосев та О. Спіркін цілком спокійно суміщають твердження про те, що «саме слово “діалектика” вперше застосував Сократ» і що «найбільш яскравий прояв антична діалектика отримала у Геракліта»<sup>7</sup> — при тому,

що останній, наскільки відомо, помер приблизно за десять років до народження Сократа! Зрозуміло, що під «античною діалектикою» тут мається на увазі і не те, що розумів під «діалектикою» Сократ, і не те, що розуміли під «діалектикою» подальші філософи від Аристотеля до Канта включно, а лише специфічним чином, по-марксистськи переосмислений «діалектичний момент» спекулятивної логіки Гегеля, який, судячи з подібних описів, використовували (певна річ, не цілком свідомо, а отже й «непослідовно» та недолуго) ті чи ті «домарксистські» автори (ось вам, до речі, і ще один донедавна поширений спосіб розділити всю історію філософії на «попередню» та «справжню»). Історія поняття «діалектика» (взятого відповідно до канонів конкретної філософської школи, а саме радянського марксизму) та історія терміна «діалектика» тут повністю відірвані одна від одної, але при цьому друга фактично перебуває у повній концептуальній залежності від першої, а нерідко й підмінюється нею непомітно для читача (а може, де-не-де, й для самого автора), особливо коли йдеться про «діалектику» тих стародавніх філософів, які, на своє нещастя, також користувалися (хоча й у зовсім іншому розумінні) відповідним грецьким терміном.

Але чи не тінь цієї самої манери відбувається й на міркуваннях автора обговорюваної монографії, коли він звертається до згадок про досвід у філософії Геракліта (с. 39)? При цьому автор наводить два фрагменти з міркувань Геракліта (DK22B1 та DK22B55), в яких слово досвід вжите лише у першому; але насправді у цьому фрагменті, який дійшов до нас у складі сьомої книги Секста Емпірика «Проти вчених» (M7 132 3—10), йдеться про «досвід» лише у до-

<sup>6</sup> Пор.: «Поняття: 1) Спосіб розуміння та абстрактного уявлення результатів пізнання певної предметної галузі через усвідомлення істотних характеристик її об'єктів. 2) Форма мислення, що характеризується відображенням закономірних відношень та властивостей об'єктів у вигляді думки про їх загальні та специфічні ознаки» (Філософський словник. — Київ: Наукова думка, 1986. — С. 506—507).

<sup>7</sup> Лосев А.Ф., Спіркін А.Г. Диалектика // Философский энциклопедический журнал. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — С. 163.

волі специфічному розумінні «випробування», як це добре видно з грецького оригіналу: λόγου τοῦδε ἕντος ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι, καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι, καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον· γινόμενων γὰρ κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπειροσιν εἰκόσι, πειρώμενοι ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοίων ἐγὼ διηγεῖμαι, κατὰ φύσιν διαρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὅπως ἔχει. τοὺς δὲ ἅλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποι οἴσιν, ὅκωσπερ ὁκόσα εὐδοντες ἐπιλανθάνονται.

Російський переклад у виданні «Фрагменты ранних греческих философов. Часть первая», який Михайло Мінаков відтворює українською, подає цей текст як: «Эту вот Речь (Логос), сущую вечно, люди не понимают и прежде, чем выслушать [ее], и выслушав однажды. Ибо, хотя все [люди] сталкиваются напрямую с этой вот Речью (Логосом), они подобны незнающим [ее], даром что узнают на опыте [точно] такие слова и вещи, какие описываю я, разделяя [их] согласно природе [=истинной реальности] и высказывая [их] так, как они есть. Что же касается остальных людей, то они не осознают того, что делают наяву, подобно тому как этого не помнят спящие». Натомість переклад того самого фрагмента О. Лосева, наведений у російському двотомнику Секста Емпірика, відтворює цей самий текст як: «Хотя этот разум и существует вечно, люди бывают непонимающими и раньше слышания, и после того, как впервые услышат. Именно, хотя [все] совершается согласно этому разуму, они имеют вид неопытных, приступая к тем словам и делам, которые я взвешиваю, различая каждое по его природе и изъясняя, в каком оно находится состоянии. От прочих людей скрыто, что они делают во время бодрствования, как забывают они и то, что [делали] во сне». Як неважко помітити, похідні від російського «опыт» з'являються тут на

місці грецьких ἀπειροσιν (другий переклад) або πειρώμενοι (перший переклад), які обидва походять від грецького πείρα — «випробування, спроба»<sup>8</sup>; що ж до ἐμπειρία (іншого похідного від того ж таки πείρα), про нього Геракліту в цьому фрагменті взагалі не йдеться<sup>9</sup>.

Відсутня у монографії й інформація про використання терміна ἐμπειρία у текстах Платона та Аристотеля, що зовсім не заважає автору стверджувати, що саме в їхніх філософських вченнях поняття досвіду набуває «особливої значущості» (с. 39). Ще більше інтригує читача наступна теза у цьому самому абзаці, де згадано вже не про поняття, а про термін «досвід» (знову ж таки, чи йдеться тут саме про ἐμπειρία?) і його часту вживаність у тодішній «мові філософування» (с. 40). Подальші кілька абзаців (с. 40—43) описують розуміння досвіду Платоном та Аристотелем з мінімумом цитат, але без жодного сумніву, що «поняття досвіду» активно використовували вони обидва.

Уважний аналіз текстів Платона та Аристотеля з використанням техніки деконструкції à la Дерида міг би, напевне, виявити, чи доречно тут говорити стосовно ἐμπειρία про наявність скільки-небудь системної процедури «розрізання»

<sup>8</sup> Саме завдяки цьому етимологічному зв'язку грецьке ἀπειρος, більше відоме у нас під значенням «безмежний, необмежений, незлічений», означає також «недосвідчений» та/або «неосвічений», тобто такий, що не випробував щось або не зазнавав відповідного випробування

<sup>9</sup> Пошук в електронному зібранні текстів античних авторів за допомоги програми TLG Workplace виявив загалом чотири фрагменти власних текстів Геракліта, в яких вжимо слово ἐμπειρία (Allegoriae 14. 3. 3, 32. 1. 2, 60. 3. 4 та 62. 7. 1); у книзі Михайла Мінакова жоден з них не наведено й не згадано.

ня», коли досвід/ἐμπειρία виосібнюється для того чи того мислителя як окремий предмет міркування, послідовно розрізняючись з усім, що не є «досвідом»<sup>10</sup>. Але цей аналіз залишається завданням майбутнього, а його відсутність у жодному разі не можна вважати недоліком обговорюваної монографії — навпаки, Михайлові Мінакову варто подякувати за те, що його розвідка відтак послужила засобом, аби порушити відповідну проблему.

