

**ГУМАНІТАРНИЙ ФАКУЛЬТЕТ**  
**Кафедра «Філософія та соціологія»**

**СУЧАСНА ЕСТЕТИКА: ТЕОРЕТИЧНІ ТА  
ПРАКТИЧНІ ПОШУКИ В МИСТЕЦТВІ**

**МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ**  
**до семінарських занять**

**Харків 2009**

Методичні вказівки розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри «Філософії та соціології» 27 жовтня 2008 р., протокол № 2.

Методичні вказівки підготовлені відповідно до програми навчальної дисципліни «Філософія» і є складовою навчально-методичного комплексу дисципліни.

Описано основні напрями в естетиці ХХ – початку ХХІ сторіччя, а також філософські течії, які значно впливали на естетику. Показано зв'язок естетичних напрямів і процесів, що відбуваються у сучасній культурі.

Рекомендуються для студентів усіх спеціальностей, денної та заочної форм навчання.

Укладач

старш. викл. В.О. Лебедєв

Рецензент

доц. К.Е. Колісник

СУЧАСНА ЕСТЕТИКА: ТЕОРЕТИЧНІ ТА  
ПРАКТИЧНІ ПОШУКИ В МИСТЕЦТВІ.

МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ

до семінарських занять

Відповідальний за випуск Лебедєв В.О.

Редактор Губарева К.А.

---

Підписано до друку 30.10.08 р.

Формат паперу 60x84 1/16 . Папір писальний.

Умовн.-друк.арк. 2,5. Обл.-вид.арк. 2,75.

Замовлення № Тираж 500. Ціна

---

Видавництво УкрДАЗТу, свідоцтво ДК № 2874 від. 12.06.2007 р.

Друкарня УкрДАЗТу,  
61050, Харків - 50, майдан Фейєрбаха, 7

УКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ЗАЛІЗНИЧНОГО  
ТРАНСПОРТУ

ГУМАНІТАРНИЙ ЦЕНТР

Кафедра «філософія та соціологія»

Сучасна естетика: теоретичні та практичні пошуки в мистецтві.

Методичні вказівки до семінарських занять

Харків 2008

Методичні вказівки розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри «Філософії та соціології» , протокол № .

Методичні рекомендації підготовлено у відповідності до програми навчальної дисципліни «Філософія» і є складовою навчально-методичного комплексу дисципліни.

Описані основні напрями в естетиці ХХ – початку ХХІ сторіччя, а також філософські течії, які здійснювали значний вплив на естетику. Показано зв'язок естетичних напрямів та процесів, що проходять в сучасній культурі.

Методичні вказівки призначені для студентів усіх спеціальностей УкрДАЗТ, що вивчають культурологічні дисципліни, денної та заочної форм навчання.

Укладач  
ст. викладач В.О. Лебедев

Рецензент  
доц. К.Е. Колісник

## ЗМІСТ

Вступ .....	4
1 План семінарського заняття .....	10
2 Методичні вказівки до семінарського заняття .....	10
2.1 Естетика марксизму .....	10
2.2 Позитивістська естетика .....	13
2.3 Естетика інтуїтивізму та споріднені мистецькі напрямки .....	19
2.4 Психоаналітична естетика .....	25
2.5 Екзистенціалістська естетика .....	31
2.6 Явище нової культури. Естетика модернізму та постмодернізму .....	35
Список літератури .....	45

## **ВСТУП**

Сучасна естетика є одним з найбільш складних явищ в історії світової культури. Це пояснюється складністю та суперечливістю культурних процесів ХХ – початку ХХІ сторіччя.

**По-перше**, до цього призвела велика кількість соціальних струсів, страшних світових війн, революцій, які витіснили духовні цінності на периферію людської свідомості та дали поштовх до розвитку примітивних шовіністичних ідей, посилення культу тотального нищення старого. У філософських концепціях ХХ сторіччя – від О. Шпенглера до А. Тойнбі, від Н. Бердяєва до М. Хайдеггера – ця ситуація оцінювалась як загальна культурна криза, пов'язана з переходом до нового, бездуховного часу світової історії.

**По-друге**, відбуваються істотні зміни в галузі економіки та засобів виробництва. Поглиблюється індустріалізація, порушується традиційний сільський устрій життя. Маса людей відчужуються від звичного природного середовища, переїжджають до міст, що призводить до урбанізації культури. Відомий англійський історик та соціолог А. Тойнбі говорив, що загальний занепад, втрата почуття культурного стилю відчуються під час соціального розпаду в усіх проявах суспільного життя – релігії, літературі, мові та мистецтві, а також у тій невизначеній сфері, що прийнято називати манерами і звичками.

**По-третє**, поступове перетворення суспільства в комплекс різних об'єднань та угруповань призводить до процесу загальної інституціалізації, наслідком якої є втрата індивідуальності. Характерна риса культури ХХ сторіччя – її інтегративність, тобто поєднання окремих складових культури в нові, комбіновані форми мистецтва. Більшість митців сміливо комбінують різні культурні традиції, знаходячись у пошуках нових засобів вираження та

відображення світу. Культура стає багатомірною. Наявність великої кількості вимірів передбачає варіативність та різноманіття напрямів як головних домінант функціонування сучасної культури [5, с. 164].

Для розуміння складності культурних процесів доби сучасності треба розглянути процеси в культурно-філософському житті Європи у ретроспективі.

До початку ХХ ст. культурна парадигма (приклад, зразок) Нового часу логічно вичерпала себе. Вона, змінивши геоцентричну модель світу середньовіччя, мала антропоцентричний характер. Нова модель світу проходила кілька етапів теоретичної побудови, осмислення та розвитку з часів Відродження і визначила нові стосовно середньовіччя уявлення.

В епоху Відродження відбувається усвідомлення чуттєвого сприйняття світу як дійсного. У людини з'являється прагнення побачити все своїми очима, випробувати розумом і дійти критично обгрунтованого судження. Людину приваблює непізнане, вона відкриває нові землі і підкоряє їх. З'являється самовладна, відважна людина-творець, що спирається на свій власний розум, вдачу і здобуває славу. Людина прагне аналізувати свій духовний стан і взагалі стає предметом спостереження та психологічного дослідження.

Ось тоді і склався важливий принцип тогочасної культурної моделі світу – гуманізм, що абсолютизував людську особистість у її цілісності, проголошував свободу людської особистості, право людини на затвердження чуттєво сприйнятого світу реальною дійсністю, право на насолоду та задоволення земних потреб.

На відміну від середньовічного уявлення про світ, який має свій порядок та послідовні фази у своєму становленні (від справжнього початку у створенні до справжнього кінця на Страшному суді), в епоху Відродження склалося нове уявлення про історичний процес, як те, що виникає із віддаленого минулого і зникає у далекому майбутньому.

Формується уявлення про світ із самого світу. Вивчення джерел, пам'ятників минулих культур, яких прагне людина, спрямовує свою дослідницьку діяльність, винесло до світла багато явищ та подій, раніше не відомих. Розпочинаються пошуки причин та наслідків, дослідження структур людського буття, відкриваються зв'язки, що поєднують усе з усім.

У цьому невичерпному морі подій, у нескінченій діяльності часткове окреме явище чи подія втрачає своє значення. Історичний процес губить орієнтири, на яких ґрунтувалося середньовічне уявлення про порядок: ось – початок, ось – середина, ось – кінець. Виникає безмірний зв'язок, що йде в усі боки і дає, з одного боку, людині простір і свободу, з іншого – людина втрачає точку опори, яку вона мала у середні віки, виникає почуття страху, тому що людина усвідомила, що нема вже ані свого символічного міста, ані надійного сховища.

XVII ст. додало нові уявлення про цю модель світу: Галілей та Кеплер установили, що Земля не є центром Всесвіту, а лише одне із незліченних небесних тіл. Були відкриті закони руху всіх об'єктів, у тому числі і небесних, створені математичні методи, що забезпечили точність визначення та розрахунку різних явищ (Ньютон, Лейбніц, Декарт). Торрічеллі, Паскаль, Бойль, Маріотт дали початок науковому вивченню рідини та газу. Декарт і Ньютон робили спробу пояснити природу світла, законів його руху та переломлення. Великі відкриття природничих наук сприяли установленню нових світоглядних уявлень про природу та всесвіт, філософські системи сприйняли зміст та методи точних наук. Всі відкриття, інноваційні процеси торкалися все-таки абсолютних (нематеріальних) простору, часу, руху та тіла. Відбувався процес богословського, логічного та фізико-математичного моделювання світу, яке було усвідомлене як раціоналізм – можливість розумового моделювання світу.



У XVIII ст. на основі надбань минулого розквітають природничі науки, з'являється ідея «природної людини», яка наслідує закони природи, виникає ідея прогресу у суспільному сенсі (Вольтер), та розповсюдження її на людську спільність (Віко, Дідро), в якій кожна людина розглядалася як гармонія розуму та почуттів.

На відміну від есхатологічних прагнень доби Середньовіччя, коли людство очікувало тисячолітнє Царство Боже як Друге пришествя, яке прийде не з людської волі, у XVII- XVIII сторіччях виникає жанр утопії, який отримує значне поширення.

Це вже не пасивне, містичне очікування Царства Божого на Землі, а раціонально-вольовий імператив, заснований на вірі в людське всесилля, глобальний проект побудови Раю власними силами. Подібний проект ґрунтується на непохитній впевненості у тому, що його автори знають краще, ніж будь-хто, яким саме чином можна дарувати людству щастя.

У XIX ст. бурхливий розвиток математичного природознавства сприяв розквіту техніки, її обожненню, засліпленню від її можливостей. Саме в той час сталося подолання природи розумом людини та технікою. У свідомості людей утверджувалися та впроваджувалися позитивістські ідеї О. Конта про те, що джерелом позитивного знання можуть бути лише дані конкретних наук. Набув розповсюдження логіко-раціональний, технологічний по суті підхід до розуміння природи та історії людської спільноти, з одного боку. З іншого – з'являються та утверджуються ідеї марксизму, який розвиває діяльний підхід до історичного процесу, до перебудови дійсності, самого себе, осягнення історії людським розумом. Саме тут, у цій точці, можливості культурної парадигми вичерпалися, коло, яким окреслювалася картина світу, починаючи з часів Відродження, розпалося. Далі історія як процес самовстановлення світу припиняється і розпочинається

цілеспрямована діяльність, яку стали описувати у прожекторських термінах (план, проект, програма тощо).

