

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
Інститут філософії

На правах рукопису

ЩЕРБЕНКО Едуард Васильович

ФОРМИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДКОЄМНОСТІ  
В РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА

Спеціальність 09.00.04 - естетика

А в т о р е ф е р а т  
дисертації на здобуття вченого ступеня  
кандидата філософських наук

Київ - 1993



AB 27.837

Дисертація виконана в Інституті філософії АН України

Науковий керівник: Мазепа В.І., доктор філософських наук, професор.

Офіційні опоненти: Левчук Л.Т., доктор філософських наук, професор,  
Федорова І.І., кандидат філософських наук, доцент.

Ведуча організація: Київська державна консерваторія ім.П.І.Чайковського, кафедра суспільних наук

Захист відбудеться 24 вересня 1993 року о 14 годині на засіданні Спеціалізованої ради Д 01.25.02 при Інституті філософії АН України за адресою: 252001, Київ-1, вул.Трьохсвятительська, 4.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту філософії АН України.

Автореферат розісланий "17" серпня 1993 року.

Вчений секретар Спеціалізованої ради *Л. Вордзіт* Сітчишко Л.А.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Художні форми, напрями і течії змінюються в ХХ сторіччі з блискавичною швидкістю. Відмова від зв'язку з минулим, від традиції часто постає як символ будь-якого починання. Таким чином, поняття спадковості часом взагалі усувається з лексикона самосвідомості митця. Проте будь-яка річ, не включена до певного контексту, залишається "річчю в собі", потойбічною для розуміння, яку неможливо не лише усвідомити, але навіть назвати. Коли вже якісь правила, структури, розмірності зберігаються – уже за рахунок того, що ті або інші артефакти класифікуються як "твори мистецтва" – вони /нові предмети/ вступають в такі чи інакші стосунки з уже існуючими рядами, змінюють /або не змінюють/ нашу свідомість і тим самим утворюють нову сферу людського досвіду. Головною ж проблемою тут є сама зв'язність свідомості. Ломка попередніх художніх форм протягом ХІХ і ХХ віків була такою рішучою, новітні твори так різко несумісні з нормами класичного європейського смаку, що ніби ставлять проблему прийняття одного з двох: або модерністського ХХ сторіччя – або "класичного мистецтва", пов'язаного, зокрема, з іменами Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, Тіціана, Рубенса, Рембрандта. Європейська свідомість розколата: отримати кубістичні та абстракціоністські картини з шедеврів Ренесансу, додекафонну систему і пуантілізм з музики Баха та Моцарта "прямим" шляхом, як "природний" розвиток тієї самої традиції в звичних логічних схемах неможливо. В результаті європеєць виявляє себе "відчуженим" або від своєї сучасності, або від минулого. "Прорив до свободи" в галузі формотворчості паралельно викликає до життя в області свідомості логічно незбагненні ірраціональні стихії, які руйнують самі підвалини свободної, відповідальної поведінки; а коли так, – то й особистість – наріжний камінь європейської культури. Тому доконечною потребою збереження самототожності європейської свідомості стає розширення сфери раціонально зрозумілих явищ, зокрема, перегляд основ культурної спадковості, що дозволило б єдиною мовою описати історію та сучасність мистецтва.

Стан дослідження проблеми. В працях вітчизняних дослідників /Баллера Е.А., Гончаренка М.В., Грініна В.В., Дьяченко М.З.,

Каїряна В.М., Ладигіної А.Б., Яранцевої Н.О. та ін./ проблема спадкоємності в мистецтві розглядалась переважно в загальному контексті спадкоємності в культурі, чим були закладені основи широкого міждисциплінарного підходу до аналізу мистецтва в його різноманітних зв'язках з філософією, мораллю, наукою та релігією. Фіксувався вплив, який справляли на мистецтво різні конкретно-історичні епохи. Підкреслювався зв'язок його з глибинними потребами особистості і неможливість існування суспільства без мистецтва.

Але, разом з тим, внаслідок відомих причин, методологічні і теоретичні засади вітчизняних вчених були обмежені. Аналіз наступності спирався у них на марксистсько-ленінську філософську традицію, програмні партійні документи, - тому основними категоріями понятійного апарату виступали народність, класовість, партійність. Мистецтво в рамках цього підходу наближалось до форми державної ідеології; ієрархія значущості його досягнень /"прогресивність", "глибина" і т.ін./ зводилась до ієрархії типів суспільного ладу, внаслідок чого головним критерієм оцінки ставала відповідність передовій ідеології /за яку бралась комуністична/, а вершиною в розвитку світового мистецтва - соціалістичний реалізм. Головною пояснювальною схемою розвитку мистецтва до виникнення цього творчого методу служить зв'язок вищих художніх досягнень з соціальними інтересами мас, а потім - з конкретним досвідом соціалістичного будівництва в нашій країні і в усьому світі, який відображується в мистецтві через механізм соціального замовлення.

Результатом стали відмова від осмислення культурного процесу ХХ сторіччя, заміна його ідеологічною оцінкою творів, митців, напрямів і течій; кваліфікація західного мистецтва в цілому як "кризи", "розпаду", "руйнування розуму"; спроби теоретично сконструювати модель історичного розвитку, в якій мистецтво змогло б в сучасний період зберегти "реалістичні" стилістичні форми, які ведуть походження від класичного європейського періоду, зокрема - антропоцентричність та перспективно побудовану композицію в живопису, "позитивного героя" в літературі, ладотональну систему в музиці і т.ін. Таким чином, фактично створився ізоляціонізм, який загальмував розвиток як художньої практики, так і теоретичної думки.

Проте і в зарубіжній філософській літературі проблема наступності посідає досить скромне місце. Після "Естетики" Гегеля, де

він вперше і розробив модель спадкоємності в мистецтві, побудовану на основі загального контексту своєї філософської системи, пов'язаної з уявленням про історію людського духу як етап існування ідеї, яка саморозвивається, – онтологічне та історичне начала в західній естетиці розпались. В загальному вигляді, реалізувались дві паралельні тенденції: позитивістська, схильна редукувати мистецтво до емпіричних /економічних, біологічних і т.ін./ факторів, що перетворює історію мистецтва на незв'язний потік утворень, що уходить у нескінченність, – і онтологічна, яка знаходить в мистецтві певні буттєві основи, але при цьому позбавляє його історизму і поволі переходить до уявлень про "вічне повернення". Таким чином, із розуміння мистецтва зникала діалектика.