Додам до цього, що мої власні спостереження за вживанням слова ἐμπειρία у текстах Платона не підтверджують тези Михайла Мінакова, що «у Платона поняття досвіду пов'язане з пізнанням наявного світу, зумовленим просторовими та часовими рамками» (с. 40), тобто не підтверджують у тому разі, якщо під «поняттям досвіду» знову ж таки слід розуміти ніщо інше як ἐμπειρία. Останнє у Платона відповідає насамперед тим значенням досвіду, які для нас зосереджені у висловах типу «набутий життєвий досвід» або навіть «життєве вміння», а не, припустимо, «почуттєвий досвід» або «досвід пізнання навколишнього світу». Наприклад, у «Горгії» (462 b10-c4) Сократ проголошує ораторське мистецтво (ῥητορικὴ) не «майстерністю» (τέχνη), а «вмінням» (ἐμπειρία), і у цьому ж розумінні це останнє слово вжите впродовж усього подальшого розвитку цього діалогу (пор. Gorg. 463 b4, 465

a3, 500 b4, 500 e5 тощо). У Платоновій «Політейї» (назва, яку зазвичай неточно перекладають як «Держава»), навпаки, домінує розуміння ἐμπειρία як поступово набутого життєвого досвіду, зокрема у фрагментах 409 c1, 422 c6 (багаті мають більше хисту, ἐπιότημη, та досвіду, ἐμπειρία, щодо участі у кулачному бою, ніж у військовій справі), 467 a8, 467 d6, 582 b8, 582 d1 тощо.

Нарешті, якщо вже послідовно керуватися принципом розбудови історії поняття на ґрунті історії відповідного терміна (для давньогрецької філософії на роль такого і справді могло б претендувати хіба що ἐμπειρία), безумовно варто було знайти у цій історії місце не лише для Платона та Аристотеля, але й, з іше більшими підставами, для окремого філософського (а також медичного, лікувального) напрямку елліністичної доби, найбільш відомого представника якого ми знаємо під іменем Секст..

З іншого боку, якщо свідомо й послідовно прийняти за правило розмову про «поняття досвіду» у Платона без визначеного зв'язку зі словом/терміном ἐμπειρία (як, утім, і будь-яким іншим грецьким терміном), орієнтуючись натомість на ті смисли, які ми, з позицій нашого власного розуміння, могли б схарактеризувати як «досвід» (приблизно так, як радянські автори, включно з О. Лосєвим, дозволяли собі міркувати про «діалектику Геракліта»), стає тим більш незрозумілим, чому, характеризуючи «досвід у Платона», нам слід — як це робить Михайло Мінаков — повністю обмежуватися саме й виключно чуттєвим досвідом. Чому б, зокрема, не залучити до «Платонового розуміння досвіду» ще й припущені Сократом пригадування душі про її попередній нечуттєвий «досвід», який вона мала до її потрапляння у нині пов'язане з нею людське тіло?

<sup>10</sup> Електронний пошук слова ἐμπειρία в корпусах текстів Платона та Аристотеля за допомоги програми TLG Workplace дав мені лише 39 випадків вживання цього слова у Платона і 65 — у Аристотеля, що, відверто кажучи, зовсім небагато. Для порівняння, слово εἶδος у корпусі текстів Платона зустрічається 235 разів, а у корпусі текстів Аристотеля — 560 разів; слово ὄλη — у Платона 460 разів, у Аристотеля 1270 разів.

Таке обмеження чуттєвим досвідом в описі всієї «докантівської» філософії можна було б ще виправдати у тому разі, якби саме такого розуміння досвіду чітко дотримувалася сам автор аналізованого дослідження. Але ж на наступних сторінках монографії Михайла Мінакова читач надибує й тезу про «діалектичний досвід Гегеля», й згадку про історично пізнішу «концепцію герменевтичного досвіду» (обидва вислови наведено з посиланням на Гадамера на с. 52), й навіть посилання на «досвід філософування в межах кантівської та гегелівської позицій» (с. 57). Оскільки в усіх цих випадках Михайлу Мінакову ввіч йдеться про нечуттєвий досвід, то чому ж тоді ми, скеровуючись власним розумінням досвіду, маємо залишати за рамками «історії [нашого] поняття досвіду» не лише досвід попередніх мандрів душі у Платона, але й величезний масив духовного досвіду (насамперед досвіду спілкування людини з Богом) у всій філософії середньовіччя та ранньомодерної доби?<sup>11</sup>

Цей короткий екскурс до античної філософії дає нам змогу здійснити перехід від двох перших поставлених на початку цього відгуку питань («Що таке досвід?», «Що таке поняття?») до третього: «Що таке історія філософії?». Головним персонажем цього обговорен-

<sup>11</sup> У контексті цієї розмови цікаво і плідно порівняти застосовану Михайлом Мінаковим методологічну настанову на вивчення «історії поняття» з відвертою орієнтацією на жанр «історії терміна», яку сповідують у своїх словарних статтях автори французького «Європейського словника філософій», що його нині перекладають українською у видавництві «Дух і Літера» (перший том української версії «Словника» саме зараз виходить з друку; робота над наступними томами триває).

ня, безумовно, має стати Гегель, який для Михайла Мінакова є настільки ж значущим орієнтиром, яким він був і для більшості провідних істориків філософії радянського часу. Про вагомість Гегелевого бачення історії філософії для автора обговорюваної монографії свідчить і його заява, що саме «гегелівські лекції з історії філософії і заснували однойменну дисципліну» (с. 9), і теза на наступній сторінці, що саме завдяки Гегелю стало можливим «уявляти філософію як єдиний процес» (с. 10) (хоча, як негайно додає автор, «єдність філософії» і «було проблематизовано ще й до Гегеля», а саме у його близького попередника Канта)<sup>12</sup>. Попри критичне ставлення до гегелівського панлогізму, Михайло Мінаков прагне насамперед зберегти та здійснити власними силами саме цю останню філософську настанову. Але що саме означає бачити «філософію як єдиний процес» і на якій підставі можна вбачати цю єдність?

Одним з найпотужніших засобів забезпечення такої єдності для самого Гегеля було, зокрема, свідоме віддавання переваги «історії поняття» над «історі-

<sup>12</sup> Як я уже згадував раніше, у цій категоричній тезі, на мій погляд, дуже не вистачає згадки про Томаса Ріда, історико-філософські міркування якого заступують на цілком окрему розмову. Видається, втім, що надмірну радикальність такої оцінки певною мірою відчуває й сам автор обговорюваної монографії, поставивши несподівані лапки в аналогічній тезі на с. 7, де сказано, що від «Історії філософії» Гегеля «історія філософії веде свій початок, принаймні у «систематичній» формі». Якщо теза без лапок виглядала б, як на мене, надмірно радикальною, то теза із зазначеними лапками, здається, показує певне самовідсторонення автора від ним же висловленої думки.