Початок ХХ ст. з його соціально-політичними вибухами – Перша світова війна 1914-1918 рр., революції в Росії, Угорщині, Німеччині, розпад велетенських імперій, створення національних держав, фашистські перевороти в Італії, Німеччині, Румунії – показали неможливість у рамках існуючої культурної парадигми збагнути, передбачити та охопити наслідки діяльності різних суб'єктів (партій, соціальних груп, класів, держав, особистостей та ін.). Численність суб'єктів діяльності, що складаються не тільки із спрямованих, а й протиспрямованих актів, «народжують» велику кількість результатів, таку складність їхніх зв'язків, що процес осмислення і передбачення ближчих та віддалених, безпосередніх та опосередкованих результатів діяльності досить обмежений і практично неможливий [8, с. 265-267].

Закінчення Другої світової війни теж не призвело до встановлення на землі світу розуму і справедливості. Відразу почалася так звана холодна війна, у якій хоча й не дійшло до відкритого протистояння двох ворогуючих блоків, боротьба між ними точилася у безлічі локальних конфліктів (Корея, В'єтнам, Ангола, Афганістан, Близький Схід, Камбоджа). Закінчення холодної війни на початку 90-х років ХХ сторіччя давало надію на встановлення стабільності у світі, але вона теж не справдилася. Дослідники стверджують, що сучасний світ існує у стані Четвертої світової війни, що почалася 11 вересня 2001 р. нападом на Всесвітній торговельний центр і ведеться між індустріально розвиненими країнами та ісламським світом.

Історіотворча практика ХХ ст. показала свою невідповідність існуючим теоретичним моделям. І тому, з одного боку, виник шоківий емоційний стан суспільства, з'явилася безліч духовних катаклізмів, що характеризують певну масову реакцію і масове відчуття, особливо актуальне для періоду 20-50-х років – самотність суб'єкта,

який не досягає мети, відчуває протидію інших активних суб'єктів (держави, суспільства, маси тощо) і полишає всяку діяльність, тобто випадає з цього світу і стає самотнім [8, с. 267-268]. Як ілюстрацію до цього твердження можна привести слова з пісні відомої рок-групи «Ролінг Стоунз» «I Cant Get No Satisfaction» («Це все не те, що потрібно»): «Це все не те, що потрібно! Я шукаю, я шукаю... Тільки нема!». Також тут можна відмітити і песимізм як розуміння неспівмірності потенціалу своєї діяльності, потенціалу протидії та відмову від досягнення мети, маргінальність, виведення за поле та ін.

З іншого боку, ситуація, що виникла до 20-х років, зробила актуальними спроби привести існуючі теоретичні моделі у відповідність до практики і таким чином виявити стратегії історичного розвитку. Але трапилось так, що виробити саме тоді стратегічну лінію було неможливо, світ поділився на кілька локальних зон, де і почала розвиватися своя історична практика експериментальних пошуків відповідей на споконвічні питання.

XX ст. можна вважати експериментальним, оскільки саме в цей час виникла нова ситуація – можливість вибору стратегії, шляху, можливість альтернативи. З часів Просвітництва проблема вибору не мала права на існування, і у XIX ст. люди шукали вирішення конкретних питань, проте загальний напрямок розвитку пошуків був детермінований існуючою культурною парадигмою [8, с. 268-269].

Також необхідно відмітити появу нових інформаційних технологій, що здатні суттєво змінити як життя людей взагалі, так і мистецтво зокрема. Наприклад, сучасні комп'ютерні ігри, такі, як створена російськими розробниками «Тургор», з розваги перетворюються на новий жанр мистецтва.

Відразу ж постало питання про перевагу тієї чи іншої теоретичної моделі, але й досі теоретичного роз'яснення не існує. Людство неспроможне відмовитися ані від подальшого розвитку техніки, науки та пов'язаних з ними

нових технологій, ані від активної цілеспрямованої діяльності різних суб'єктів. Саме технократичний та активний підходи показали, що новочасне уявлення про картину світу себе вичерпало. Ця обставина характеризує глобальну культурно-історичну проблематику ХХ ст., його якісну новизну щодо картини світу. Нова парадигма ще не створена, але поле для неї вже розчищене.

У ХХ – на початку ХХІ сторіччя естетика як наука існує у контексті розвою європейської філософії і є складовою частиною інтенсивного розвитку духовного життя, мислення, мистецтва і загалом культури.

## **1 ПЛАН СЕМІНАРСЬКОГО ЗАНЯТТЯ**

- 1 Естетика марксизму.
- 2 Позитивістська естетика.
- 3 Естетика інтуїтивізму та споріднені мистецькі напрямки.
- 4 Психоаналітична естетика.
- 5 Екзистенціалістська естетика.

## **2 МЕТОДИЧНІ ВКАЗІВКИ ДО СЕМІНАРСЬКОГО ЗАНЯТТЯ**

### **2.1 Естетика марксизму**

**К. Маркс** (1818-1883 рр.) і **Ф. Енгельс** (1820-1896 рр.) розвивали традиції німецької класичної філософії. Вони вписали проблематику естетики в широкий контекст соціальної дійсності, показавши, що вирішальною умовою і необхідною передумовою естетичного відношення людини до дійсності є соціальні відносини, які склалися у тому або іншому типі суспільства. На противагу старому антропологізму вони перенесли центр ваги в розкритті

сутності людини з біологічної природи на соціальну. Цей принцип був ними поширений і на галузь естетики з урахуванням її специфіки.

Основи **марксистської естетики** викладені у творах «Економічно-філософські рукописи 1844 року», «Святе сімейство», «Німецька ідеологія», «До критики політичної економії», у листах Ф. Енгельса до М. Каутської і М. Гаркнесс, у листуванні К. Маркса і Ф. Енгельса з Ф. Ласалем із приводу його трагедії «Франц фон Зіккінген» та ін. У цих працях із позицій діалектичного й історичного матеріалізму розроблені корінні проблеми естетики: виникнення естетичних почуттів і спроможностей на основі суспільно-історичної практики; надбудовний характер і класовість мистецтва та його місце в житті суспільства; народність художньої творчості; історичні закономірності естетичної діяльності; сутність реалізму; природа творчості за законами краси; закономірності функціонування художнього ринку в капіталістичному суспільстві.

Завершеної естетичної системи ні К. Маркс, ні Ф. Енгельс не створили. Їх ідеї стосовно окремих питань літератури і мистецтва розвивали Г.В. Плеханов, Ф. Мерінг, П. Лафарг, Р. Люксембург, а у ХХ сторіччі – А.В. Луначарський, В.В. Боровський, М.С. Ольминський, А. Грамші, К. Кодуелл, Р. Фоці та ін. Проте через орієнтованість послідовників Маркса на класову боротьбу, соціальну революцію проблемам естетики в марксизмі, особливо в другій половині ХХ ст. серйозної уваги не приділялося, естетика розглядалася у контексті ідеологічної боротьби як спекулятивна система догматичного нормування як художньої творчості, так і більш широко – чуттєвого пізнання в цілому. В.І. Ленін збагатив марксистську естетику вченням про дві культури усередині національних культур «буржуазних» націй, принципом партійності літератури, використанням теорії відбиття до явищ літератури (зокрема статті Леніна про Л.М. Толстого), розробкою вимоги народності мистецтва та літератури.

Розглянемо висунутий В.І. Леніним принцип партійності більш докладно (оскільки протягом десятиріч марксистсько-ленінська ідеологія була панівною на теренах країн СНД) на прикладі літератури. Згідно з цією концепцією літературна справа не може бути знаряддям збагачення, вона взагалі не може бути індивідуальною справою, незалежною від загальнопролетарської справи. Література повинна слугувати не панівній верхівці, а мільйонам трудівників, «народним масам», «будівникам комунізму», допомагати справі революції та побудові соціалізму. Партійність художньої творчості мала стати її пафосом – кривим та живим переконанням письменника, що вільно виявляється у його творах. Лише література, що відповідала цим вимогам, оголошувалася «прогресивною» та «передовою». Декларувалося, що принцип партійності не повинен зв'язувати творчу фантазію письменників чи наказувати писати лише на визначені теми. Марксисти всіляко підкреслювали, що лише партійність забезпечує істинну свободу мистецтва, на відміну від культури капіталістичних країн, де митець залежить від мішка з грошима. Насправді, комуністична партія прибрала на себе право керувати усіма сферами життя, у тому числі й художньою творчістю.

Проводячи принцип партійності в життя, Ленін ще в 1905 році вимагав, щоб уся партійна преса стала органом партійних організацій, літератори, які співпрацювали з партійною пресою, повинні були увійти до партійних організацій. У 1932 році ЦК ВКП(б) прийняв постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», що ліквідувала існуючі тоді письменницькі організації [1, с. 12-13, 86-87]. На території України 1927 року було створено прорадянську письменницьку організацію ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) [11, с. 720]. У 1934 році під головуванням М. Горького відбувся Перший Всесоюзний з'їзд радянських письменників, на якому сам Горький висловив сподівання, що віднині поняття «безпартійний письменник» буде лише формальним, а

кожен митець відчує себе дійсним членом партії [1, с. 12-13, 86-87]. Ці слова фактично стали імперативом для письменників, і зі свободою творчості як такою у Радянському союзі було покінчено. Єдиним дозволеним напрямком художньої творчості став так званий соціалістичний реалізм.

Сучасні проблеми марксистської естетики полягають у теоретичній реконструкції естетичних поглядів Маркса, що потребує їхнього очищення від наступних спекулятивних нашарувань, з одного боку, і вписування їх у широкий контекст немарксистських естетичних систем, з іншого [2, с. 41].

## **2.2 Позитивістська естетика**

На практичний розвиток європейського мистецтва ХХ ст. значний вплив зробили **позитивізм**, основоположником якого був французький філософ **Огюст Конт** (1798-1857 рр.), і **неопозитивізм**, що склався на початку 20-х років ХХ сторіччя.

Проголосивши позитивізм своєрідною вершиною інтелектуальної еволюції людства, О. Конт абсолютизував конкретну річ і нехтував питаннями зв'язку, залежності, що виникають між речами.