У другій половині ХХ сторіччя на перетині філософії науки та сучасної західної соціології виникає напрям, пов'язаний з дослідженням типів раціональності, під яким розуміється системоутворююча характеристика типу культури. Зразки найбільш широкого частосування цього методологічного підходу, в якому пов'язані уявлення про фундаментальність, всеохватність певних принципів мислення, загальних для всіх культурних явищ епохи, – і про історичну визначеність, локальність цих "ап'орі", – дані, зокрема, в працях Мамардашвілі і Фуко. Завдяки такому поєднанню, яке не претендує на знання остаточного "вироку історії", – створюється дослідницьке поле для евристичного зв'язку фундаментальних підвалин культури з конкретними історичними феноменами, дозволяючи розуміти дії її агентів не як "недосконалі", "недостатні", – наслідок того, що вони "не розуміли" /як виходило, коли все минуле сприймалось як рух до нинішнього наявного стану і дослідник завжди знав більше, володіючи "надлишком бачення" з майбутнього/ – а як свободних особистостей, діючих, подібно до нас, в умовах неповноти інформації, що дозволяє їм в цій якості вільних індивідів "тут і тепер" вступити з дослідником в діалог. Сама історія стає відкритою системою, де Шекспір, Рете, Мо: арт не сказали останнього слова, їхні твори недописані і "закінчуються" мною в момент живої бесіди. Таким чином, на рівні певних локальних діалогів органічна єдність онтологічного, буттєвого – і історичного, конкретного, особистого відновлюється. Тому виникає можливість в рамках цього підходу по-новому представити проблему спадкоємно-

сті в мистецтві.

Мета дослідження. Метою дослідження є спроба на основі методології вивчення типів раціональності реконструювати засновки уявлень про підвалини наступності в мистецтві, імпліцитно присутні в структурі сучасної естетичної свідомості.

Виходячи з цього, ставляться такі завдання:

1. Установити специфіку зв'язку класичного мистецтва з відповідним йому типом раціональності і описати розвиток його художніх форм в цьому контексті.
2. Виділити в західному мистецтві XIX–XX століть специфічні явища, що горушють класичні уявлення про закономірності будови художнього твору і показати їх зв'язок з новим типом раціональності, реалізованим, зокрема, в нрці двадцятого сторіччя.
3. Охарактеризувати зміни в загальній природі людської раціональності, пов'язані з перетворенням мистецтва.
4. Представити класичний і некласичний етапи розвитку художньої сфери як моменти послідовного спадкоємного розвитку загальноєвропейської традиції.

Теоретико-методологічна основа дослідження і джерела. Методологічну і теоретичну основу даного дослідження складають праці, присвячені вивченню:

Історичних типів раціональності /Башляр Г., Вебер М., Мамардашвілі М., Фуко М., та ін./; онтологічної домінанті людської культури /Бахтін М., Мамардашвілі М., Хайдеггер М./; специфіки положення культури в XX столітті в зв'язку з масовими соціальними рухами /Маклюен М., Ортега-і-Гасет Х., теоретики Франкфуртської школи/; використані численні мистецтвознавчі роботи, переважно аналізуючі історію мистецтва в культурологічному аспекті /Баткін Л., Базен А., Бахтін М., Кракауер З. та ін./.

У зв'язку з тим, що мистецтво різних регіонів Європи має свої особливості, матеріал дослідження обмежений історією мистецтва західних країн.

Наукова новизна дослідження. В роботі виявлено, що основою культурної спадкоємності в мистецтві є діалектичне поєднання онтологічного та історичного начал. Це розкривається в таких положеннях:

– доведено, що класичне мистецтво відтворює в своїй будові структуру класичного типу раціональності – когитального виміру

свідомості, загальну для класичного мистецтва і класичної науки; як основні теоретичні уявлення, пов'язані з ним, виділяються "стиль", "художність", "смак"; наступність в цей період здійснюється на основі жорстко організованої системи формально-технічних прийомів;

- як специфічні явища XIX - XX ст., що руйнують структуру класичного художнього досвіду, виділені феномени "програмного твору" і "техногенних мистецтв". З'ясований їх зв'язок з новим типом раціональності, в межах якого всі фундаментальні закономірності модифікуються емпіричною структурою артефакта, що існує лише апостеріорно;

- такі емпіричні артефакти, що творяться свідомістю в онтологічному вимірі, утворюють нове джерело іманентного їй досвіду, що дозволяє об'єктивувати "внутрішній світ" особистості, і на цій основі науково розмежувати свідомість соціума і свідомість індивіда;

- класичний і некласичний періоди представлені як послідовні моменти спадкоємного розвитку європейської художньої традиції, зумовленого зміною типів раціональності усередині європейської цивілізації, пов'язаною з розширенням свободи індивіда, регіона, раціонально зрозумілих явищ. Ця наступність не може бути представлена всередині ізольованих художніх форм, а має будуватись на основі загальних підвалин культури.

Теоретичне і практичне значення роботи. Проведене дослідження дозволяє встановити нові евристичні зв'язки між онтологією і культурологією, культурологією і історією мистецтв, соціологією, теорією масових комунікацій, представивши розвиток європейського мистецтва в зв'язку з розгортанням онтології свідомості, а актуальності створення окремого артефакту, загальною моделлю якого є діяльність митця, - у вигляді поодинокого випадку персоналістично зрозумілого вчинку, що має онтологічну розмірність.

Конкретні висновки, отримані в роботі, можуть бути використані як методологічні засади в мистецтвознавч'х дослідженнях, присвячених різним періодам західноєвропейського мистецтва від Ренесансу до XX сторіччя.