єю терміна», про наслідки якого я вже згадував вище. Адже парадоксальна (як на мене) заява О. Лосєва та О. Спіркіна, що «антична діалектика» перебувала у розквіті ще до того, як Сократ уперше ужив самий цей термін, методологічно виходить з тієї самої настанови, з якої виходив Гегель, запевняючи читачів своєї «Енциклопедії філософських наук», що «діалектика, втім, не є чимось новим для філософії. Серед стародавніх винахідником діалектики називають Платона, і в цьому відношенні цілком слушно, оскільки у Платоновій філософії діалектика вперше постає у вільній науковій і разом з тим об'єктивній формі (...) В такій величній манері поводився Платон з діалектикою. — У новий час головним чином Кант знов пригадав діалектику...»<sup>13</sup>. Цілком очевидно, що під «діалектикою Платона» Гегель розуміє ті моменти розвитку Платоновій думки, які мають стосунок до розуміння терміна «діалектика» у самого Гегеля, але практично жодного — до тлумачення цього самого терміна різними героями Платонових діалогів; що ж стосується Канта, то і його розуміння «діалектики» Гегель переосмислює значно радикальніше, ніж він сам подає це у згаданому фрагменті, хоча тут відстань між історією поняття та історією терміна є, звичайно ж, настільки ж меншою, наскільки меншою є історична відстань від Гегеля до Канта порівняно з Платоном.

Іншим аспектом тієї самої Гегелевої спадщини є щире прагнення бачити історію філософії як процес принципово однолінійний — оскільки саме одина історичної логіки філософського розвитку є для Гегеля головною запорукою

його єдності. Саме тому як сила, так і певна вразливість спостережень Михайла Мінакова за розвитком американської філософії XIX—XX сторіч полягають у тому, що він, цілком у гегелівському дусі, наполегливо простежує — втім, можливо, що й перебільшує — причетність Пірса, Дьюї й навіть Рорті до філософської спадщини... того ж таки Гегеля. За всієї поваги Дьюї до Гегеля, а моєї власної — до аналізу Михайлом Мінаковим їхнього взаємозв'язку, навряд чи можна беззастережно погодитися з автором, що Дьюї «чітко усвідомлював свою належність до гегельянської лінії розвитку історії досвіду» (с. 143), тим паче що нижче сам Михайло Мінаков слушно вказує на те, наскільки принциповим є, навпаки, відхід Дьюї від філософської спадщини Гегеля (с. 144), а ще нижче він висловлюється вже набагато обережніше, стверджуючи, що Дьюї лише «скоріше (ніж хто/що? — О. П.) мислить у річищі Гегеля» (с. 145), інтерпретуючи досвід як загалом тривале перебування людини серед людей та у природному середовищі. Додам від себе, що приблизно так само і лише ненабагато раніше за американських прагматистів тлумачив людську життєдіяльність і зовсім не згаданий у розглядуваній монографії молодий Маркс, з чого випливає надзвичайно цікаве питання про історичне співвідношення понять досвіду та практики (а також досвіду та діяльності), яке цілком може стати предметом подальших історико-філософських розвідок.

Ще більш дискусійною видається мені теза Михайла Мінакова про прихильність до «гегельянського систематизму» Ричарда Рорті (с. 176), з якою навряд чи (хоч би то в якому розумінні) погодився б сам Рорті; тим більше ця теза інтригує читача, викликаючи у нього палке ба-

<sup>13</sup> Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik. § 81

жання побачити значно докладніше обґрунтування цього спостереження, ніж те, яке міститься у відповідному розділі обговорюваної монографії. Але така теза, вочевидь, стає Михайлові Мінакову, сказати б, у методологічній нагоді, допомагаючи йому розтлумачити всю європейську філософію як одну, бодай складну та багатобарвну, філософську традицію (на с. 350 автор відкрито характеризує цю «традицію» саме в однині), яку він однозначно поділяє на, умовно кажучи, «докантівський» та «післягегелівський» історичні етапи розвитку, з порубіжними постатями Канта та Гегеля між ними. Знову ж таки, до честі Михайла Мінакова, можна сказати, що своїми конкретними спостереженнями він, як здається, і сам дещо пом'якшує застосовану ним базову концептуальну схему, зауважуючи зокрема в іншому місці, що «хода дискусій в межах філософії повсякденної мови не мала прямого стосунку до топології досвіду» (с. 229), при тому, що (як негайно після цього демонструє сам Михайло Мінаков) загалом увага до досвіду (хоча й узятому насамперед не у вимірі топології) характеризує цю філософську течію ніяк не менше, ніж обговорювану у наступному розділі монографії філософію неокантіанства. Відтак було б цілковитим спрощенням стверджувати (як до цього, здається, тяжіє автор обговорюваної монографії), що Гегель та Кант радикально змінили геть усю європейську філософську традицію останніх двох сторіч й саме тому через них нібито проходять усі без винятку наскрізні зв'язки, які поєднують етап «передісторії» європейських філософських понять з наступним етапом їхньої «справжньої історії».

Майлс Бюрнеят, один з провідних британських істориків філософії сього-

дення, одного разу закинув Д.Е. Муру, що той уже у ХХ сторіччі «наївно» та «анахронічно» намагався «сприйняти скептицизм серйозно», «немовби Канта не було»<sup>14</sup>. Незалежно від того, наскільки слушною є критична оцінка такого прагнення Мура з боку самого Бюрнеята, важливою є сама констатація того, що для одного з провідних британських філософів початку ХХ сторіччя філософування за принципом «немовби Канта не було» виявлялося цілком можливим. До цього варто додати, з одного боку, що про Мура ніяк не можна було б сказати, що він філософує «немовби не було Томаса Ріда» (філософські погляди якого насправді є ближчими до поглядів Мура, ніж будь-яка з настанов Канта або Гегеля), а з іншого — що для значно більшої кількості британських та американських філософів ХХ сторіччя цілком звичною є манера філософувати за принципом «немовби не було Гегеля», або, принаймні, «немовби Гегелева філософія була не більш ніж суцільною маячнею» (стосовно останнього достатньо згадати, наприклад, красномовні характеристики Гегелевої діалектики, неодноразово задекларовані Карлом Попером). Ніколас Капальді, звинувачуючи у занадто довгому ігноруванні Гегеля впродовж майже всього ХХ сторіччя всю без винятку аналітичну традицію<sup>15</sup>, тим самим також, «від зворотного», добре підтверджує ту тезу, що вплив Гегеля на

<sup>14</sup>Див.: Burnyeat M. The Sceptic in His Place and Time // *The Original Sceptics: a Controversy* / Ed. by M. Burnyeat and M. Frede. — Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997. — P. 123.

<sup>15</sup>Див.: Capaldi N. *The Enlightenment Project in the Analytic Conversation*. — Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1998.

американську філософію ХХ сторіччя у жодному разі не варто перебільшувати.