Поширений у мистецтві Франції у другій половині ХІХ ст. натуралізм (Гі де Мопассан, Е. Золя, брати Е. і Ж. Гонкури та ін.) спирався на традиції позитивістської філософії О. Конта.

Натуралісти прагнули до неупередженого, «об'єктивного» відтворення дійсності, крпіткого «нанизування» фактів. При цьому вони з особливою старанністю опрацьовували випадки хворобливого психічного стану особистості, аморальної поведінки. Теми «поганої» спадковості, свідомий акцент на аналізі патології особистості широко подані в серії романів Е. Золя «Ругон-Маккари», де найбільш послідовно втілені теоретичні принципи натуралізму. Натуралізм зводив сенс існування людини до біологічних мотивів та підкреслював роль підсвідомого в людському існуванні. Письменники та художники цього

напрямку намагалися відобразити життя людини без усіляких прикрас, умовностей і табу. Причини людської поведінки та особливості їх життя вони намагалися співвідносити з фізіологією, генетикою, расовою приналежністю. Суспільні конфлікти пояснювалися боротьбою за існування у руслі соціального дарвінізму, тобто концепції, що механічно переносила закони живої природи, боротьбу за існування між сильними та слабкими на людське суспільство.

Слід зазначити, що позиція Е. Золя була добре відома в Німеччині, і німецькі письменники активно підтримували натуралізм. Теорія спадковості, якою захоплювалися німецькі натуралісти, насамперед І. Шлаф і А. Гольц, достатньо легко поєднувалися з естетикою Ф. Ніцше (1844-1900 рр.).

Тенденції натуралізму закріпилися у різноманітних формах у західному мистецтві. В останні роки активізувалося захоплення веризмом (з лат. – щирий, правдивий). Такий напрямок, близький до натуралізму, склався у літературі, живописі і музиці головним чином в Італії у другій половині XIX ст. Пізніше в творчості веристів стали переважати натуралістичні тенденції з підкресленим інтересом до деталей побуту, свідомого нагнітання гостроти емоційних конфліктів між героями творів.

Яскравим проявом натуралізму в мистецтві 60-х років XX ст. можна вважати гіперреалізм. Він виник у США і був пов'язаний насамперед із живописом Е. Уорхолла. Потім гіперреалізм став досить популярним у Європі. Гіперреалісти домагалися фотографічної, документальної точності того, що зображується, фіксували в першу чергу зовнішні ознаки предметів. Гіперболізація зовнішніх характеристик, статична форма творів руйнували змістовну значимість того, що зображується, свідомо спрощували картину світу.

До натуралізму належить і так зване фігуративне мистецтво, що склалося у Європі в середині 70-х років, пов'язане з творчістю І. Клейна та інших митців [2, с. 42].



Неопозитивістська естетика в 20-і роки ХХ ст. розділилася на декілька напрямків. Це структуралістська естетика (Е. Гуссерль, К. Леві-Стросс, Г. Шпет), лінгвістична (Ф. де Соссюр, Ф. Вайсман), теоретико-інформаційна (М. Бензе), семантична (Д. Пролл), соціально-символічні теорії інтерпретації мистецтва (Х. Данкен), «нова критика» (Г. Башляр) та ін.

Важливе місце серед сучасних естетичних теорій займає концепція **Джона Д'юї**. Сучасна прагматична естетика заснована саме на його теоретичних поглядах, які були докладно викладені в численних публікаціях з різних аспектів гуманітарного знання. Йому належать більше 30 книг і більше 800 статей, присвячених питанням естетики, філософії, психології, етики та педагогіки.

Визначаючи місце Д'юї у сучасній естетиці та філософії, слід вказати на те, що його вчення зробило великий вплив на духовне життя як Америки, так і Європи. Основні ідеї прагматизму та його різновиду – інструменталізму, що розвиває прагматичні ідеї, проникли в усі сфери життя сучасного західного суспільства. Соціальні погляди Д'юї, спрямовані на захист демократії, мають філософські підвалини, характерні для багатьох напрямків сучасної соціології, що використовують його ідеї для пояснення механізмів функціонування сучасного суспільства. Релятивізм, який є характерною рисою американського прагматизму, – важлива особливість сучасної етики. Педагогічні ідеї прагматизму лежать в основі американської системи освіти. Також цей філософський напрямок визначає розвиток наук про суспільство. Ідеї прагматизму були популярні в Англії, Італії та Китаї. Також вони були відомі в Росії, перш за все в галузі психології та педагогіки. Основні роботи Д'юї з питань естетичної теорії та проблем мистецтва з'явилися, коли він вже був зрілим філософом.

Центральною категорією прагматистської естетичної теорії є поняття «естетичний досвід». Він є суб'єктивною формою «регулюючої поведінки». Остання впорядковує

хаос переживань індивіда, являє собою вдале пристосування до середовища. «Естетичний досвід» властивий рівною мірою живій та неживій природі. Д'юї наділяє його «естетичною якістю», або «естетичною властивістю», що складає його основу та переважає над іншими аспектами «досвіду». Він вважає, що будь-яка спроба описати чи пояснити «естетичну якість» буде подібною до спроби пояснити, що таке кохання, ненависть, радість, дружба, ніколи не відчуваючи їх.

На «естетичну якість», згідно із Д'юї, можуть впливати моральні якості індивіда, тобто естетичне начало поєднується з властивими людині достоїнствами та недоліками.

«Естетична якість», що домінує в естетичному досвіді та поєднує в єдине ціле всі його аспекти, не є результатом відображення окремих сторін реальної дійсності. Вона може бути осягнута лише за допомогою інтуїції. Якщо немає розвинутого відчуття інтуїції, частини досвіду залишаються зовнішніми по відношенню один до одного і поєднуються у досвіді лише механічно. «Естетична якість» – це властивість об'єктів, яка осягається тільки за допомогою інтуїції, що являє собою «надрозумову» здатність вгадувати істину, оминаючи розум.

Прагматична теорія допускає перебільшення і абсолютизацію окремих сторін пізнання, у даному випадку – інтуїції. Критики прагматизму вказували на те, що прагматистська естетика призводить до перекручування сутності і ролі мистецтва, недооцінює художнє мислення і орієнтує на несвідомий початок у художній творчості.

Мистецтво в практиці прагматизму розглядається як одна з форм вираження «естетичного досвіду», або як витончена форма досвіду. Досвід може бути політичним, релігійним, індустріальним, інтелектуальним, «моїм або вашим». Мистецтво – це діяльність, спрямована на відображення природи, яка згідно з уявленнями прагматизму не є ні об'єктивною, ні суб'єктивною реальністю.

Д'юї наділяє мистецтво здатністю впливати на людські взаємини, він вважає, що воно не залежить від будь-яких естетичних принципів або правил і не підкоряється жодним розпорядженням або вказівкам. Це спроба відокремити мистецтво із загального соціального процесу, відділити його від інших форм суспільної свідомості, з якими мистецтво нерозривно зв'язане. У той же час Д'юї виступає проти ідеї одухотворення мистецтва та його аналізу поза досвідом. Відокремлення мистецтва, як вказує американський філософ, позбавляє його зв'язку з речовим вираженням та іншими формами людської діяльності. Якщо твір мистецтва отримує статус класичного, він стає ізольованим від умов виникнення та дійсного життєвого досвіду людей. Для наочності американський естетик порівнює твір мистецтва з верхівкою гори, яка не може існувати без своєї підвалини, яка спирається на неї, і є її частиною, побудована з того ж самого матеріалу.

З наведених тверджень можна зробити висновок про те, що твір мистецтва не слід розглядати у відриві від повсякденного досвіду, від життя. Це твердження використовується у прагматистській інтерпретації естетики для розчинення мистецтва в інших явищах дійсності.

Естетики-прагматисти закликають до встановлення такого нерозривного зв'язку між творами мистецтва та звичайними речами і подіями, який виключає будь-яку можливість аналізу самого мистецтва. При цьому вони наполягають на відновленні безперервності між витонченими формами досвіду, якими є твори мистецтва, та подіями, вчинками і стражданнями людей, що й утворюють їхній безпосередній досвід. Це положення прагматистської естетики призводить до розмиття кордонів мистецтва та ототожнення класичних творів мистецтва з низкосортними коміксами. Д'юї обурює те, що таким формам мистецтва, актуальним та життєво важливим для середнього американця, як кіно, джазова музика, комікси, газетні сенсаційні повідомлення про любовні пригоди, вбивства та

діяння гангстерів традиційно відмовляють в естетичній цінності.

При визначенні змісту поняття «естетична цінність», що широко використовується в естетиці прагматизму, Джон Д'юї радить виходити із спостережень над подіями, побутовими сценами, які дають людині насолоду та збуджують її інтерес, наприклад, за пожежним авто, що проїжджає повз неї, екскаватором, що викопує в землі величезний котлован, альпіністом, що підіймається на крутий схил, і т.п. Витоки мистецтва в досвіді людини будуть пізнані тим, хто розуміє, як грація напружено граючого в м'яч гравця діє на оточуючих, що спостерігають за ним; або тим, хто знає, яке задоволення отримує господарка, дбаючи про кімнатні рослини, та який серйозний інтерес виявляє її чоловік, піклуючись про невеличкий газон перед будинком.

Ототожнення мистецтва з іншими явищами дійсності призводить до заперечення мистецтва як специфічної форми відображення дійсності та в результаті невиправдано розширює кордони мистецтва. Затирання меж між мистецтвом та життям веде до зняття об'єктивних критеріїв при оцінці творів культури, а це в свою чергу – до заперечення об'єктивної істини [10, с. 5, 53-58].

Новий етап у розвитку натуралістичної естетики пов'язаний з роботами відомого американського естетика Т. Манро. Переконалий прихильник натуралістичної естетики, він різко критикував тенденцію зближення естетики і філософії, заперечував «філософський» погляд на мистецтво. Манро намагався реанімувати ідеї О. Конта, Г. Спенсера і наполягав на еволюційному шляху розвитку мистецтва. Американський естетик зробив багато для популяризації у США традицій французького, німецького, англійського позитивізму та його численних модифікацій. Поняття «наукова естетика» він пов'язує лише з теоретичними пошуками позитивізму, з іменами конкретних дослідників і виокремлює три етапи її становлення: 1) інтеграція соціологічних ідей І. Тена, біоеволюційної та

психологічної концепції Г. Спенсера та Г. Аллена; 2) вивчення стилю в мистецтві як «технології художньої діяльності» (Г. Темпер), як «способу бачення світу» (Г. Вельфін), як «художньої волі» (А. Рігель); 3) становлення науки про мистецтво (М. Дессуар).