Основні положення даного дослідження можуть бути також залучені при розробці вузівських курсів історії культури та мистецтва Західної Європи.

Апробація роботи. Дисертація обговорена на засіданні сектора естетики Інститута філософії АН України і рекомендована до захисту. Основні її положення і висновки знайшли відображення в трьох публікаціях автора, а також у його виступах на міжрегіональних теоретичних семінарах "Человек, бытие, культура" /Переяслав-Хмельницький, жовтень 1991 р./ і "Человек - это мир человека" /Кострома, червень 1992 р./

Структура дисертаційної роботи обумовлена логікою дослідження, яка випливає з поставленої мети й основних цілей. Дисертація складається із вступу, шести розділів, заключення і списку використаної літератури.

Перший розділ присвячений встановленню специфіки класичного мистецтва, проаналізованого в зетальному контексті класичного типу раціональності. В другому розділі розглядається епоха Ренесансу, представлена як перехідний період від докласичних форм мистецтва до класичної. Складання єдиної теоретично навантаженої художньої "мови", що розуміється як загальні "правила" зображення людської свідомості, подібні до розробленого в галузі класичної науки "методу", описується, на конкретному матеріалі мистецтва 17 сторіччя, в третьому розділі. В четвертому розділі розбирається процес і наслідки просвітницької реформи в мистецтві, яка витікає із загального контексту їх ідейної програми, і вперше приводить до можливості створення артефакта, в якому можна було б спостерігати свідомість за її власними законами. В п'ятому розділі будується теоретична модель створення свідомості /в онтологічному вимірі/ артефакта, який є іманентним їй джерелом досвіду, не визначеним зовні; внаслідок цього ніяка уже готова ідея, існуюча в суспільстві, не може бути прийнята індивідом, оскільки він сам творить свій предмет в цих артефактах і, отже, не може бути заданий априорі. В шостому розділі розглядається феномен "техногенних мистецтв" /переважно кінематографу/, представлений як результат диференціації мистецтва на іманентну діяльність свідомості по конструюванню таких об'єктів власного досвіду - і загальний засіб масової комунікації в суспільстві, який неможливо віднести ані до сфери "художнього" /якої з часу завершення класичного мистецтва не існує/, а ні ототожнити з власним досвідом індивіда, - оскільки єдиною сферою існування свідомості по внутрішнім законам є власна творчість унікальної особистості.

## II. ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність теми, аналізується стан її опрацювання, формулюються мета та завдання дослідження, вказані методологічні основи і джерела, визначається наукова новизна, практична значущість і апробація роботи.

Перший розділ роботи – "Мистецтво в контексті класичної раціональності" – присвячений визначенню специфіки класичного мистецтва, зумовленої загальним типом побудови досвіду в класичній європейській культурі ХVII – ХVIII століть. Формування його, яке прийшлося на сімнадцяте сторіччя, було пов'язане з екзистенціальною, за сучасною термінологією, ситуацією людини того часу. Соціальні катаклізми /Контрреформація, Тридцятирічна війна/, наклалися на загальний процес розпаду корпоративних – конфесійних та суспільних – зв'язків, ставили людину в положення кинutoї наодинці з долею, змушеної спиратись на саму себе.

Великого значення як світоглядний феномен в цих умовах набувала наука. Згідно її фундаторам, загальні моральні інтуїції, збагачені знаннями фізики, стають вищою наукою – етикою. І експеримент трактується не як просте спостереження, а як свідоме створення штучних умов, в яких предмет переходить до статусу явища сутності, котра стоїть за ним, розкриваючи певну закономірність грироди.

Умовою існування такої пізнавальної ситуації стає відкриття Декартом факту онтологічності свідомості, яка є самореферентною. В цьому когитальному вимірі будь-які минулі становища психіки індивіда еліміновані, що зумовлює наші можливості об'єктивності: ми маємо право стверджувати, що процеси, які ми спостерігаємо, дійсно мали місце у Всесвіті, наші почуття не затмарюють їх /хто б і коли б не проводив експеримент, він побачить те саме/. Крім того, свідомість, що має онтологічний вимір, кевідрирна від живої істоти /"я мислю – отже існую"/. Тому акт пізнання, в якому ми відкриваємо закон, не є нашою суб'єктивною ілюзією /сфера психіки вже елімінована/, а реальним фактом космосу, що додатково /стаючи надбанням людства/ описується в термінах історії.

Звідси виникає проблема методу як правильної організації мислення. Він розуміється як відпрацьована система процедур і операцій /котра за визначенням єдина – після екранування вчу-

рішніх психічних процесів, які у кожного можуть бути своїми, людина перетворюється на носія родових якостей, гносеологічного суб"екта/, завдання якої – переведення емпіричних предметів у логічний простір спостереження, де вони, ставши ідеальними моделями, виступають модусами сутності, демонструючи когітальній свідомості фундаментальні закономірності. Виникає знаменита суб"ект-об"ектна матриця: після розмежування на "мислячу" і "протяжну" субстанції наша мова, щоб висловлювання відповідало вимозі об"ективності, має бути влаштована таким чином, щоб приводити свідомі явища до мислячої субстанції, а матеріальні до протяжної, усуваючи терміни однієї з описання іншої.

Це фундаментальне розширення свободи індивіда /гносеологія вперше стає моментом онтології, що через наукове пізнання створює нові розмірності у Всесвіті, неможливі без існування свідомості /на основі недиференційованої єдності "гуманітарних студій", як вона склалась в епоху Відродження, було поширено на всі галузі культури, в кожній з яких було здійснено спробу створити аналог методу /який за визначенням єдиний/, щоб будувати гиття на раціональних основах, відтворюючи в них ту ж суб"ект-об"ектну матрицю.