Власне, першим кроком, що призвів до народження аналітичної філософії, можна вважати саме рішучу відмову молодих Расела та Мура від навіть примарної тіні «гегельянства» (для них, у Британії тих часів, уособленого насамперед постаттю Бредлі) і водночас їхнє прагнення знайти таку «відповідь Кантові», яка ґрунтувалася б на кращих традиціях докантивського англосовітського філософування ХVІІІ сторіччя (для Расела фігурою номер один тут, безумовно, став Дейвід Г'юм, а для Мура, ще очевидніше, — Томас Рид). Відповідно до цього, адекватно відобразити логіку розвитку цієї філософської течії можна лише у разі свідомої відмови від бачення філософії як «єдиного процесу» à la Гегель, з притаманним йому прагненням умістити весь масив європейського філософування в єдину (нехай і багатомірну) логіку філософського розвитку. Натомість має постати картина історії європейської філософії як багатовекторного і багатолінійного процесу, єдність якого забезпечена лише (завжди неповною і недосконалою) здатністю учасників цього процесу чути один одного, прагнучи збереження наступності одних філософських традицій за рахунок більшої чи меншої неухваги до інших. Говорячи конкретно про Канта та Гегеля, у першому наближенні слід безумовно зважити на принципово різну значущість цих великих постатей для англосовітської (насамперед британсько-американської) та (очолюваної німцями) «континентальної» філософської традиції ХХ сторіччя; але й остання, за більш уважного аналізу, також може виявитися складеною з кількох (а то й багатьох!) принципово різ-

них традицій та ліній тягlosti, для яких спадщина Канта та Гегеля зовсім не неодмінно є безальтернативним джерелом головних засад їхнього концептуального розвитку (для прикладу наважуся згадати про екзистенціалізм, зокрема у версії Альбера Камю, а також про європейську «філософію діалогу» від Бубера до Левінаса включно).

З іншого боку, до «континентально-німецької» лінії європейської філософії двох останніх сторіч практично всі концептуальні побудови Михайла Мінакова, як на мене, видаються надзвичайно слушними й являють собою значний внесок у вітчизняну історію філософії; останній же розділ монографії, в якому йдеться про (головним чином німецькомовну) герменевтику та феноменологію, взагалі можна вважати найбільшою вдачею всієї обговорюваної книги.

Ці спостереження аж ніяк не охоплюють величезного масиву вдумливої аналітики, що його монографія Михайла Мінакова пропонує вітчизняному читачеві. Можна було б згадати тут ще й влучний аналіз «досвіду свідомості» у Гегеля (с. 68—79), і докладний розбір філософських поглядів провідних неокантианців, і ще багато яскравих ідей та спостережень, простий перелік яких міг би зайняти не одну сторінку. Для цієї репліки я вихопив із цього дослідницького розмаїття лише три наскрізних теоретичних проблеми, які саме завдяки обговорюваній монографії можна тепер усвідомити як цікавий предмет для подальшої, більш узагальненої методологічної рефлексії. Певен, що ці та інші проблеми, порушені як усередині, так і навколо «історії поняття досвіду», ще не раз опиняться у центрі жвавих та зацікавлених філософських дискусій.



*Ірина  
Добронравова*

## ЗАПРОШЕННЯ ДО ХАОСУ?

*Корнієнко Н.М.* Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Корнієнко; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008 – 246 с.

Книга є першою і поки що унікальною спробою як у вітчизняній, так і у світовій гуманітаристиці, розглянути феномен театрального мистецтва в парадигмах постнекласичної раціональності, базуючись, зокрема, на ідеях синергетичної методології та синергетичного погляду на світ.

Звернення мистецтвознавства до природознавства в пошуках контексту розуміння художньої культури може здатися дивним людям, які звикли «розмежовувати» природознавство та гуманітаристику. Згадаймо хоча б книжку Ч. Сноу «Дві культури», яка мала великий резонанс у 60–70-ті роки ХХ століття. Там як різні культури виступають навіть не мистецтво і наука, а саме гуманітарні та природничі науки. протягом минулого століття науки про дух і науки про природу протиставлялися не тільки за предметом, а й за методом (спочатку неокантіанці, а потім аналітична філософія науки, за походженням пов'язана з позитивізмом, взагалі розглядала гуманітаристику як заняття принципово не сциєнтистське). Треба сказати, що й екзистенціалістське розуміння людського буття жодним чином не заохочувало самопізнання людини науковими методами.

Тому, насамперед, хочеться окреслити той філософський та науковий контекст, до якого органічно входить книга Н. Корнієнко.

Визначний німецький філософ сучасності Карл Апель писав про протиставлення наукової раціональності, байдужої до людини, та суто суб'єктивних екзистенціальних засад людської моральності як про головну

© І. ДОБРОНРАВОВА,  
2009

132

ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6



суперечність філософії ХХ століття. Колективна моральна відповідальність, яка так на часі в ситуації етнічних і релігійних конфліктів, потребує раціональних засобів для їх розв'язання. Власне, тому він і розробляє комунікативну етику.

На наших теренах за всіх марксистських розмов про єдність світу застосування природничих уявлень до суспільних явищ не віталось, оскільки трактувалось як редукція вищих форм руху матерії до нижчих. Це, правда, не заважало трактувати соціальні закони аналогічно законам класичної динаміки, але тут уже давалася взнаки претензія на науковість при обмеженому розумінні останньої.

Слід сказати, що незважаючи на такі несприятливі обставини, «фізики та лірики» знаходили точки дотику, не обмежуючись посиланнями на айнштайнівську гру на скрипці. Ми пам'ятаємо цікаві статті Є. Фейнберга з питань культури в центральних філософських журналах, підтримку прогресивних мистецьких пошуків з боку наукових установ: влаштування виставок, перегляду фільмів і таке інше. Корнієнко, в свою чергу, активно спілкувалася з ученими, брала участь у семінарах, де зв'язок науки і мистецтва не тільки не ставили під сумнів, а й предметно шукали і знаходили. Серед найбільш відомих прикладів таких знахідок було, скажімо, зіставлення живопису імпресіоністів із розвитком квантової фізики, започаткованої визнанням корпускулярно-хвильовим дуалізмом світла.

Цей здоровий глузд, який визнавав історичну єдність людської культури, не залишився поза філософською увагою. Зокрема, відомий французький постструктураліст Мішель Фуко писав про так звані епістемі, тобто історично

визначені форми пізнання, що визначають обличчя культури певної історичної доби. У період Просвітництва царював аналіз, еволюція за Дарвіна розумілась на основі нескінченно малих змін, з якими працювала вища математика, і т.ін. Англійський історик і методолог історії Р. Колінгвуд також писав про певні ніби самі собою зрозумілі людські уявлення, що визначають науку і культури певних історичних епох. Причини змін таких епістем не є проясненими, але зрозуміло, що тільки про раціонально простежені взаємні впливи тут не йдеться.

Хоча саме зараз під раціональним кутом зору справи складаються дуже сприятливо. Сучасна глобальна наукова революція пов'язана зі створенням нелінійної науки, що досліджує процеси самоорганізації. А оскільки з'ясувалось, що форми самоорганізації в усіх сферах дійсності схожі і навіть можуть бути описані одними й тими самими математичними моделями, синергетична методологія дослідження процесів самоорганізації працює зараз не тільки в природознавстві. На сьогодні існують уже соціосинергетика, психосинергетика, лінгвосинергетика. Є цікаві роботи, в яких синергетична думка працює у дослідженні мистецтва, зокрема музики. Таким чином, застосування синергетичної методології в театрознавстві свідчить про обізнаність авторки книги та її сучасність.