Вважаючи себе безпосереднім продовжувачем ідей своїх попередників, передусім М. Дессуара, Манро переконаний у тому, що замість абстрактних розмірковувань про природу краси, проблеми піднесеного чи потворного естетика повинна обмежитися тільки фактами та їх коментарем. Ототожнюючи поняття «мистецтво» з поняттям «факт», Манро розглядає мистецтво як самостійний, замкнений феномен, який не пов'язаний з розвитком суспільства, із загальним рухом культуротворчих процесів. Під час аналізу мистецького твору наголос робиться на формі як начебто основному компоненті визначення естетичної цінності твору. Наслідком такої позиції стала повна і незаперечна підтримка не лише Манро, а й іншими представниками натуралістичної естетики США і Європи 50-70-х років будь-яких формалістичних експериментів у мистецтві ХХ ст. З ім'ям Манро пов'язане і поняття «ненормативна естетика», тобто така естетична теорія, яка не претендує на оцінку певних явищ, не наполягає на істинності тих чи інших напрямів у мистецтві.

Ігноруючи традиційний, протягом століть сформований понятійно-категоріальний апарат естетичної науки, Манро обмежує його поняттями «факт», «форма», «досвід». Навіть мистецтво, аналіз якого цікавить теоретика насамперед, втрачає свою специфіку, тому що Манро нівелює будь-яку людську діяльність, в основі якої лежить «позитивний досвід» [7, с. 300-301].

### **2.3 Естетика інтуїтивізму та споріднені мистецькі напрямки**

Впливовою і перспективною серед напрямків західної естетики виявилася **естетика філософської інтуїції**. Найбільш повно вона подана **інтуїтивізмом Анрі Бергсона** (1859-1941 рр.), професора Колеж де Франс, академіка, лауреата Нобелівської премії.

Інтуїцію А. Бергсон трактує не як одну з можливих граней складного процесу пізнання дійсності, а як головний, нічим не обмежений засіб проникнення у таємниці світу.

Бергсон відстоював ідею повного «відриву» мистецтва від дійсності.

Серед перших послідовників А. Бергсона на ниві художньої інтерпретації його філософії можна назвати Марселя Пруста.

Прихильники інтуїтивістської естетики спробували відродити і затвердити в умовах ХХ ст. основні положення теорії «чистого», «незацікавленого» мистецтва, що виникла у Франції у першій половині ХІХ ст. і була пов'язана з ім'ям Теофіла Готьє.

Традиційні тези теорії «чистого» мистецтва – самоцінність художньої творчості, незалежності мистецтва від суспільних вимог, від політики – переростали в ідеї елітарності художника і творчості. У мистецтві Франції в особі представників літературної течії «новий роман» (Наталі Саррот, Мішель Бютор, Ален Роб-Трійє) стають популярними гасла про «відчужені душі художників», про властиве їм особливе бачення світу, про інтуїтивні сили, що опанували художниками тощо. Слідом за Бергсоном проти типізації, узагальнення у мистецтві повстають і інші теоретики та практики мистецтва. Вони починають розглядати художній образ як втілення суто особистих, хвилинних переживань.

Елітаристські тенденції у позиції інтуїтивістів поглибили розрив між художником і основною частиною художньої аудиторії. Презирство до просвітньої і виховної функції творчості, переконання, що глибока і шляхетна культура завжди залишається культурою для обраних, призвели

естетику філософської орієнтації до відмови від істотно значимої соціальної проблематики в мистецтві. Стверджується імпульсивність, непередбаченість творчого процесу, що обумовило можливість використання інтуїтивістської естетики для обґрунтування формально-технічних пошуків у мистецтві. Відгук таких уявлень просліджується у кубізмі, дадаїзмі і сюрреалізмі [2, с. 43].

**Кубізм** як мистецький напрямок виникає у Парижі на початку ХХ сторіччя. Кубісти прагнули виразити свій внутрішній світ, вважали його єдиним джерелом творчого натхнення. Вони відмовилися від традиційних художніх засобів і почали розробляти нові форми багатовимірної перспективи, які б дали можливість показати об'єкт всебічно, у вигляді множини площин, які перетинають одна одну, утворюючи напівпрозорі чотирикутники, трикутники, півкола. Конструктивна подібність предметів, їх взаємозв'язок та сумісні дії – ось те, що в першу чергу викликало інтерес та хвилювало кубістів.

З кубізмом у різні часи пов'язували творчість багатьох митців, але головну роль у становленні нового напрямку зіграв іспанець Пабло Пікассо (1881-1963 рр.). Саме в творах кубістів 1907-1912 років їх експерименти дійшли найбільш довершених форм. Навколо П. Пікассо та Ж. Брака об'єдналися не лише молоді художники (Р. Делоне, А. Глез, Ж. Метценте), але й поети (Г. Аполлінер), які взяли участь у розробленні теоретичних положень кубізму.

Технократичні принципи кубізму були властиві й іншим напрямкам мистецтва, насамперед конструктивізму. Конструктивізм 20-30-х років завойовував право називатися особливим художнім стилем в архітектурі. Саме в ньому найбільш повну ідеалізацію отримали ідеї техніцизму, що підносили техніку на більш високий рівень, ніж особистість [5, с. 171-172]. Одним з найбільш яскравих представників цього напрямку був французький архітектор Л. Корбюз'є, який прагнув створити принципово іншу природу із сталі та бетону. Старовинну формулу архітектури «користь-міцність-

краса» він перетворив на тріаду «конструкція-функція-форма», новому змісту якої відповідали не лише нові будівельні форми, але й нові якості особистості – урбанізованої, динамічної, дієвої. Говорячи про архітектуру, Корбюз'є розмовляв про геометричні основи краси, перелічуючи сферу, куб, циліндр, вертикальну, горизонтальну та похилу площини. Цей архітектор насамперед відчував себе художником – з-під функціональних обґрунтувань нової архітектури проступали чисті емоційні імпульси, а геометрична простота елементів стикалася з підкресленою складністю структури в цілому. Ця структура, демонструючи функціональність, звільнялася від елементів, що не мають видимого практичного значення, але натомість сама підкорялася завданням символічної образності. Будова, обчищена від прикрас, сама в цілому стала прикрасою (характерний приклад – вілла Савой у Парижі, побудована Корбюз'є у 1930 р.). Таке парадоксальне перетворення функціонального принципу широко поширилось в авангардній архітектурі Західної Європи [3, с. 17].

Одна з найбільш відомих пам'яток архітектури конструктивізму на теренах СНД – будинок Держпрому в Харкові (побудований у 1930-1936 роках). Але було б помилковим вважати цей естетичний напрямок таким, що втратив свою актуальність. Так, комп'ютерна гра у жанрі стратегії «Command & Conquer: Red Alert 3» – продовження культової гри «Red Alert» («Червона загроза»), що зараз знаходиться у стадії розроблення і до якої прикута увага фанів всього світу, візуально заснована саме на конструктивізмі.

Активну антиестетичність мав **дадаїзм**, що виник у часи Першої світової війни у Швейцарії, де доля звела художників та поетів з ворогуючих країн Європи. Їх об'єднувала ненависть не тільки до війни, але й до суспільства, своїм ворогом вони вважали будь-який авторитет або традицію і нарешті мистецтво. Формою протесту проти ворожої дійсності дадаїсти обрали культ



абсурду та знищення мистецтва. Не мала значення і сама назва напряму: сполучення звуків «дада» виводили то від румунського «так-так», то від французького «коник», то від дитячого безладного белькотіння. Дадаїсти не мали визначеної культурно-естетичної програми і займалися творчістю для того, щоб довести, що творчість – теж ніщо. Сміючись над дійсністю, дадаїсти замість поезії у традиційному сенсі пропонували слухачам набори випадкових слів і безглузді словосполучення або читали одночасно вірші різних поетів. Замість живопису або скульптури дадаїсти демонстрували на виставках праску з припаяними шпалами (М. Рей). Замість картин створювались колажі – безладно наклеєні на картон шматочки журнальних реклам, газет, фотографій, шнурки, ґудзики, бите скло.

Неприйняття існуючого способу життя та пов'язаної з ним культури у дадаїстів отримало форму антикультури. Дадаїзм розпався у першій половині 20-х років, але своєю антихудожньою практикою, активним нав'язуванням культу абсурду він сколихнув усю Європу.

Настрої, які були збуджуючим мотивом появи дадаїзму, сприяли появі **сюрреалізму** (з французької – надреалізм), течії, що займає одне з найпомітніших місць у культурі ХХ сторіччя.

Як напрям у мистецтві сюрреалізм затвердився у середині 20-х років і скоро став наймоднішою течією у Західній Європі та Америці. Перше ядро сюрреалістів склали молоді паризькі поети та письменники Андре Бретон (1896-1966 рр.), Луї Арагон (1897-1982 рр.), Поль Елюар (1895-1953 рр.), Жак Превер (1900-1977 рр.) та ін. Пізніше до них приєдналися художники М. Ернст, А. Масон, Х. Міро, М. Дюшан, С. Далі, Р. Маґріт. Саме Сальвадор Далі став найвідомішим представником цього напряму. Творча та теоретична платформа сюрреалізму була визначена у 1924 р. Творчість сюрреалістів була пронизана ідеєю художнього та соціального бунту, загальною непокорю встановленим нормам життя та світосприйняття, прагненням до створення

світу принципово нових цінностей та пошуку засобів знайти себе в цьому світі. Хаос світу згідно із сюрреалістами провокує і хаос художнього мислення. Представники сюрреалізму вирішили замінити реальний, наочний світ містичним світом підсвідомого. Сновидіння, галюцинації та божевілля вважалися єдиним джерелом натхнення. Їх діяльність проходила під гаслом неможливості соціального прогресу та звільнення людського «Я» від кайданів розуму. Розквіт сюрреалізму припадає на 1924-1938 рр. Для більш детального аналізу сюрреалізму звернемося до праць вказаного вище іспанського художника Сальвадора Далі. Його картини являють собою ірраціональні комбінації реальних предметів, що мають натуралістичний вигляд або парадоксальним чином спотворені. С. Далі відображав різні прояви психологічних збочень, галюцинацій та вторгнення у світ людських бажань, душевних травм, марень («Антропоморфна шафа», «Заощадження пам'яті», «Спокушання Св. Антонія», «М'яка конструкція з вареними бобами», «Передбачення громадянської війни») [5, с. 173-175].