В сфері мистецтва цим аналогом стали уявлення про Стиль, який, подібно до єдиного метода в науці, організує "правильне" відчуття світу, насолоду прекрасним. Звідси тенденція до академізму як жорстко організованої системи формально-технічних засобів, яка є символічно навантаженою. Митець, будучи носієм тієї ж онтологічної свідомості, вільно вирішує питання конкретного використання засобів, виходячи із загального контексту творчого завдання, – тобто зв"язність смислу і конструкції задається тут не зовні, як в ремісничому переказі-каноні, а зсередини, реалізуючись /аналогічно явищу сутності в науковому експерименті/ як модус Краси. Інваріант цих модусів, зафіксований в правилах, постає як основа традиції. Сама ж нерозривність онтологічного і технічного виступає в класичному мистецтві як художність, що є аналогом когітального виміру свідомості. Тому, за уявленнями теоретиків епохи, майстерність, яку набуває митець шляхом вивчення правил, "облагороджувачих" його дар, позбавляючи суб"ективізму, гарантує створення справді прекрасних творів, що дійсно є відблиском Краси; так само, як дослідник в науці, дотримуючись основ "правильного" мислення, гарантований від помилок, пізнає дійсно те, що є в світі.

Оскільки ж ці правила повинні мати об'єктивний характер, виникає тенденція, пов'язана з вихованням здібності правильно судити про мистецтво – смак, внаслідок чого утворюється діалектичний зв'язок: митці творять за правилами, а знавці /глядачі, слухачі/ судять про ступінь їх реалізації. Таким чином, в своїй структурі класичне мистецтво відтворює загальні закономірності побудови класичної культури, і на цих загальних засадах відбувається його спадкоємний розвиток.

У другому розділі роботи – "Ренесанс. Живописна композиція як артефакт" розглядається генезис класичного мистецтва, його зв'язок з докласичними формами.

Єдність європейських докласичних форм мистецтва, до яких належать Античність, Середньовіччя, полягає в тому, що органічний зв'язок творчої свободи митця і громадської значущості його діяльності – відсутній. В античній традиції образотворче мистецтво /"техне"/ відмежовувалось від культури /"пайдейя"/; з іншого боку, в церковному мистецтві концептуальний задум належить вітцям церкви, живописець лише технічно його реалізує.

Ренесанс є перехідним періодом від докласичних форм до класичної, де ці два елементи вперше поєднуються, що змінює характер і культури, і мистецтва; але почасти він іще зберігає середньовічний тип мислення. М.Фуко, співставляючи культури 16 століття /пізнього Відродження/ і 17 – 18 віків /європейський раціоналізм/, показує принципову різницю між їх "епістемами" – фундаментальними апріорними структурами організації всіх форм досвіду. Якщо в другому випадку мова є загальним "прозорим" для думки логічним простором, куди вміщені перетворені на ідеальні об'єкти предмети /що зумовлено структурою описаної суб"ект-об"єктної матриці/, то в ренесансному предмети фізичні і смислові завжди рядоположені, що відтворює середньовічну картину світу з уявленням про "два Писання". Розглянемо процес переходу від неї до класичної, як він відбувався в мистецтві.

В культурі пізнього Середньовіччя синтез цих "двох Писань" найбільш повно здійснюється в цілому міського собору. Реалізуючи сакральне-смислове начало, в своєму архітектурному, скульптурному, живописному оздобленні він разом з тим відтворює вже доступну сучасній людині різноманітність оточуючого світу /ландшафт., тварини, рослини/, роблячи їх причетними до символізму релігійного синтезу.

На межі Середньовіччя і Ренесансу собор з наляної даності переходить до статусу абстрагованої від реальної будови концепції – формування внутрихрамового простору /що є не пустим проміжком між стінами, а смисловим простором оточуючого людину Божества/, який саморозвивається. Ця концепція у своїх конкретних втіленнях породжує різні типи інтер'єру – капели, палаццо, міської площі, вулиці. Сам перехід культурної форми собору з реальності до загального принципу здійснюється через взаємоперенос акцентів у зв'язці тектоніка–декор.

Символічний універсум, який в готичі розкривається перед глядачем фрагментарно, по мірі його руху, в капелі і палаццо реконструюється шляхом виділення певної точки зору як ієрархічної. Внаслідок цього весь внутрішній простір перетворюється на пластично-оптичне середовище, де сприйняття реального індивіда є визначальним елементом існуючого інтер'єра, і має розглядатись не як пасивне споглядання, а як конструктивний елемент його тектоніки /найбільш яскравий приклад "Тайна вечеря" Леонардо да Вінчі, побудована так, що вся архітектура трапезної, в якій вона вміщена, втрачає реальне значення, виконуючи роль великої камери обскура, підсилюючої ілюзію простору, досягнуту засобами живопису/.

Вузлова функція живопису зумовлює особливе значення його композиції. Зберігаючи в своїй структурі сліди походження від алтарного образу, картина, що належить до перехідної епохи, на відміну від готичної, набуває характеристик тектонічного простору, – тобто вирішує завдання, яке звичайно виконує архітектура.

Принципове зрушення полягає в тому, що теологічна концептуальна схема, покладена в основу зображення, має реалізовуватись з урахуванням законів оптичного сприйняття: фігури, вміщені в глибинний простір, мусять задовольняти елементарним законам фізичної статки. Краса – одна з середньовічних трансценденталій – переосмислюється як пропорціонально побудована структура, яка знаходить здійснення в малюнку. Оскільки кожне конкретне художнє рішення має синтетичний характер, художник не потребує теологічного канону, і християнський символізм розвивається іманентними живопису засобами.

Картина будується як динамічна взаємодія простору і фігур, які "занурені" в єдину світлотіньову стихію. Завдяки тому, що людське тіло як анатомічно зв'язне ціле, має внутрішню конструк-

тивну доцільність /звернення до античності допомогло технічно засвоїти його виразні можливості/, виникає потенційно необмежене багатство концептуально-просторових рішень, структура яких розгортається від пластичного імпульсу людських тіл, що свідомо конструює художник.

Оскільки надбання живописної конструкції надалі використовуватимуться в обсязі цілих міських комплексів, які свідомо організують оптичну побудову простору, можна зафіксувати, що в підвалинах класичної європейської культури, де "зір" піднято до умозріння", лежать християнські основи, на базі символізму яких відбувся спадкоємний перехід від Середньовіччя до Нового часу європейської культури.