Серед висунутих Н. Корнієнко ідей особливо актуальним видається введення в фундаментальну науку закону незалежності художніх систем, обґрунтування високого рівня їх свободи щодо суспільно-політичних контекстів, у яких театр працює як діагностична система.

Особливе місце в книзі займає проблема розширення „Я” — суб'єкта, який

відіграє принципову роль у ситуації постнекласики, і саме в театральній практиці сьогодні виявляє ті особливості, які важче зафіксувати в інших практиках.

Цікавим відкриттям, яке може працювати не лише в аналізі феноменів культури, є теорія про топос надлищковості — своєрідну зону, в якій відпрацьовуються найбільш захисні форми поведінки культури та накладаються шкідливі майбутнього.

Всіляко вітаючи ці та цілу низку інших раціональних наукових здобутків, я б хотіла відзначити іншу рису культурних пошуків Неллі Корнієнко, яка не вичерпується рафінованою раціональністю, а є її кредо.

Маю на увазі впевненість авторки у високій місії театру як пізнавальної сили людства, у його здатності першим вповідати своїми цілісними засобами про зміни людини і світу. Раціональна ж думка театрального критика має бути озброєна сучасним контекстом розуміння світу, зокрема науковим. Тоді в адекватному контексті театральні від-

криття зможуть бути помічені й осмислені та мають шанс бути відрізненими від формальних пошуків (які також корисні, але не такі величні) і тим більш — від беззмістовного епігонства.

Сприймаючи нову книгу Неллі Корнієнко подвійним чином: і як фахівець з синергетичної методології, і як прихильниця театального мистецтва, хочу відзначити, що, з одного боку, доктор мистецтвознавства бездоганно, хоча й популярно, висловлює синергетичний погляд на світ і мистецтво, базуючись на широкому колі сучасної літератури з синергетики та філософії синергетики, з іншого — майстерно аналізує театральні вистави. Багаторічний досвід і пам'ять дають змогу авторці сприймати світовий театральний процес як єдиний симфонічний твір, тобто утримувати в полі зору його тематизм.

Книжку дуже цікаво читати. Вона захоплює і надихає. А головне — знайомить з її авторкою, сама персона якої є, на мій погляд, *явищем* української культури.

# Abstracts

---

**Serghii Proleev** — Doctor of sciences in philosophy, Leading research fellow of the Philosophy of Culture Department of the Institute of Philosophy named after Hr. Skovoroda, NAS of Ukraine; President of Ukrainian Philosophical Foundation; Editor in chief of the “Filosofska dumka”. The research interests are: social philosophy, philosophy of culture, history of western philosophy.

**Larysa Levchuk** — Doctor of sciences in philosophy, Professor of the Department of Ethics, Aesthetics and Culturology, Kyiv National University named after Taras Shevchenko. The research interests are: aesthetical principles of psycho-analysis, intuition in the context of the problem of artistic creation, the history of Ukrainian aesthetics.

## **Aesthetics on the verge of epochs:**

### **Conversation of the editor-in-chief of the “Philosophical thought” S. Proleev with Professor L. Levchuk**

In the interview with Ukrainian scholar of authority, Professor L. Levchuk, the wide spectrum of questions which expose the collision of Ukrainian aesthetics' existence and self-determination both in Soviet period and now is considered. In a spotlight is a problem of correlation of classic and non-classical aesthetics, concept-category apparatus of aesthetics, place of the modern art in the context of aesthetical problematics, the personality of artist, and the specificity of creative process. These problems are not developed in a mere abstract theoretical manner, but rather on the background of aesthetics' existence under the conditions of the ideological engaged Soviet reality. The special foreshortening represents the elucidation of current processes and tendencies characterizing the actual state of Ukrainian aesthetics, in particular, the change of the subject matter of researches, the development of new scientific centers, and the methodological retrofit of reasoning.

**Iryna Bondarevska** — Doctor of sciences in philosophy, Professor of the Department of Philosophy and Religion, National University «Kyiv-Mohyla Academy».

**Valentyna Gerasymchuk** — Doctor of sciences in philosophy, Associate professor of the Department of Ukrainian Philology and Culture, NTU of Ukraine «Kyiv Polytechnic Institute».

**Larysa Levchuk** — Doctor of sciences in philosophy, Professor of the Department of Ethics, Aesthetics and Culturology, Kyiv National University named after Taras Shevchenko. The research interests are: aesthetical principles of psycho-analysis, intuition in the context of the problem of artistic creation, the history of Ukrainian aesthetics.

**Olena Onischenko** — Doctor of sciences in philosophy, Professor, Chairman of the Department of Social Sciences, Kyiv National University of the Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Karyi.

**Olena Pavlova** — PhD in philosophy, Professor, Chairman of the Department of Culturology, Ukrainian National University of Bio-resources and Nature Management.

**Valentyna Panchenko** — Doctor of sciences in philosophy, Professor, Chairman of the Department of Ethics, Aesthetics and Culturology, Kyiv National University named after Taras Shevchenko.

**Raisa Shul'ga** — Doctor of sciences in philosophy, Senior research fellow of the Department of Sociology of Culture and Mass Communication, Institute of Sociology, NAS of Ukraine.

**Aesthetics in Ukraine: the present and the future.**

**The Round Table of the “Filosofska dumka” (September 25, 2009)**

The discussion seeks to clarify the condition of aesthetics studies in Ukraine and delineate underlying spots and intention of the world aesthetics thought. Ukrainian academics focus on some inner problems of academic activity: influence of soviet aesthetics heritage on actual aesthetic researches, transformation of theoretical paradigm from monomethodology to polimethodology, extending and intensifying the profile academic communication. Concerning status of aesthetics in philosophy and social sciences they are mentioned that aesthetics have never been the ‘pure aesthetics’ as it traditionally interacts with other philosophy disciplines, and in the epoch of interdisciplinary (or transdisciplinary) studies aesthetics involves in its theoretical domain cultural studies, social theory, sociology, neurophysiology and others. Participants of workshop define main topics for actual aesthetics research and propose to elaborate the new paradigm of aesthetic thinking in both aspects — historicity and culture policy, initiate the study of aesthetic position of some Ukrainian artist and writers, and change the aesthetics’ conceptual vocabulary for reflecting contemporary art.

---

**Alina Artyukh** — Art critic, Ukrainian Ethnologic Center, Institute of the Art and Folklore Studies, and Ethnology named after M. T. Ryl'skyi, NAS of Ukraine. Research interests are: cultural anthropology.

**Image-forming and language. From early forms of art to Medieval icon-painting)**

Is there something similar between the childish question ‘why did people begin to draw?’ and a problem of application the structural methods to the texts of art?