Безумовно, творчість сюрреалістів взагалі і Далі зокрема викликала різні почуття – від захоплення до цілковитого неприйняття. Щоб детально розглянути цю проблему, звернемося до есе відомого англійського письменника Джорджа Оруела (автора славетного роману «1984») «Привілей духовних пастирів». З його точки зору, перш за все Далі – великий майстер малювання, але наділений надточним, академічним, ілюстративним стилем малювання. У той же час він – людина, наділена неабияким егоїзмом («В сім років ... я хотів стати Наполеоном. З тих часів амбіції мої неухильно зростали»). І для того щоб реалізувати свої амбіції, Сальвадор Далі звернувся до змальовування пороку. Як пише Оруел, він (Далі) виріс у розбещеному світі двадцятих років, коли фальсифікація була повсякденним явищем, а будь-яка європейська столиця була заповнена аристократами, що взялися опікуватися мистецтвом. «Якщо жбурнеш в них мертвим

віслюком – вони у відповідь почнуть жбурляти грошима». З точки зору моралі, за Оруелом, картини Далі безумовно хворі та аморальні, хоча й добре намальовані з технічної точки зору. Яким би гарним не був мур, він повинен бути зруйнованим, якщо це мур навколо концтабору. Оруел не відповідає на питання, як Далі з такою легкістю вдавалося продавати свої некрофільські фантазії [8, с. 186-196] (але враховуючи наведену на початку історичну розвідку, ми можемо дати відповідь на це питання). Можна по-різному оцінювати точку зору Оруела, але для більш об'єктивного розуміння естетичних процесів ХХ сторіччя вона безумовно становить інтерес.

Ідеї інтуїтивістів перегукуються з переконанням насамперед абстракціонізму в тому, що основою творчості повинна виступати імпровізація. Не заперечуючи в принципі ролі і значення імпровізації у процесі художньої творчості, що можлива тільки на рівні високого професіоналізму, відзначимо, що в теорії абстракціоністів імпровізація ототожнюється з випадком, непередбаченістю творчого процесу, із «вібраціями душі». Таке тлумачення імпровізації допомагає виправдовувати відсутність високої фахової культури, часто спекулятивно використовується для тиражування формальних прийомів «безпредметного» відтворення дійсності [2, с. 43].

Продовжувачем бергсонівських ідей став італійський філософ Бенедетто Кроче (1866-1952 рр.), у складній системі філософських поглядів якого важливе місце посідає його естетична концепція, саме по собі явище надто суперечливе, проте як концепція вона має великий вплив на сьгоднішні естетичні пошуки західних філософів і теоретиків мистецтва. Значення теорії Кроче визначається багатьма зарубіжними філософами.

Як і бергсонівська, естетична концепція Кроче має гносеологічний характер. Згідно з цією теорією процес пізнання може проходити двома шляхами: інтуїтивним та логічним. Інтуїтивний процес пізнання здійснюється за

допомогою фантазії і може сприймати індивідуальні, окремі речі, а його результатом буде образ. Логічне ж пізнання охоплює вже не окремі речі, а їх відношення і як результат – поняття [7, с. 323-324].

## 2.4 Психоаналітична естетика

Великої популярності у ХХ ст. набув **психоаналіз** – метод психотерапії, а також психологічне вчення, розвинуте віденським вченим **З. Фрейдом** (1856-1939 рр.). Психоаналіз З. Фрейд розумів як єдність трьох положень: несвідоме, вчення про дитячу сексуальність, яка по суті переросло у твердження, що сублімована (перетворена) статева енергія є джерелом людської творчої активності, і теорія сновидінь. Вчення про несвідому сферу психіки людини є ядром психоаналізу.

Найважливішими рисами несвідомого, за Фрейдом, варто назвати позачасовість, спадковість, активність, ірраціональність.

Фрейд розумів несвідоме як позачасову психологічну сферу, що не підпорядковується кантівській тезі про «простір і час як необхідні форми нашого мислення».

Впливаючи на життя людини, несвідоме діє непомітно, обережно, хоч і володіє величезною силою.

Несвідоме – спадкова психічна сфера, що виступає у теорії Фрейда антагоністом свідомості, укладається із забутих вражень дитинства, природжених інстинктів, спогадів, що пов'язують сучасну людину з предками ще з доісторичних часів.

Абсолютизація несвідомого привела Фрейда до думки, що свідомість як самостійна психічна сфера суттєвої ролі в житті людини не відіграє.

Спираючись на несвідоме, З. Фрейд поступово сформулював і вчення про дитячу сексуальність, однією з форм прояву якої став «едіпів комплекс». За словами

Фрейда, в «едіповому комплексі» збігаються витoki релігії, моральності і мистецтва.

Аналізуючи зв'язок теорії психоаналізу з мистецтвом, слід зазначити, що безпосередньою ілюстрацією окремих положень фрейдизму стали в першу чергу такі течії мистецтва ХХ ст., як **експресіонізм і сюрреалізм**.

Початковий етап розвитку експресіонізму пов'язаний з творчістю ряду художників, у творах яких був присутній протест людини проти такого світу, що знеособлює, світу жорстокості, люті, насильства. Початок Першої світової війни привніс у творчість експресіоністів тему протесту проти війни і смерті. Пізніше в експресіонізмі стали переважати тенденції релігійно-містичного характеру. Серед значних діячів експресіонізму слід зазначити Б. Брехта, І. Бергмана. Іншим напрямком сучасного мистецтва, тісно пов'язаним із психоаналізом, є сюрреалізм, згаданий вище [2, с. 44-45].

Також можливо говорити про те, що теорія психоаналізу Фрейда великий вплив здійснила на контркультуру ХХ сторіччя, зокрема на так званих фриків (з англ. – чудернацький, незвичний) Лос-Анджелеса. Відповідно рок-музика, поширена в контркультурі, теж знаходилася під сильним впливом фрейдизму. Зокрема тут можна вказати популярний гурт «The Doors» («Двері»), заснований Джимом Морісоном, та відомого рок-музиканта Френка Заппу.

Розглянемо більш детально групу «The Doors». Морісон цікавився психоаналізом, зокрема ідеєю катарсису, та прагнув до відродження ідеалів давньогрецького мистецтва. Також він був знайомий з новітніми розробками в галузі психоаналізу, зокрема з психодрамою та груповою терапією, які стверджують, що під час масових заходів люди, якщо вони запрограмовані певним чином (наприклад, на відігравання визначених ролей, які вони повинні пережити), можуть у результаті отримання сильних відчуттів перемогти своє психічне захворювання. На перше місце

Джим Морісон ставив сексуальне розкріпачення аудиторії, він дуже майстерно балансував на грані дозволеного, проводячи в життя свої естетичні принципи. Звідси його провокуючий імідж «мачо» («справжнього чоловіка» з іспанської) та ризиковані тексти пісень. Наприклад, пісня «The End» («Кінець»), яка використовує відомий давньогрецький сюжет про Едіпа (який, як нам вже відомо, займає центральне місце в концепції Фрейда) [4, с. 122-124].

Відгалуженням психоаналізу в літературі стала так звана школа потоку свідомості. Фрейдистський інтерес до підсвідомих імпульсів підштовхнув письменників до відпрацювання нового стилю, який відбиває потік свідомості, фотографує всі уривки думок, вражень, невиразних бажань, що виникають у свідомості людини. Найпомітніше ці тенденції проявилися у романі Д. Джойса «Улісс».

У Франції психоаналіз найяскравіше відобразився у творчості М. Пруста та А. Жіда. «У пошуках втраченого часу» – назва величезного п'ятнадцяти томного роману Пруста, в якому подані спогади тяжко хворої людини про дитинство та юність. Усе реальне життя – це втрачений час, а дійсне – у сновидіннях, мареннях, в естетичному відчуженні від світу. Письменник насправді пішов від людей, обладнав стіни свого будинку звуконепроникним корком, закрив вікна глухими віконницями та писав, відточуючи фразу, смакував давні враження, віддавався споминам про втрачений час. Пруст намагається відтворити не думку, а процес, потік думки та відчуттів. Витонченість та м'якість, притаманні хворобливому генію Пруста, забарвлює психологічний роман у поетичні тони.

Деякі романи У. Фолкнера написані під впливом психоаналізу З. Фрейда («Авесалом, авесалом», «Гуркіт і лють») [8, с. 281-282].

Новий напрям у психоаналітичній теорії мистецтва пов'язаний з учнем і послідовником Фрейда **Карлом Густавом Юнгом** (1875-1961 рр.), загальна теоретична

спадщина якого складна, багатоаспектна і суперечлива. Підкреслимо лише окремі ідеї теоретика, які вплинули на естетику другої половини ХХ ст. і внесли певні корективи у класичний психоаналіз.

З ім'ям К. Юнга пов'язана тенденція переведення психоаналізу на більш широке коло загальнокультурних проблем. У 1920 р. Юнг відвідав Алжир, Туніс, проїхав значну частину Сахари, де з великою зацікавленістю вивчав культуру та фольклорно-етнографічне мистецтво цих народів. У період 1926-1930 рр. він побував у Кенії, а також вивчав життя індіанців племені пуебло в Мексиці. 1937 р. вчений відвідав Індію та Шрі-Ланку, поступово відкриваючи для себе самотність неєвропейської культури, досягаючи східні філософські і релігійні традиції. У кінцевому підсумку Юнг відіграв значну роль у становленні діалогу культур «Захід-Схід».