В третьому розділі - "Концептуальність стиля. Перехід до театру: зображення свідомості" - аналізується утворення нового типу стиля в мистецтві. Стиль в загальному вигляді виступає як усталені принципи художньої мови, в яких органічно і нерозривно поєднані ідеальне /певне уявлення про гарне/ і реальне, що емпірично спостерігається. Такий принцип потребує для повної реалізації комплексних рішень в синтезі всіх пластичних мистецтв, кожний з елементів яких, подібно до голограми, відтворює зв'язність цілого.

Але на основі концептуального розвитку в живопису протягом Ренесансу просторове рішення цілих міських комплексів дістає оптичне розв'язання за рахунок оригінальної композиційної побудови автора, тобто детермінуючим елементом художньої системи є уже не об'єктивна пластична тектоніка, а свідомість реального глядача. Відтак, саме її закони мають стати вузловим пунктом нової концептуально-емоційної єдності. Теорія, яка встановлює загальні стильові принципи на цій новій основі, інтерпретує Красу як облагородження афектів. Оскільки матеріалом мистецтва тут стає концептуальний шар свідомості, щоб виконати завдання /послудувати аналогічну живописній композицію, в якій емпіричні предмети стають причетними до прекрасного/, в основу її має бути покладена риторика, і головна роль переходить до театру, музики і літератури, які зображують "внутрішній світ" людини. В французько-у класицистичному театрі /що найбільш яскраво втілює загальні тенденції/ механізм твору, в стислому описі, був влаштований таким чином. Актори, застигаючи на фоні перспективно намальованих декорацій сцени-коробки в пластичних мізансценах /що дозволяло споглядати їх як живописну

картину/, далі починають з великим емоційним пафосом читати слова ролі, що за законом "зараження" забезпечувало психологічний контакт з публікою. П'єса, яку вони грають, написана на сюжет, взятий з подій міфології, або давньої історії, що мають всезагальну значущість. Кожний герой виступає як уособлення певної всепоглинаючої страсті, і всі слова його пронизані єдиним афектом. Драматург, в межах сюжетної структури, розробляє драматургічну композицію як зміну мотивувань персонажів, через протиставлення одних страстей іншим. На логічно правильно побудовані речення персонажів накладається логіка розвитку пристрасті, зумовлена задумом автора, що трансформує вихідний сюжет. Слова ролей написані віршами, де членування періодів завжди риторичної думки психологічно підсилено ритмічним та синтаксичним членуванням поєднаних рядків. Тому, проникаючись афектом, яким був реально проїнятий актор на сцені, слухач, через правду почуттів, приймає і логіку композиції, яка визначалась ідеєю перемоги розуму над почуттями. Оскільки об'єктом зображення у виставі була воля людини, індивід отожднював себе з героєм-протагоністом, який свідомо приймає загальний моральний закон, поступаючись егоїстичними інтересами. На рівні ж теоретичної думки епохи ця нерозривність інтелектуального і емоційного, досягнута за рахунок риторично побудованої композиції, інтерпретується як реалізація тих же "вічних", "природних" законів мислення, що і в науці, - але застосованих в іншій галузі.

Театр, який в сімнадцятому сторіччі посідає центральне місце, справляє значний вплив на інші мистецтва: міські архітектурні комплекси цього століття подібні до великих театральних декоративних конструкцій; в живописі емблематично-семантичні елементи підпорядковані декоративно-орнаментальному ритму ліній і фарб, створюючи аналог риторичної композиції. В музиці ж відбувається перехід від поліфонічної музики, пов'язаної з абстрактними математичними побудовами, до опери - "монодії з супроводом" - яка на основі удагання афектів /"схвильований стиль" Монтеверді спирається на справжні емоційні імпульси/ відтворювала аналогічну драматичному театру структуру дії /рух внутрішнього життя героя/, що надалі відкрило перед нею принципово нові можливості.

"Четвертий розділ - "Просвітительська реформа в театрі. Трансформація підвалин мистецтва в музиці" - присвячений аналізу на-

слідків змін в театрі, що в зв'язку з його детермінуючим положенням в системі мистецтв мали загальне значення.

Структура сценічної дії, як вона склалась в класицистичному театрі, була побудована на нерозривності морального та емоційного начал, яка кочститувалася реальним сприйняттям слухача. /Якщо існуватиме тільки перше – залишиться чужа публіці суха диактика, друге – захоплююча декламація акторів стане явищем не художнього, а фізіологічного порядку/. Просвітительська реформа і мала поновити цю єдність, яка у першій половині 18 століття розпалась.

Виходячи з того, що театр "починається з сюжету", вони реформують перш за все тип репертуару, беручи за основний критерій саме цю єдність морального і емоційного. Оскільки ідея має бути сприйнята публікою, що приймає цю норму, все повинно відповідати свідомості звичайної людини, що від народження наділена "природним" розумом, який просто затемнений передсудами попередньої історії. Тому необхідно її мовою розповісти те, що вона "уже знає", що закладене в самій природі людини і суспільства.

Якщо в 17 столітті глядач приводився до певної апріорної "вічної" норми, то тепер його просвіщають, пояснюють власне його становище – театр перетворюється на "трибуну", герої стають "рупорами автора", сюжет ілюструє ідею, яку той проповідує; мистецтво тепер мусить "розважаючи, повчати". Але якщо головне – напучеливи, певна ідея, яку можна сформулювати засобами логіки, то художній елемент – необов'язковий. У 18 столітті театр стає лише модулем нового типу єдності – загальнокультурної. Для просвітителів всі жанри використовуються для вираження одного кола ідей. Особливого значення набуває "роман виховання" і пов'язане з ним есе /приклад яких – сукупність статей "Енциклопедії"/, що викликано специфікою ключового моменту їх ідейної програми. Вважається, що герой, який пройшов шлях виховання, виходить за межі роману, стаючи одним з мислячих людей свого віку. А разом з героєм, занурений "всередину" його свідомості, цей шлях проходить і читач. Таким чином, поступово все суспільство стає освіченим, а саме – отримує правильно вихований смак.