Searching principles of structural image-forming in art the author expresses the viewpoint that the first idea of drawing was the same to the idea of generic concept which is the centre of the basic classification of categories. Like a generic concept the drawing is made by the person of elementary society designates a multitude of concrete individuals but is none of them. Like a division by genres the drawing is based on such abstraction as a form. The factor which differentiates senses and singles out either concept or drawing is the indication / quality. It is determined by the importance of bunch of indications / quality in the division of forms of environment. The result of such formulation of a problem is that the origin of visual image of art can be explained by impossibility of singling out of generic concepts (and their classification) without visual representation — the image of art (because of its structure — indications and qualities, and form) can be one of



the objects which consists of the volume of a concept but really it is none of them. It is demonstration of the idea of generic concept which is the basic element of primary meta-structure building immediately on the level of language. Therefore the texts of early forms of art can not be researched without including them in the context of the symbolic binary classifications, cognitive models built by means of myth and ritual. Points of this article are illustrated on material of eastern medieval icon-painting.

**Olga Balashova** — Professor of the Department of Theory and History of Art, National Academy of Visual (Fine) Arts and Architecture. The research interests are:

**Net.art and paradoxes of contemporary art**

This article is devoted to problems of modern definition of art. Based on the Luhmann's theory of social systems it analyzes artistic practice in the Internet — Net.art. There is an attempt to prove the necessity of this communicative practice as a tool of self-description and self-regulation of the contemporary culture.

**Vitalii Darenskiy** — PhD in philosophy, doctoral candidate at the State Academy of the Chief Management in the Sphere of Culture and Art. The research interests are: philosophical anthropology, gnoseology, culturology, history of philosophy, aesthetics.

**Art as a phenomenon of human-making**

The article is dedicated to aesthetic and philosophical analysis of the specifics of artistic "human-making". The aesthetic universalization of human being makes ground for author's conception of art. The author considers the specifics of a non-classic aesthetic. The author considers the problem of art as an essential phenomenon in contemporary human development. The concept of "dialogue" is considered to be the fundamental principle of the relation of a person with art. The concept of "artistic dialogue" is considered as a key to this problem. Phenomenon of artistic dialogue is interpreting here as a unity of individual and common in human experience. The author also promises the conception of essential levels of this dialogue as a factor of personal development.

This article explores the connection between art and universals of culture. The author considers the essential problem of contemporary aesthetics, which is concerned with specific forming of historic consciousness with artistic forms (in its theoretical and historical aspects). In article new understanding of essential specific of universal artistic forms of universalization of human experience is offered. Therefore, aesthetic categories acquire an ontological aspect in sense and contents evaluation of human being. The fundamental specific feature of artistic conception of human being is defined as an eventuality of artistic image of life. Thus, only artistic conception of human being enables to consider every single vital event as the unique which is inwardly integral one and has its own special sense.

**Vadym Menzhulin** — PhD in philosophy, associate professor of the Department of Philosophy and Religion, National University "Kyiv-Mohyla Academy". Areas of research interests — history of philosophy, psychology and psychiatry; philosophy and biography.

**Philosophy, Biography and Psychoanalysis: The Case of Nietzsche.**

**Part 2. "A Patient"**

The text is the second and the final part of the research, which is focused on the links between psychoanalysis, F. Nietzsche's philosophy and some aspects of his biography. In

the first part (“A Therapist”), the author tried to demonstrate that not only Nietzsche had named himself a philosopher of suspicion, but he also had created his own version of “psychological analysis”. Like a therapist, Nietzsche described the history of Western philosophical thought in terms of a disease and prescribed to the philosophers a sort of treatment course. However some widely-known facts from Nietzsche’s biography show that he was a patient, rather than a therapist. However the author proposes to avoid any merely medical interpretations of Nietzsche’s illness, because the diagnosis like “syphilis” (or, for instance, “schizophrenia”) gives us little for understanding Nietzsche as a philosopher. The main goal of this part of the research is to show that an attempt to analyze the case of “Nietzsche as a patient” using the influential Swiss-Canadian psychiatrist and historian of psychoanalysis H. Ellenberger’s concept of “creative illness” seems to be more promising.

---

**Svitlana Nikonova** — PhD in Philosophy, Associate Professor of the Department of Philosophy and Culturology, of the St. Petersburg Humanitarian University of the Trade Unions (Russia). The research interests are: aesthetics, culturology, philosophy of post-modernism.

**Defining aesthetics: transformations of subjectivism**

The essay starts with problematic definition of aesthetics as a philosophical discipline. The author argues that the understanding of aesthetics is not univocal, which creates obstacles to its successful development. Redefining aesthetics’ role in our thinking and education is crucial because aesthetics concerns all aspects of our lives, i.e. ‘general aesthetization’ of culture takes place. In the context of modern subjectivism aesthetics is understood as specific manifestation of a certain paradigm of thinking. Such understanding clarifies the scope of aesthetics and helps to grasp certain transformations associated with historical development of subjectivistic paradigm. Postmodern condition that leads to general aesthetization of culture is understood as the outcome of development of modern rationality. The main feature of this rationality is subjectivistic thinking. The essay ends with pointing out problematic moments of this development that lead to radical cultural shifts.

---

**Eugenia Skorovarova** — Graduate student of the Department of Philosophy of Culture and Culturology, Philosophical faculty of the Eastern-Ukrainian University named after V. Dal’. The research interests are: aesthetics, phenomenology, ontology, modern and contemporary philosophy.

**Analysis of aesthetic experience: conceptual aspect**

The purpose of this paper is to investigate the conceptual bases for analysis of aesthetic experience. On basis this research the author has formulated the nature of intentional and paradigmatic structures of aesthetic experience. The methodological basis of research is made by formulation principles of concept “aesthetic experience” in a pragmatism and phenomenology. In article, under the assumption intentionality nature of experience and consciousness, the authors presuppose that the fundamental characteristic of aesthetic experience is attentionality.

---

**Viacheslav Tsyba** — MPhil, graduate student of the National University «Kyiv-Mohyla Academy». The research interests are: history of philosophy, metaphysics, epistemology, analytical philosophy, Immanuel Kant’s philosophy.

**Dissimilation of analytic philosophy, or How do philosophers devise a tradition**

The problem of origins of Analytic philosophy is a subject for a deeper intrinsic elaboration among contemporary thinkers such as R. Monk. His key standpoint is that interpretative clue protracted by M. Dummett made possible to discover a historic impetus for the whole “linguistic movement” in Frege’s thought. Monk’s objection points out that Analytic philosophy was full-methodologically structured movement already defined in its strategies since the beginning. The crucial opposition between those analysts who declared logic as a vehicle for a meta-philosophical position and those who considered it were the final aim of its development was exposed in reception and transformations of Wittgenstein’s *Tractatus*. Although the patterns of reconsidering the method-validity problem became types of self-identity for analysts, which then established two traditions – logical and linguistic analysis – instead of the former one, the real core within this tradition was nor “the linguistic turn” but, namely, the variety of possibilities of analysis. The author’s opinion is that a devising of any kind of tradition is a way to sum up and outline its perspectives; hereby it needs such a rewriting which would productively include each of alternatives into assessment of its own historic modifications.