К. Юнг запропонував нову модель психіки і нові підходи до розгляду співвідношення рівнів свідомого і позасвідомого. Він вважав, що формування концепції психічного ґрунтується на тезі «свідомість – це наслідок позасвідомих умов». Жодна людина, на думку Юнга, не в змозі сказати: п'ята, третя частини чи півжиття її проходить позасвідомо, однак кожен знає, що повністю позасвідомим є його дитинство. Юнг не погоджується з Фрейдом у тому, що позасвідоме «певною мірою породжене свідомістю». Усе, мовляв, навпаки: позасвідоме визначає свідомість.

Відштовхнувшись від твердження З. Фрейда про те, що існують ідеї, почуття, емоції, враження, повністю сформовані позасвідомим, К. Юнг розробив ідею «колективного» позасвідомого, в основі якої лежать пошуки фундаменту, що визначає специфічні риси людей. Ідея «колективного» позасвідомого наголошує на значенні в житті людини позасвідомих психічних процесів. Що ж до свідомості, то, за афористичним визначенням Юнга, «ми втомлюємося від свідомості». Вчений значно ускладнив загальну структуру психіки. Замість фрейдівського поняття

«позасвідоме» він дає два самостійних рівні психіки: «колективне» і «особисте» позасвідоме. На відміну від Фрейда Юнг не принижує свідомості, не намагається теоретично вразити її. На його думку, свідомості належить «ектопсихічна» (відчуття, мислення, почуття, інтуїція) та «ендопсихічна» (пам'ять, суб'єктивні компоненти, функції, афекти, інвазії) сфери психіки. Через взаємодію «ектопсихічної» та «ендопсихічної» сфер свідомість набуває завершеності, цілісності.

Важливе місце в концепції Юнга займають поняття-символи, які допомагають осягнути глибину «колективного позасвідомого»: «персона», «маска», «аніма», «анімус». Особливої уваги заслуговує, на думку вченого, символ «персона» – засіб взаємодії індивіда і соціального середовища. Символи «персона» і «маска» іноді ототожнюються Юнгом і тенденція ототожнення є свідченням замкнутості справжнього образу «персони».

Позасвідоме особове і колективне у Карла Юнга різняться лише змістом. Особове позасвідоме визначає індивідуальну сторону психічного життя. Це насамперед різноманітні комплекси. Зміст колективного позасвідомого складають так звані архетипи.

Юнгівська концепція архетипу продовжує теоретичні розробки Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля, які користувалися подібними поняттями. Юнг визнавав, що продовжує певну історико-філософську традицію. Проте слід зазначити, що він вніс чимало авторського як в інтерпретацію вже існуючої до нього термінології, так і у розроблення спонукальної і творчо-евристичної функції архетипу. Вчений вважав, що архетипи входять у свідомість не безпосередньо, а у формі колективних образів і символів.

Найбільш відомим у теперішній час є класичне визначення архетипу К. Г. Юнга, згідно з яким архетип – це загальнолюдський, первинний образ, який знаходиться у глибоких шарах несвідомого. Але щодо проблеми архетипу



існують й інші точки зору, що належать послідовникам видатного вченого (М. Еліаде, К. Уїлбер).

Серед архетипальних образів Юнг називає і мудреця, і вождя, і Мойсея, і Христа, і Будду. Але архетипальними символами можуть бути мати, батько або давньогерманський верховний бог Вотан. Саме архетипальні образи є основою міфології, релігії, мистецтва, вони впливають на сновидіння, а також у більш абстрактних узагальнених формах фіксуються у політиці, соціології, філософії.

Загальнотеоретична концепція Юнга відкрила перед ним шлях до певних естетико-мистецтвознавчих модифікацій. Значну увагу він приділив проблемі типології, обґрунтувавши існування двох психічних типів – екстравертованого та інтровертованого. Розподіл залежить від ролі суб'єкта або об'єкта в різних обставинах: інтровертований тип фіксується тоді, коли суб'єктивне психологічне явище стає над об'єктом, якщо ж об'єктові належить переважаюча цінність, тоді мова йде про екстравертований тип. У внутрішній структурі кожного з типів здійснюється більш конкретний прояв їх здібностей у вигляді розумових, емоційних, сенсорних, інтуїтивних. Особливе значення надається інтуїтивним здібностям у межах інтровертованого типу. Інтровертована інтуїція з її яскраво вираженими позасвідомістю, ірраціональністю, суб'єктивністю стимулює певну орієнтацію характеру, професійної діяльності або якихось людських уподобань, наприклад, мрійника, фантаста, ясновидця, митця.

З'єднавши такі ідеї, як колективне позасвідоме, архетип, інтуїція, Юнг намагався обґрунтувати міфолого-символічну сутність мистецтва і стимулював творчі пошуки багатьох митців саме у цьому напрямі. Під безпосереднім впливом К. Юнга працював видатний швейцарський письменник, лауреат Нобелівської премії Герман Гессе (1877-1962 рр.). Герої його романів «Степовий вовк», «Гра в бісер» не є окремими, незалежними особистостями, не є

суверенними літературними образами, а виступають як знаки-символи, що репрезентують ті чи інші грані душі самого автора. Певні персонажі у творах Г. Гессе безпосередньо співвідносяться з архетиповими символами: Вовк – проекція образу «тінь», Герміна – образу «аніма». А відомий сучасний японський письменник Кендзабуро Ое у романі «Нотатки пічрайтера» не лише орієнтується на архетипи, а й цитує Юнга, залучає його ідеї при проведенні «самосповіді» головного героя.

Вплив Юнга простежується і більш опосередковано, а саме у тому захопленні міфотворчістю, іномовною формою, міфологічною символікою, яка властива творчим пошукам багатьох митців ХХ ст. у різних видах мистецтва, таких як Ф. Кафка, Т. Манн, А. Камю, Т. Уїльямс, Ю. О'Ніл, Д. Сікейрос, П. Пазоліні, Ф. Фелліні, Г. Маркес, А. Ануй та ін. [7, с. 311-314].

## 2.5 Екзистенціалістська естетика

З середини ХХ ст. широкого поширення, особливо серед творчої інтелігенції, набуває **екзистенціалізм**.

Екзистенціалізм як художній напрямок ґрунтується на концепції абсурдності життя. Найповніше вона виявилася у творчості **А. Камю** (1913-1960 рр.). Для А. Камю, як і для екзистенціалізму в цілому, весь світ, усе людське суспільство – суцільне «непорозуміння», абсолютний абсурд. Люди принципово самотні, замкнуті, приречені на взаємне нерозуміння. Кожна людина – цілий світ. Але ці світи не зв'язані один з одним. Спілкування людей йде лише поверхово і не зворушує до глибини душі, тому воно не веде до розмикання самотності. Такою є модель екзистенціалістської концепції світу і людини.

Свого розвитку екзистенціалістська естетика набула у творчості французького філософа і письменника **Ж.-П. Сартра** (1905-1980 рр.). До естетичної проблематики він звертається у своїх філософських дослідженнях, художньо-

критичних статтях і есе. Сартр визначає естетичне сприйняття як діяльність уяви, школу свободи свідомості: у ньому свідомість знаходить можливість «заперечити» усталене, побачити світ з нового боку і дати людині, «опредмеченій» реальністю, радість свободи.

Одним із найвизначніших мислителів ХХ ст. є **Мартин Хайдеггер** (1889-1976 рр.), філософська творчість якого розглядає теми філософії буття, історії, західноєвропейської цивілізації, гуманізму, сутності мислення, природи художньої творчості, філософії мови. За думкою Хайдеггера, філософія займає середнє місце між поезією і наукою, не підпорядковується ні тому, ні іншому засобові мислення. Філософ поставив у центр своєї уваги проблеми співвідношення людини і техніки, мислення і художньої творчості. Він наполегливо підтверджує тезу про те, що «атомна бомба вибухнула вже в поемі Парменіда», тобто що західна цивілізація, яка обрала шлях розвитку, заснований на експлуатації природи, прискоренні технологічного прогресу, не коригується моральними нормами, була закладена вже в найперших – античних – філософських системах Заходу, що протиставили суб'єкт і об'єкт. Єдність тем хайдеггерівської філософії (філософія людини і філософія мови, критика техніцизму і критика метафізики, заклики до нової міфології і естетичне тлумачення поетичних текстів) виростає з її основного завдання: звернути з помилкового шляху західної цивілізації і повернутися до забутих витоків мислення, до справжнього буття.

Одним із кроків на цьому шляху стало розроблення Хайдеггером власної філософської мови. Вона виступає як засіб коригування, уточнення понять, що відповідають значенням слів сучасної мови. Цьому служить принцип так званої деструкції. При створенні своєї філософської мови Хайдеггер прагне до реконструкції філософських понять. Розуміння, тлумачення феномена можливо тільки тоді, коли той, що розуміє, вже заздалегідь має уявлення про даний

феномен. Мова, за Хайдеггером, – це в першу чергу засіб існування індивідуальної самосвідомості.

Цікавою є хайдеггерівська концепція мови як поетичного мислення. Він говорить, що початкова мова, прамова, – це поезія як «твердження буття», «твердження істини». «Поезія є споконвічне називання буття», «мислення є поезія». Поет, стверджує Хайдеггер, не тільки досягає знання, але і проникає у відношення між словом і річчю. Це відношення зводиться до тотожності: немає слова, немає і речі; річ є тільки там, де є слова. Поет своїм творчим даруванням проникає у таємницю таємниць, відкриваючи завісу над тією загадкою, що не може бути розв'язана розумом.

Тема відношення художника і маси, юрби стає лейтмотивом міркувань видатного іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета (1883-1955 рр.). Він намагався створити філософію нового типу, що не придушує звичайної людини своїм догматизмом, категоричністю і науковістю, а максимально до неї наближена, допомагає їй у повсякденному житті. Ортега категорично не приймає сучасного буржуазного суспільства з його тенденціями до нівелювання особистості, здрібнення культури, із контурами суспільства споживання з притаманною йому масовою культурою, девальвацією цінностей класичного мистецтва, дегуманізацією. Філософ налаштований на збереження особистості, необхідності виробити новий менталітет, інше ставлення до культури, інші психологічні моделі, а також моделі поведінки, що відповідають реаліям ХХ ст. Коло філософських інтересів Ортеги-і-Гассета було надзвичайно широке, але головні його пошуки зосередилися навколо естетичних проблем, соціологічних і власне екзистенціальних, тобто проблем окремої особистості, її взаємовідносин із навколишнім світом, іншими людьми.