Ця проблема розглядалась протягом всього вісімнадцятого століття, але найбільш повно її розробив Кант, паралельно переосмислюючи просвітительські засновки. Фіксує відсутність "природної" єдності між сферами свободи і природи, теоретичного і практичного

розуму, він інтерпретує здібність судження як середню ланку між ними, що має апіорні принципи задоволення і незадоволення. Естетична ідея є сферою поняття як можливості, де людина у своєму ставленні до особливого визначає не тільки одиничне через загальне, але й загальне через одиничне. Оскільки місце їх продукування – мистецтво, де у творця, який містить певну естетичну ідею, є автор – формується концепція генія як особливої здатності покладання цих ідей, що фактично задає ступінь людської свободи. Реальний зміст такого значення мистецтва розкривається в змінах, які відбуваються в музиці на основі оперної реформи, аналогічної драматичному театру.

Вся вистава підкоряється драматургічній структурі /яка прийнята сукупністю просвітительських ідей/. Слідуючи задуму лібретто, музика перетворюється так, щоб підкреслити саме концептуальні моменти. Партії оркестрів, речитативів, арій пишуться на основі уніфікованих засобів – за єдиними правилами сприймаються слухом, завдяки чому вдається провести таку важливу перебудову.

Ідея-афект у просвітителів стає іманентною характеру /індивід став таким протягом життя, будучи почасти схильним до цього від природи/, з якого розгортається весь набір специфічних для нього рис і способу дії. Це не абстрактна пристрасть, а реальний, хоча утрирований, тип, взятий з життя. В музиці ж характер реалізується як характер переживань. На основі обробки народної музики, зокрема зіншпіля – фарса, подібного до комедії масок, – Моцарту вдалося індивідуалізувати характер музичними засобами. Тепер характер /музична тема/ за іманентними законами музичної структури /мова якої уніфікована/ вписується в єдине гармонійне ціле, розвивається за його правилами. Надалі ці драматургічні принципи реалізуються уже виключно інструментальними засобами в сонатно-симфонічній структурі /що виникла з театральної увертюри, яка в стислому вигляді відтворювала побудову драматичної композиції вистави/, втілючись в діалогічному протиставленні основної та побочної тем, що розвивається, трансформується і пов'язується власними музичними засобами.

Завдяки цьому вдається реалізувати програму класицизму – зображення людської свідомості, що трапляється тут як суспільно-значима ідея, яка виступає в переживаннях. Емоція, реально викликана у слухача тією чи іншою темою, далі рухається шляхами, для

емоції неможливими /оскільки вони закладені не в людській психіці, а в структурі композиції/ і дозволяє розвивати невідривну від характеру переживань думку всередині музичного матеріалу. Трансформуючись за законами звукової гармонії, будь-яка існуюча в суспільстві ідея /а існувати вона може виключно в реальних індивідах-носіях, їх поведінці, характері/ в музичному творі предстає - через емоційний рух - змальованою, тепер за своїми власними законами, а відтак - і свідомість людини, що виявляє себе в суспільних відношеннях до інших /які підкорюються певним структуруючим ідейним принципам/, також може бути зображена. Це дозволяє композиторам наступного століття на основі розробки засобами гармонії музичного фольклору - що виступає тут як онтологічні структури чуттєвої свідомості соціуму - створити ситуацію, аналогічну Ренесансу, де живопис став засобом Іманентного розвитку християнського символізму: в музичних творах /і аналогічних ним конструкціях/, до характеристики яких ми зараз перейдемо, вдається поширити можливості об'єктивації з природних явищ /що було можливим завдяки розмежуванню "мислячої" і "протяжної" субстанції Декартом завдяки відкриттю онтологічного виміру свідомості/ на свідомі. Тому перетворення в музиці вписуються в контекст загальної спадковості європейської традиції, пов'язаної з розширенням свободи індивіда /християнської за своїм генезисом/, яка, таким чином, лежить в підвалинах і наступного періоду європейської культури, - і не можуть бути зрозумілі як зміни тільки художні, оскільки із спадковим розвитком засад, що були основою появи мистецтва в його класичному розумінні /вони описані в першому розділі/, руйнується сама структура цього історично визначеного явища.

В п'ятому розділі - "Синтетичний розвиток музики. Роман як техніка зображення ідеї" на матеріалі 19 століття будується теоретична модель твору-конструкції, що розвиває ртефактичний елемент свідомості.

Першим проявом нового типу музики стає романтична пісня, де голос, що веде партію народно-пісенного складу, супроводжує фортепіано /в творчості Бетховена виразні можливості інструмента були розширені до меж гармонічного діапазону оркестру/, чия музика трактована як психологічний підтекст. У класичній музиці мелодійна одиниця - тема - була підпорядкована готовим гармонійним структурам, зумовленим складом стабілізованого віденськими класи-