# ПОКАЖЧИК СТАТЕЙ, НАДРУКОВАНИХ У ЧАСОПИСІ “ФІЛОСОФСЬКА ДУМКА” 2009 РОКУ

	№	с.
<b>ЕСТЕТИКА: ЗАВЕРШЕНИЙ ПРОЕКТ?</b>		
<i>Артюх А.</i> Образотворення і мова. Від ранніх форм мистецтва до середньовічного іконопису . . . . .	6	91
<i>Балашова О.</i> Net.art і парадокси сучасного мистецтва. . . . .	6	79
<i>Даренський В.</i> Мистецтво як феномен людинотворення . . . . .	6	61
Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє . . . . .	6	21
Естетика на межі епох . . . . .	6	5
<i>Ніконова С.</i> До проблеми визначення естетики: трансформації суб'єктивізму . . . . .	6	39
<i>Скороварова Є.</i> Аналітика естетичного досвіду: концептуальний розгляд . . .	6	49w
<b>ЛЕГІТИМНІСТЬ І ДЕМОКРАТІЯ</b>	5	22
<i>Баумейстер А.</i> Апорії модерної теорії легітимації . . . . .	5	34
<i>Богачов А.</i> Легітимація і людська ситуація. . . . .	5	81
<i>Гарань О.</i> Проблема дуалізму в системі демократичного врядування . . . . .		
<i>Єрмоленко А.</i> Дискурс-етична легітимація соціальних інституцій сучасного суспільства . . . . .	5	82
	5	77
<i>Йосипенко С.</i> Переваги та перешкоди демократичного універсалізму . . . . .	5	5
<i>Лой А.</i> Вступне слово . . . . .	5	49
Обговорення . . . . .	5	72
<i>Попович М.</i> Вступне слово . . . . .	5	74
<i>Розанвалон П.</i> Перевинайдення демократії . . . . .	5	9
<i>Тур М.</i> Поняття легітимації: основні параметри розуміння . . . . .		
<b>СВОБОДА І ЗНАННЯ</b>	4	75
<i>Васильченко А.</i> Дії de simulacro. . . . .	4	67
<i>Гнасуну Б.</i> Резони, правила, права . . . . .	4	21
<i>Декомб В.</i> Поняття політичної інстанції . . . . .		
<i>Єрмоленко А.</i> Ціннісно-нормативне обґрунтування науки та моральна автономія суб'єкта . . . . .	4	30
<i>Йосипенко О.</i> Проблема сенсу та її головні трансформації у французькій філософії другої половини ХХ сторіччя . . . . .	4	57

© Упорядкування В.НЕДАШКІВСЬКОГО, 2009



*Показчик статей*

<i>Кебуладзе В.</i> Інтенційність як характеристика емпіричних психічних актів і як трансцендентальна умова можливості досвіду . . . . .	<b>4</b>	<b>84</b>
<i>Мішон С.</i> <i>Peteat mundus fiat iustitia</i> : проблема винятків із моральних норм. . .	<b>4</b>	<b>50</b>
<i>Навроцький В.</i> Аргументаційна семантика. . . . .	<b>4</b>	<b>92</b>
<i>Омелянчик В.</i> Філософські традиції Венсана Декомба. . . . .	<b>4</b>	<b>12</b>
<i>Попович М.</i> Смысл і свобода. . . . .	<b>4</b>	<b>5</b>

**ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СЬОГОДНІ**

<i>Березіна В.</i> Переклад – міст між різними мовними світами? (на підґрунті філософської герменевтики Г.-Г.Гадамера) . . . . .	<b>1</b>	<b>43</b>
<i>Богачов А.</i> Відкритий політичний світ – прихований демократичний етос	<b>1</b>	<b>80</b>
<i>Вальденфельс Б.</i> Міркування щодо генеалогії культури . . . . .	<b>1</b>	<b>13</b>
<i>Гняздовський А.</i> Феноменологія як трансцендентальна теорія політичного	<b>1</b>	<b>66</b>
<i>Григорішин С.</i> Мова як феномен культури в контексті розвитку трансцендентальної філософії . . . . .	<b>1</b>	<b>54</b>
<i>Іванова-Георгієвська Н.</i> Седиментації смислів у культурі та відповідальність пам'яті . . . . .	<b>1</b>	<b>27</b>
<i>Кебуладзе В.</i> Історія розвитку феноменологічної філософії в Україні	<b>1</b>	<b>5</b>
<i>Лаврухін А.</i> Вплив І.Канта на феноменологію Е. Гусерля . . . . .	<b>1</b>	<b>109</b>
<i>Пролєєв С.</i> Профетизм модерної німецької філософії: К. Маркс і Е. Гусерль . . . . .	<b>1</b>	<b>125</b>
<i>Тимохін О.</i> Інтерсуб'єктивний вимір лібералізму: до феноменології братерства. . . . .	<b>1</b>	<b>96</b>

**ФЕНОМЕН РАДЯНСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ**

<i>Аляєв Г.</i> Біля витоків радянської філософії. Богданов contra Ленін: наука проти віри? . . . . .	<b>3</b>	<b>40</b>
<i>Бистрицький Є.</i> Метафізика пізнього радянського марксизму: філософська теорія та її втрати . . . . .	<b>3</b>	<b>71</b>
<i>Білий О.</i> Самоцензура і філософський дискурс . . . . .	<b>3</b>	<b>20</b>
<i>Грабовський С.</i> У пошуках істини: український неомарксизм 1960 – 1980-х	<b>3</b>	<b>90</b>
<i>Гусєв В.</i> Ув'язнена філософія: діамат та істмат vs червоний позитивізм та червоний екзистенціалізм . . . . .	<b>3</b>	<b>16</b>
<i>Йолон П.</i> Павло Копнін та українська філософська думка . . . . .	<b>3</b>	<b>53</b>
<i>Кобець Р.</i> Геть від марксизму! або Досвід заперечення радянської філософії. . . . .	<b>3</b>	<b>22</b>
<i>Козловський В.</i> Імануїл Кант у „залізних обіймах” радянської філософії	<b>3</b>	<b>117</b>
<i>Лой А.</i> „Філософія-покруч” . . . . .	<b>3</b>	<b>25</b>
<i>Лютій Т.</i> Кому потрібна „радянська філософія”? . . . . .	<b>3</b>	<b>28</b>
<i>Мінаков М.</i> <i>Tenebrae seu lux ex oriente?</i> Переоцінка радянської філософії в сучасній англо-американській історіографії . . . . .	<b>3</b>	<b>103</b>
<i>Попович М.</i> Про філософську культуру країни на ім'я „СРСР” . . . . .	<b>3</b>	<b>5</b>