Класичним твором Ортеги-і-Гассета стало есе «Дегуманізація мистецтва» (1925 р.). Основні положення теорії «дегуманізації мистецтва» зводилися до розподілу

реального предмета і предмета мистецтва, до висування на перший план власне естетичного переживання художника, його відношення до дійсності, очищеного від особистого емоційного пафосу, від власного відношення до світу. Теорія дегуманізації була висунута Хосе Ортегою-і-Гассетом не як розпорядження мистецтву, а як осмислення явищ мистецтва ХХ ст., як об'єктивний результат розвитку мистецтва взагалі.

Методологічні проблеми історії культури розробляв нідерландський філософ і історик Й. Хейзинга (1872-1945 рр.). Важливими етапами в реконструкції історичних культур він вважає соціальні утопії, різного роду сподівання в історії цивілізації, «вічні» теми світової культури (мрія про «золоту добу», буколічний ідеал повернення до природи, євангельський ідеал бідності, що корениться у давніх шарах культури, лицарський ідеал, ідеал відродження античності і т. ін.). Особливе значення у виникненні і розвитку світової культури Хейзинга надає грі. У першу чергу це стосується тих епох, у яких поезія ще широко вписувалася у контекст життя суспільства, який він протиставляє сучасному буржуазному суспільству з його поверховою, масовою за своїм характером культурою та її схильністю до уніфікації. Криза сучасного суспільства обумовлена, на його думку, прагненням вийти за межі того, що пізнається розумом [2, с. 45-47].

## **2.6 Явище масової культури.**

### **Естетика модернізму та постмодернізму**

Явище **масової культури** в ХХ ст. характеризує істотні зрушення в умовах життя сучасного суспільства та в механізмах сучасної культури: поява і розвиток засобів масової комунікації, індустріально-комерційний тип виробництва і розподілу стандартизованих духовних благ,

відносна демократизація культури, підвищення рівня освіченості мас, збільшення часу дозвілля і т.п. «масова культура», яка є виразником вказаної тенденції, часто продукує образи, що стають візитними картками певних країн та цілих народів. Виникає парадоксальна ситуація: з одного боку, масова культура, яка виражає уявлення про той чи інший предмет у тому чи іншому суспільстві, одночасно виробляє ті самі уявлення. Масова культура, використовуючи радіо, телебачення, комп'ютерні та відеоігри, являє собою виключно потужний засіб впливу на духовне життя сучасного суспільства, що формує свідомість цілих соціальних страт. Засоби масових комунікацій мають величезний вплив на людську свідомість, що було доведено, зокрема, під час війни у Перській затоці 1991 року, коли четверо з кожних п'яти іракців, які здалися у полон, слухали спеціально підготовлені радіопередачі. Масові комунікації конструюють для пересічної свідомості „істинну” картину світу, складають „текст”, який набуває більшої сили, ніж реальність. Нині в інформаційному суспільстві, що формується, образ починає відігравати все більшу роль, заміщуючи в деяких випадках у свідомості реальний предмет. Можна з упевненістю стверджувати, що у свідомості пересічного мешканця Заходу місце певного обсягу інформації про країни Сходу займає низка образів, запозичених із творів масової культури. Хоча в більшості випадків такі образи всього лише конструюють картину світу, існує небезпека того, що штучне генерування негативних образів може стати потужним інструментом політики недалекого майбутнього.

Єдиного підходу до визначення того, що таке масова культура, не існує. М. Арнольд у рамках теорії „культура та цивілізація”, де під культурою розумілося „найкраще із промовленого та написаного”, розглядав масову культуру як те, що повинно бути знищено за допомогою розповсюдження освіти серед широких верств населення. Згідно з Ф. Р. Левісом, масова культура є наслідком

культурного занепаду. Культуралізм (Р. Хогарт) протиставляє культуру робітничого класу (що з його точки зору є істинно народною) масовій культурі, яка в цьому випадку також є свідченням культурного занепаду. У рамках структуралізму (Р. Барт) масова культура зводиться до міфів імперіалізму. Згідно з неограмшианським аналізом, масова культура – це те, що створюється індивідуумами внаслідок активного споживання текстів і практик індустрії культури. П. Бурд`є розділяє сферу культури на культуру пануючу, або офіційну, і культуру масову. Значний обсяг досліджень із вказаної теми був виконаний у СРСР та країнах радянського блоку, у якому розглядали масову культуру виключно як інструмент буржуазного суспільства, який створений заради контролю над „працюючими масами”. У той же час ними були правильно описані деякі особливості масової культури та тенденції її розвитку.

Використання у сучасному суспільстві засобів масових комунікацій перетворює культуру в галузь економіки, тим самим перетворюючи її у культуру масову. Завдяки системі масових комунікацій вона охоплює переважну більшість членів суспільства, і, як вважається, орієнтує і підкоряє собі всі сторони людського існування, претендує на охоплення культури всього світу, на його культурну «колонізацію».

Серійна продукція масової культури, як вважається дослідниками і критиками, має низку специфічних ознак: примітивність характеристики відносин між людьми; зведення соціальних конфліктів до сюжетно цікавих сутичок «гарних» і «поганих» людей; розважальність, кумедність, сентиментальність, орієнтованість на підсвідомі інстинкти; формування у споживача продукції масової культури праги володіння, почуття власності, національних і расових забобонів [2, с. 47-48] (останнє твердження має відносний, а не абсолютний характер: зараз для масової культури характерний мультикультуралізм, з одного боку, коли представники «кольорових» народів стають головними позитивними героями, з іншого – сучасна масова культура

Заходу тиражує міф про «ісламську загрозу»), культу сильної особистості і водночас культу посередності і т.п. Ці та інші ознаки характеризують кризовий стан культури ХХ – початку ХХІ ст. у цілому, але їхня концентрація у масовій продукції духовних благ утворює нову якість.

Згідно з точкою зору дослідників культури, масова культура стверджує у сучасному світі тотожність матеріальних і духовних цінностей, які однаковою мірою виступають як продукти масового споживання. У цих умовах продукція масової культури стає засобом оброблення свідомості. При загальній орієнтації на масу механізм дії масової культури здійснює чітке розшарування духовної продукції за типами споживачів, тим самим здійснюючи соціальну стратифікацію суспільства.

Масова культура має двоїстий характер. Через систему масових комунікацій мільйони людей одержують можливість ознайомитися з творами мистецтва, але водночас твори, що тиражуються цією системою, на думку критиків, втрачають якість істинності, стають схожими на побутовий інвентар, вживання їх не потребує концентрації духовної енергії. Тим самим відбувається девальвація духовних цінностей.

Перетворення у 1960-1970-х рр. у контексті масової культури мистецтва у видовище, розвагу супроводжувалося виникненням множини різноманітних проявів **поп-арту** [2, с. 48-49]. Поп-арт з англійської перекладається як загальнодоступне мистецтво. Цей напрям мистецтва видає предмети промислового виробництва або їх натуралістично виконані копії за художні твори. Він виникає у 1950-х роках в Англії, а в 60-х стає одним з найвпливовіших напрямів мистецтва. Філософською підвалиною поп-арту слугує вже розглянутий вище прагматизм. За характером створення творів поп-арт наближений до реклами: його творам не притаманна унікальність, вони засновані на кількарізкових повторях, пропагують стандарти. Те, що виробляється у стилістиці поп-арту, – яскраве, примітивне, нав'язливе. У



техніці їх створення багато що знов-таки запозичене від реклами: фотографії та слайди за допомогою проектора переносяться на полотно і замальовуються за контурами; використовуються дуже яскраві синтетичні промислові матеріали та ін. [6, с. 117]. Поп-арт розподіляють на ряд проявів: «нова реальність» (синтез оп-арту із супрематизмом); «кінетичне мистецтво» (мистецтво об'єктів, що рухаються); хепенінг (демонстрація дії з предметами), що виник на базі мистецтва дії (ташизму); «мінімальне мистецтво» та ін. Вони призвели до втрати змісту унікальності й одиничності твору мистецтва.

Ця ситуація втрати мистецтвом свого старого традиційного змісту осмислюється культурологами, філософами і мистецтвознавцями як явище **модернізму** (франц. – modernisme, від лат. moderne – новітній, сучасний).

Термін «модернізм» хоча і використовується широко для позначення явищ сучасної культури, свого точного значення ще не набув, так само як неокреслені і часові рамки цього явища. Незважаючи на теоретичні суперечки, що ведуться мистецтвознавцями, культурологами і філософами щодо цих проблем модернізму, проте можна виділити низку загальних ознак, які характеризують це явище і надають йому рис епохального, що позначає певний етап у розвитку світової культури. Найважливішою рисою модернізму як етапного й епохального явища в культурі є войовниче заперечення традиції, виробленої культурою Нового часу і відповідним їй типом буржуазного суспільства. Це призводить до того, що на місце характерної для цього суспільства міщанської моралі стає естетський аморалізм, на місце естетики марних в умовах духовної кризи ХХ ст. ідеалів, залучених із художньої культури античності і Відродження – естетика неподобства. Стара віра у «вічні істини» замінюється оберненою ілюзією помилкової свідомості – релятивізмом, відповідно до якого істин стільки ж, скільки думок, «переживань»,

«екзистенціальних ситуацій», а в історичному світі – кожна епоха і культура мають свою неповторну «душу», особливе «бачення», свій замкнений стиль, не пов'язаний жодним загальним художнім розвитком з іншими стилями, однаково цінними і просто рівними.

Історично провісником модернізму стало мистецтво авангарду, генетично пов'язаного з періодом творчих експериментів рубежу XIX-XX ст., розпочатих імпресіонізмом. Тому нерідко модернізм хронологічно пов'язують із появою імпресіонізму, що не виглядає, безумовно, правильним. Скоріше, якщо прийняти дане Х. Ортегою-і-Гассетом визначення модернізму як нового мистецтва, що «складається цілком із заперечення старого», то хронологічний початок модернізму співпадає із формуванням безпредметного мистецтва. Почасти сюди можна залучити напрямки, що сформувалися під впливом постімпресіонізму – фонізм, кубізм, експресіонізм. Вони ще не заперечують остаточне старе мистецтво, але вже мають у зародку цю можливість.