ками оркестру. Тепер в пісні фольклорна мелодія /одиниця фундаментальної соціальної чуттєвості, іманентна музичній формі/ та інструментальне начало /гармонія, структурні основи композиції, подібні до тектонічних принципів – наприклад, ордерної системи в архітектурі/ переходять одне в інше, що дозволяє на основі індуктивного розвитку ліричного настрою /що зумовлено сюжетністю пісні/ створювати численні звукові утворення, що суперечать класичним співзвуччям, але емоційно виправдані в музичному розвитку конкретного твору. Від окремої пісні, де можливо передати лише один настрій, композитори переходять до їх циклу, де основна тема – ліричного героя, що присутня у всьому циклі, – варіюється кожного разу в іншій тональності, голос породжує ті або інші темброві обертони /забарвленості/, розвиваючи психологічний конфлікт. Надалі голосові модуляції відтворюються шляхом ускладнення звучань чисто інструментальними засобами, на основі чого принцип пісенності поширюється на весь ряд творів сонатно-симфонічного кола /сюди належать також концерт, опера, камерна музика/. В процесі індуктивного розвитку вихідної теми за її емоційною логікою виникають нові мелодійні утворення, що мають певну самостійність, стаючи витокom нових ліній синтетичного тембрового розростання. Звучання, які виникають в результаті, завжди осмислені, оскільки з'являються як розвиток початкової теми і іманентними музичними засобами, – проте вони не можуть бути отримані поза межами конкретної композиції, зі своєю внутрішньою логікою; тобто відчувати те, що людина відчуває в музиці, без музики неможливо. Завдяки їй з'являється культурна форма, де глибинні основи світовідчуття соціуму /які відклались в фундаментальних формах фольклору, всезагальних для суспільства/ розвиваються за своїми власними законами, тобто людство отримує не зумовлене зовнішньою дійсністю джерело досвіду, оскільки композиція, в якій цей процес здійснений, виникає як результат вільної діяльності індивіда, а не якогось природного факту. Оскільки це можливо лише в композиції, яка не зумовлена певною темою, а сама її трансформує, і кожна з них носить унікальний характер, – вони не можуть бути передбачені до моменту свого реального створення. Тому встановити якісь формально-технічні принципи як основу традиції апріорно, – неможливо: вся сутність традицій реалізована в локальному творчому акті, що не може бути припущений попри своє емпіричне буття.

На основі існування таких предметів свідомості декартівське розмежування мислячої і протяжної субстанції, результатом якого стала поява науки, що усунула антропоморфічне злиття людини і природи, котре народжує міфи, – може бути поширене на саму свідомість. В акт створення відповідного артефакту певна всезагальна для соціуму структура – мелодична фольклорна одиниця не "опсживається" за прямим призначенням, а стає засобом розвитку артефактичного елемента свідомості. Аналогічно науковому експерименту, в якому свідомість, в онтологічному вимірі, протистоїть в такому ж вимірі фрагменту природної реальності, причому отримане знання не є суб"ективним психічним образом, а суверенним окремим фактом Всесвіту, – в створенні подібної композиції відбувається розчеплення "природної" злитності свідомості суспільства /готових форм/ і індивіда. Так само, як онтологічність свідомості в фізичному світі реалізується лише в когитальному вимірі, – в світі суспільства онтологічність унікальної свідомості можлива лише в акті створення подібного артефакту.

В музиці XIX століття розвиток продовжувався через зворотне перенесення композиційних прийомів з фортепіано на оркестр, що дозволило будувати темброві конструкції через протиставлення і сполучання різних груп інструментів; через "безкінечну мелодію" Вагнера, де недиференційована темброва єдність переходить – будь-який регістр і тональність, що знімало всіляку обмеженість мислення в музиці наявним матеріалом, оскільки можна сконструювати будь-який інструмент, звучання якого необхідне за логікою тембрового розвитку.

Ізоморфні процеси відбуваються в літературі, де провідне місце посідає роман. М.Бахтін показав, що мова в ньому розшарована інтенціонально. Використовуючи так звану "гібридну конструкцію" – висловлювання, яке за сюжетом належить герою, а синтаксично поєднує мову героя і автора /смисловий зсув, що переводить слова героя з одного контекста – ситуації, в котрій він знаходиться і направлені на предмет всередині її, – в інший: контекст автора, який пише роман/, будь-яку думку можна, як і в музиці, зобразити. Тому в романі, де естетична дистанція збережена, перед нами завжди "несправжнє"; змальоване слово – навіть якщо фрази ті самі, що ми чуємо на вулиці: вони існують в іншому контексті. Але ця естетична дистанція може виникнути лише як результат

/емпірично здійснений текст/, що не може бути отриманий поза межами вільного акту унікальної свідомості. Тому виникає новий вид наступності в мистецтві: розвивати формальні принципи, витягнуті з роману, неможливо – вони виникли внаслідок встановлення іманентної свідомості, що не існує поза цим процесом становлення /отже, продуктивне їх продовження означало б можливість перенестись всередину іншої істоти і замість неї здійснити акт пізнання, виступаючи як акт свободи волі/; оскільки кожний подібний акт свідомості, який неможливо передбачити, задає всю сукупність правил – традиція розвивається лише через їх виникнення, і її неможливо, як у класичному мистецтві, представити як систему апіорних смислових навантажених формальних принципів, коло "художніх" тем, – під відповідність якій критичне судження могло б підвести черговий твір за правилами силогізму. Це підтверджує розмивання меж "художнього-нехудожнього" в романі, його близькість до преси, документа. Але розмежувати справжній артефакт, що виник в результаті вільного акту пізнання – і продукт "наступності" як копіювання готових форм можливо, лише самому створюючи подібний артефакт.

Внаслідок цього, побудування таких артефактів стає новим імперативом, бо з появою в суспільній думці ідей, що продукуються романною творчістю, я виявляюсь маніпульованим ними. Всі герої, узагальнені соціальні типи з оточуючого мене життя, без урахування того, що будь-які їхні думки і навіть риси психології є зображенням, – слонують мене ставитися до них як до реальних людей, прагматично: намагатися або наслідувати їм, або, якщо вони негативні, – усунути їх, поліпшуючи власне і суспільне життя. Насправді ж цим думкам не може відповідати ніякий предмет: аналогічно смислово навантаженим і виправданим вгоринним звуковим утворенням в музиці, які не були б можливі поза музичним рухом в конкретній композиції, – ці думки лише фрагмент структури артефакта, що виникає лише як результат існування свідомості індивіда в онтологічному вимірі.

Оскільки ж здібності до того, щоб бути маніпульованим, виникає виключно як відсутність власного виробництва подібних артефактів, будь-які ідеї, що виникли в процесі такого становлення власної свідомості /концепція історії, теорія еволюції, уявлення про економічний фундамент суспільства, психоаналіз і т.ін./ при

редукованні їх до положення "готових" ідей, що необхідно засвоїти, — перетворюються на ідеологічні предмети, що намагаються визначити свідомість іншого індивіда, котрий сам може продукувати ідеї іншого типу. Тому мистецтво втрачає свою чітко визначену сферу існування, яку вона мала в період панування класичної раціональності/ і стає загальною моделлю іманентного існування і джерела досвіду людської свідомості в онтологічному вимірі.