<i>Столяр М.</i> Герофанії часу в радянському хронотопі . . . . .	<b>3</b>	<b>127</b>
<i>Хома О.</i> Історія зарубіжної філософії в сучасній Україні: радянська „ри- зома” . . . . .	<b>3</b>	<b>32</b>
<i>Чайка Т.</i> Доторк. Презентація проекту „Усні історії філософії” . . . . .	<b>3</b>	<b>140</b>
<b>ФІЛОСОФІЯ КРИЗИ: УКРАЇНА І СВІТ</b>		
<i>Білий О.</i> Горизонти кризи та економічні стратегії . . . . .	<b>2</b>	<b>33</b>
Велика криза та її наслідки: Круглий стіл часопису „Філософська думка”	<b>2</b>	<b>5</b>
Людина у світі грошей: Міжнародні філософсько-економічні читання . . . .	<b>2</b>	<b>38</b>
<i>Шморгун О.</i> Світова фінансова криза у цивілізаційному вимірі . . . . .	<b>2</b>	<b>56</b>
<b>ІСТОРІЯ ФІЛОСОФІЇ</b>		
<i>Іщенко Ю.</i> Що сказав би Геракліт Парменідові? . . . . .	<b>4</b>	<b>120</b>
<i>Менжулін В.</i> Філософія, біографія та психоаналіз: випадок Ніцше. Стаття 1. „Лікар” . . . . .	<b>4</b>	<b>102</b>
<i>Менжулін В.</i> Філософія, біографія та психоаналіз: випадок Ніцше. Стаття 2. „Пацієнт” . . . . .	<b>6</b>	<b>112</b>
<b>КЛАСИЧНІ ПЕРШОДЖЕРЕЛА</b>		
<i>Паскаль Б.</i> Думки . . . . .	<b>5</b>	<b>114</b>
<i>Хома О.</i> Картезіанські мотиви у творчості Паскаля: проблема пізнаваль- них засад . . . . .	<b>5</b>	<b>141</b>
<b>ОНТОЛОГІЯ І ГНОСЕОЛОГІЯ</b>		
<i>Бубнер Р.</i> Трансцендентальний аргумент і проблема дедукції . . . . .	<b>2</b>	<b>106</b>
<i>Джулай Ю.</i> Р.Бубнер і трансцендентальний аргумент І.Канта . . . . .	<b>2</b>	<b>97</b>
<b>СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ</b>		
<i>Ведров О.</i> Поза межі догми та ідеології: концепція критичних соціальних наук К.-О.Апеля . . . . .	<b>4</b>	<b>136</b>
<i>Жмир В.</i> Анархізм у світі і в Україні. На нашій не своїй землі . . . . .	<b>2</b>	<b>72</b>
<b>ФІЛОСОФІЯ ПОЛІТИКИ</b>		
<i>Павленко Ю.</i> Ідеологічний дискурс і проблема ідентичності . . . . .	<b>5</b>	<b>105</b>
<i>Шевцов С.</i> Терор як форма легітимації . . . . .	<b>5</b>	<b>90</b>
<b>ПРО КНИГИ</b>		
<i>Добронравова І.</i> Запрошення до Хаосу? . . . . .	<b>6</b>	<b>132</b>
<i>Кисельов М.</i> Метафізичний вимір самоідентифікації українського етносу . . .	<b>4</b>	<b>146</b>
<i>Лях В.</i> Показник розвитку сучасної університетської науки . . . . .	<b>4</b>	<b>149</b>
<i>Малахов А.</i> Перший погляд на книгу Ганни Горак „Сорок сороків” . . . . .	<b>3</b>	<b>146</b>
<i>Малахов А.</i> Про розум, педагогіку і наші філософські уподобання . . . . .	<b>1</b>	<b>134</b>
<i>Панич О.</i> Історія, поняття, досвід: три складові, три проблеми . . . . .	<b>6</b>	<b>121</b>
<b>142</b>	ISSN 0235-7941. Філософська думка, 2009, № 6	

НАУКОВЕ ЖИТТЯ

<i>Вдовіна О.</i> Давньоруські історико-філософські читання пам'яті Вілена Горського стають традиційними. . . . .	<b>3</b>	<b>148</b>
<i>Завгородній Ю.</i> Цирендоржиевські читання 2008. Тибетська цивілізація та кочові народи Євразії: кроскультурні контакти. . . . .	<b>2</b>	<b>123</b>
<i>Каранда М.</i> Перші Кулішівські читання з філософії етнокультури . . . . .	<b>2</b>	<b>120</b>
<i>Максимов С., Кобринський Д.</i> Філософія права у вищій школі: міжнародна співпраця викладачів і науковців . . . . .	<b>1</b>	<b>138</b>
Міжнародна конференція „Філософія у демократичному світі. Актуальні проблеми гуманітарної співпраці” . . . . .	<b>1</b>	<b>144</b>

## ВИМОГИ ДО АВТОРІВ

---

- Редакція приймає матеріали у вигляді машинописних або роздрукованих текстів (2 примірники, через 1,5–2 інтервали, кг 12–14) та в електронній версії, записаній на дискеті чи інших зйомних носіях (із роздруківкою) або надісланій електронною поштою на адресу редакції (електронний документ у форматі MS Word 97 — MS Word 2000 без позиціювання та переносів, шрифт — Times New Roman, за винятком символічних шрифтів у формулах).
- Необхідно подати україномовну та англomовну анотацію статті із викладом головних методологічних і методичних засад дослідження, його результатів та висновків (обсяг — близько 0,7 стандартної машинописної сторінки, або 1200 знаків), а також зазначити дисципліну, до якої належить стаття, й навести ключові слова українською та англійською мовами.
- Прізвище, ім'я, по батькові, контактний телефон та email автора, а також відомості про його місце роботи (з повною адресою), посаду, науковий ступінь і сферу дослідницьких інтересів слід подати на супровідній сторінці, де слід навести також ім'я та прізвище автора латиницею (за наявними документами, наприклад, за закордонним паспортом).
- Бібліографічні відомості належить подавати наприкінці статті у вигляді списку літератури за абеткою (спочатку джерела, надруковані кирилицею, потім — латиницею, решту іншомовних джерел — у латинській транслітерації). Посилання на джерела слід наводити у тексті в дужках за міжнародними стандартами (напр.: [Бурбакі, 1978: т.1, с.1]), а коментарі — у посторічкових виносках із послідовною нумерацією.
- До цитат, що їх переклав автор, слід додати відповідні фрагменти мовою оригіналу.
- Якщо стаття містить ілюстраційний матеріал (таблиці, графіки, діаграми, рисунки тощо), кожен такий матеріал має бути поданий із відповідним підписом в електронному вигляді: таблиці, графіки та діаграми — у форматах Excel, рисунки — у форматах CorelDraw чи Adob Illustrator (імпортовані у Word ілюстрації не придатні для подальшої роботи).
- Редакція рукописи не рецензує і не повертає. Експертиза редакційної колегії має суто внутрішньоредакційне призначення.
- Автор не має права передавати в інші видання прийняті редакцією та ухвалені редколегією до друку матеріали.
- Статті за підписами авторів висловлюють їхні погляди, які можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.
- Редакція має право скорочувати статті та робити літературне редагування.
- Надання матеріалів редакції часопису передбачає згоду на публікацію в друкованому вигляді у часописі та в електронній версії на сайті часопису, а також у виданнях, з якими редакція укладає відповідні угоди.