На початку модернізму виявляється його глибоко суперечливий характер. Існує величезна різниця між духовною напругою його творців, їхнім своєрідним мистецтвом, що передчуває безодню духовної катастрофи XX ст., і тими наслідками, що таїли в собі відкриті ними можливості, зокрема масовою культурою, що, як вважають критики, девальвує саме ті цінності, на які спиралися засновники модернізму. Наслідки ці були необхідними висновками із прийнятих передумов, хоча і не без абсурдності. Кожне нове покоління художників-модерністів неминуче відверталось від своїх попередників, заперечувало їхні досягнення, що призводило до руйнації цінностей самого модерністського мистецтва, яке логічно закінчилося переходом модернізму в масову культуру. Художник-бунтар, одинак, аутсайдер початку модерністського прямування стає в його кінці цілком респектабельним елементом економічного і культурного побуту капіталістичного

суспільства. До середини ХХ ст. величезна машина спекуляції і реклами підкоряє собі художнє життя. Гра на висування модних шкіл і напрямків, що змінюють один одного, стає схожа на гру на біржі, коли ідейні, змістовно-образні або формотворчі мотиви мистецтва стають безнадійним анахронізмом, відступають на задній план або зовсім піддаються остракізму.

Психологія модернізму пов'язана з відчуженістю людини, що породжується у технократичному суспільстві, побудованому за принципом супермашинної системи, подібної функціонуванню агрегату. Ця психологія, безперечно, пов'язана з епохальними відчуттями самотності, песимізму, маргінальності, туги і безвиході.

Доля мистецтва модернізму виражає глибоке протиріччя сучасної буржуазної цивілізації: панування величезної маси мертвої абстрактної праці над світом конкретних споживчих цінностей і якісно різноманітної роботи людей, родинної мистецтву старих епох. Модернізм стає почасти логічним наслідком цієї ситуації, почасти реакцією на неї та індивідуалістичним протиставленням їй. Звідси випливають дві важливі риси культури модернізму: гіпертрофія суб'єктивної волі художника як органа тієї родової суб'єктивності людської культури, що була виявлена як нова якість культури ще на зорі модернізму; і руйнація ідеальних меж суб'єкта під тиском ходу речей, вираженого масовою культурою.

Тому течії модернізму постійно коливаються між скрутами бунту і відновленням жорсткої дисципліни нормативних естетичних систем, абстрактним новаторством і поверненням до архаїчних традицій, ірраціональною стихією і культом мертвого раціоналізму. У природі модернізму лежить постійна зміна його умовних знаків, образотворчої мови, що породжується «сублімацією» рефлексії, яка відхиляє всяке припинення у постійній зміні моделей «сучасності». Тому в різні моменти розвитку модернізму ті самі форми можуть бути то непристойністю,

що відхиляється, то останнім словом моди, що демонструє «витончений смак». Навіть точне зображення реальності стає у такому контексті елементом модерністського мистецтва, що перетворює таке зображення в умовний знак іронії над минулою традицією або у відчуження безпредметності.

Подібні коливання мають як наслідок великий ступінь атомізації суспільства, поділ його на відособлені, замкнуті групи, страти, прошарки, субкультурні співтовариства, у межах яких визрівають свої самодостатні системи цінностей, що не зв'язуються у єдине ціле та й не прямують до цього.

Протиставлення модернізму культурній традиції і його внутрішня суперечливість, яка не дає можливості осмислити його як щось цільне і самодостатнє, призводить до того, що критика модернізму ототожнює його з «антикультурою», сповненою певного демонічного і споконвічно злобливого наміру. Але це, зрозуміло, не так. Модернізм не містить цього наміру у своїх програмах, генетично пов'язаних із кардинальними проблемами розвитку культури, і є конкретно-історичною, обумовленою певною суспільною і культурною ситуацією реакцією на ці проблеми і пошуком шляхів їхнього подолання. Іманентний розвиток соціокультурної ситуації так само, як і накопичення внутрішньої суперечливості і проблемності модернізму природно призводить до його логічної та історичної вичерпаності.

Модернізм, що утворився у ХХ ст., поривав із культурно-історичною традицією і розпочав творити історію культури наново згідно з власними програмами і проектами, повторив собою досвід європейського мислення в цілому: він сам перетворився у певну художню традицію і зайняв відповідне місце в історичній періодизації культури. Тим самим як стадіальна характеристика історичного процесу він вичерпав себе і відкрив у такий спосіб новий період історії культури.

Перші «симптоми» цього нового періоду були зафіксовані в середині 1970-х років. Новий період одержав назву **постмодернізму** (лат. post – після і modernisme – модернізм). Ця широка культурна течія кінця ХХ ст. пов'язана з умонастроєм «утоми», із розчаруванням в ідеалах і цінностях Відродження та Просвітництва з їхньою вірою у прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей і одночасно – в ідеалах модернізму з його пафосом радикалізму, ентузіазму, діяльності й спрямованості до утвердження нових, штучно вироблених, спроектованих цінностей. Постмодернізм характеризується «ентропійним» станом культури, відзначеним есхатологічними настроями, естетичними «мутаціями», взаємопроникненням стилів, еkleктичним змішанням художніх мов, вторинністю образів, іронічним відношенням художника до них і самоіронічним до себе. Авангардистській установці на новизну протистоїть у постмодернізмі прагнення включити до контексту сучасного мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування і коментування. Рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу виливається у практиці постмодернізму в досвід освоєння цього хаосу як гри, перетворення його в середовище існування людини і культури. Культурологи трактують постмодернізм як культурний символ постіндустріального суспільства, зовнішній прояв глибинних трансформацій соціальних домовленостей, що проявилися у тотальному конформізмі, передчутті «кінця історії», естетичному еkleктизмі, моральній амбівалентності особистості, її есхатологічній тузі і панічному стані. Мистецтвознавці розглядають постмодернізм як новий художній напрямок, що відрізняється від модернізму поверненням до ідеалів краси як реальності, розповідності, сюжетності, гармонії. Постмодернізм у мистецтві означає відхід від модерністського екстремізму і нігілізму, повернення до традицій, акцент на комунікативній ролі твору мистецтва й

осмисленні досвіду модернізму як однієї з традицій у ряді інших, що історично змінювали одна одну.

Естетика постмодернізму підтверджує плюралізм цінностей, що неминуче веде до внутрішньої трансформації категоріальної системи класичної естетики. Постмодерністська естетика принципово антисистематична, адогматична, далека від замкнутості концептуальних побудов. Краса інтелектуалізується. Центральне місце в ідеології постмодернізму займає іронія, що стає смислоутворюючим принципом мистецтва. Мистецтво в цілому розуміється як єдиний безкінечний текст, створений сукупною творчістю. Тим самим суб'єкт як центр модерністської системи уявлень про мистецтво і джерело творчості розсіюється в єдиному просторі-часі історії як нескінченному процесі творчості й у той же час – єдиному суб'єкті-творці, що створює цей безкінечний текст. Звідси впливає еklekтизм художніх засобів, що свідомо культивуються художниками-постмодерністами, які іронічно відтворюють «фрістайл» історії, в якому переважають принципи маргіналізму, відкритості, описовості, безоціночності.

Тим самим, незважаючи на повернення, як здається, до класичних традицій, постмодернізм зовсім не відтворює їх і властиві їм системи цінностей. Антитеза «високе – масове мистецтво», як вважається, не актуальна для постмодерністської ідеології. Постмодерністські художні експерименти стирають межі між традиційними видами і жанрами мистецтва, беруть під сумнів ідеї оригінальності творчості, мистецтва як індивідуального акту творення, ведуть до перетворення мистецтва в частину дизайну. Перегляд класичних уявлень про творення і руйнацію, порядок і хаос, серйозне й ігрове в мистецтві постмодернізму свідчить про свідоме переорієнтування з класичного розуміння художньої творчості на конструювання артефактів методом «склеювання», «аплікації».

Сьогодні терміном «постмодернізм» позначають дуже широке коло явищ сучасного художнього життя від так званого соц-арту (заснованого на використанні реалій і знаків соціалістичного світу), що виник як пародія на соціалістичний реалізм (Комар та Меламід), до естетизації кітчю. Вже в цій «всеїдності» постмодернізму виявляються властиві йому аксіологічні зсуви у бік толерантності та екологізму, що охоплює прояви всього живого – людини, природи, космосу, Всесвіту, антиєрархічності і культурного релятивізму, що підтверджує різноманіття, самотність і рівноцінність усіх граней творчого потенціалу людства.

Внутрішня структура постмодернізму на сьогодні не визначена остаточно. Дослідники вважають, що це, можливо, початок нової великої епохи розвитку художнього процесу, нового великого синтезу.

Криза естетичної думки Новітнього часу пов'язана із загальним контекстом кризи європейської культурної традиції у ХХ ст. Вона поєднана із тими корінними змінами у світогляді, що стали можливими після усвідомлення завершеності епохи Нового часу, девальвації гуманізму типу Відродження, глобальної екологічної кризи [2, с. 48-53].

Різнманітні і суперечливі сучасні естетичні концепції свідчать про те, що людство стоїть перед проблемою вироблення нової картини світу.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- 1 Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. – М.: Просвещение, 1975. – 352 с.
- 2 Эстетика. – К.: Юрінком Інтер, 2005. – 208 с.
- 3 Иконников А.В. Художественный язык архитектуры. – М.: Искусство, 1985. – 175 с.
- 4 Коротков С.А. История современной музыки. – К.: ТОО ЦУИ Кий, 1996. – 292 с.
- 5 Культурология: Учебное пособие для самостоятельного изучения дисциплины. – Харьков: ЧП Попов А.И.; ИД «ИНЖЭК», 2004. – 272 с.
- 6 Краткий словарь по эстетике: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
- 7 Левчук Л.Т. Эстетика. – К.: Вища школа, 1997. – 400 с.
- 8 Оруэлл Дж. Эссе. Статьи. – Пермь: КАПИК, 1992. – 320 с.
- 9 Основи художньої культури. Ч. 1. Теорія та історія світової художньої культури. – Харків: Основа, 1997. – 320 с.
- 10 Современная буржуазная эстетика: Критические очерки. – М.: Мысль, 1978. – 301 с.
- 11 Субтельний О. Україна: історія. – К.: Либідь, 1993. – 720 с.