В шостому розділі — "Техногенні мистецтва". Диференціація мистецтва на онтологічний акт пізнання і засоби комунікації", — в основному на матеріалі кінематографу, розглядаються нові феномени, що виникли на базі мистецтва після виділення в ньому описаної в попередньому розділі конструкції, розвиваючої артефактний елемент свідомості індивіда в його онтологічному вимірі, створюючи сферу свободи, не визначеності особистості зовні в суспільстві.

Генезис к'но пов'язаний з цирком, кабаре, бульварною пресою і т.п. явищами, розрахованими на швидкі реакції, близькі до фізіологічних. В кінематографі вони базуються на двох елементах: прокручуванні стрічки зі швидкістю 24 кадри на секунду, що відтворює сам процес протікання відчуттів — і монтажному трюці, справляючому шоківий вплив. Тиражованість масової емоції визначає і тиражованість кіно, яке передбачає існування масової аудиторії. Тому вищі злети кіно пов'язані з моментами крупних соціальних зрушень /іміграція до Америки, революції в Росії та Германії, Опір в Італії, звільнення Індії від колоніальної залежності/. Початково таку загальну емоцію уміли розгортати тільки на ланцюжку комедійних трюків; позім — виділяються індивідуальні трюкові почерки, тобто маски, — які у відповідності з соціальним характером кіно мають соціальну забарвленість. Навколо кожної з таких масок виникає серія, герой живе тиждень за тижнем, його пригоди розгортаються в певній послідовності; складається певний спосіб дій, система мотивувань, тобто — психологія. Але внаслідок того, що герой залишається соціальним типажем, і психологія його виявляється втіленням тих чи інших глибинних суспільних настроїв, що набули персоналізації.

У зв'язку з переносом центру значущості на психологію, більшого значення набуває обличчя, міміка; монтаж. Розширюються виразні можливості кіно: предмет, знятий в гострому ракурсі /а ним,

оскільки герой перебуває в оточенні, схожому на повсякденність глядача, може стати будь-який/, абсурдний як фотографія - в контексті оповіді спрацює як емоційний удар. Отже, будь-який предмет на екрані може стати знаком, насиченим соціальним пафосом, нетотожним своїй реальній предметній суті /доц, монета, телефон/. Оскільки весь фільм сприймається глядачем фізіологічно, а все предметне багатство на екрані соціально навантажене, - індивіду має чуттєво доступним весь універсум соціального досвіду. Проте, в зв'язку з тим, що сприйняття синхронне з усім залом, цей досвід доступний йому лише як збірному "глядачу". Ця нерозривна єдність індивідуального, що доходить до фізіологічного і соціального - і є відтворена в кінематографії злітність міфологічної свідомості. Внаслідок того, що дистанціювання між власним індивідуальним і сукупним соціальним досвідом не відбувається: суспільні настрої переживають зсередини, усі сприймають одне, а предмети в фільмі потрапляють до сфери прагматичних інтересів персонажів, що виступають втіленими соціальними інтенціями, - то кіноглядацький досвід виявляється занурюванням /некритичним/ в сферу соціальної прагматики, яка не дає ніякої можливості самостійного творчого акту індивіда і є одним з видів утилітарного ставлення до світу, в даному разі організацією єдиного ставлення до тих чи інших явищ. Кінематограф задає загальну структуру спілкування в суспільстві /завдяки цьому головну роль в ньому починають грати продюсери, зв'язані з прокатом/, користуючись якою індивід може в прийнятній для усіх формі /наслідуючи "зірці", втіленню реально на цей час існуючих загальних настроїв/ реалізувати свої бажання. Але, внаслідок того, що на екрані все соціалізоване, за рахунок користування готовими зразками індивід існує лише як "типовий представник", іманентне джерело досвіду і онтологічний вимір свідомості усунені; він реалізує не свою інтенцію, отже - маніпулюється.

Таким чином, розглянувши розвиток європейського мистецтва від Ренесансу до ХХ сторіччя, ми виявили, що форми спадкоємності в його класичний період /до 18 ст./ і з 19 - 20 ст. принципово відрізняються. В класичному мистецтві існує чітко визначена система формально-технічних принципів, яка символічно навантажена, і дозволяє кожному індивіду доторкнутися онтологічних начал буття в чуттєвих формах. Ця поєднаність відтворюється в кожному новому творі, завдяки чому можна говорити про наступність в класичному

мистецтві.

В XIX - XX ст. з'являються феномени "програмного твору" і техногенних мистецтв", які руйнують класичну побудову естетичної свідомості, оскільки унікальна структура цих артефактів виникає лише апостеріорно, і не може бути виведена до їх емпіричного існування.

Але поєднання онтологічного і індивідуального, історичного начал, яке існує і в класичний, і в некласичний періоди європейського мистецтва, дозволяє об'єднати їх у рамках єдиної культурної спадковості, пов'язаної з розширенням сфери свободи індивіда, оскільки твір мистецтва /яке в класичний період мало відомої йому чітко обмежену галузь/ тепер стає загальною моделлю осмислення досвіду людиною.

У заключенні підбиті підсумки дослідження, сформульовані основні висновки, визначені перспективні напрями подальшої розробки поставленої проблеми, розглядаються можливості практичного застосування отриманих висновків.

За темою дисертації опубліковані такі роботи:

1. Специфіка наступності в мистецтві // Етика, естетика і теорія культури, Вип.34. - К., 1991. - С.96-101.
2. Наступність у мистецтві /некласичний період/ // Етика, естетика і теорія культури, Вип.37. - К., 1992. - С.45-49.
3. Масова культура і модернізм: проблема спадковості // Человек, бытие, культура. Тезиси XIV Всесоюзного теоретического семинара "Мировоззрение и научное познание", Переяслав-Хмельницький, 30 сентября - 4 октября 1991 года. - Київ - Переяслав-Хмельницький, 1991. - С.67-68.

*Шеремет*

AB 27.837

**AB 27.837**