

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ЛИЧКОВАХ Володимир Анатолійович

***ЛЮДСЬКЕ СВІТОВІДНОШЕННЯ
ЯК ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ***

09.00.08 - Естетика

Автореферат

**дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філософських наук**

Київ - 1996

Лб. 35.863

Дисертацією є рукопис
Робота виконана на кафедрі теорії та історії культури
Чернігівського педагогічного інституту ім.Т.Шевченка

Офіційні опоненти:

- доктор філософських наук,
професор БОНДАРЧУК Інна Анатоліївна
- доктор філософських наук,
професор ЛОЙ Анатолій Миколайович
- доктор філософських наук,
професор МАЛАХОВ Віктор Аронович

Провідна організація: Національний університет
"Кієво-Могилянська Академія" /Київ/

Захист відбудеться "28" листопада 1996 р. о 15 год.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 01.01.39 при Київському
університеті ім.Т. Шевченка (252017 Київ, вул. Володимирська 64).

З дисертацією можна ознайомитися в науковій бібліотечі
Київського університету ім. Т.Шевченка (вул. Володимирська 58).

Автореферат розісланий "23" листопада 1996р.

Вчений секретар
спеціалізованої ради
кандидат філософських наук,
доцент

Д.Ю. КУЧЕРІУК

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00751580 (Q)

Актуальність дисертації обумовлена духовною ситуацією сучасності - зміною загальнокультурних парадигм, історичним поступом людства від епохи Модерну до Постмодерну. В естетиці це знаменується переходом від "класичних" до "некласичних" форм філософського аналізу мистецтва, пошуком категорій, адекватних художньому простору авангарду й постмодернізму. Соціокультурна трансформація, що відбувається в Україні і в усьому світі, викликаючи кризу традиційної естетичної свідомості, вимагає певних кореляцій з системою естетичних категорій, в методології естетичного пізнання. Разом з тим перед сучасною естетикою залишається актуальним завдання збереження теоретичного потенціалу історії культури, національних традицій гуманітарного мислення.

Традиційний "кардіоцентризм" української філософської думки виходив з того особливого ставлення до світу, яке високо шанувалось як "істинна релігія" світовідчуття і світоперетворення. "Філософія серця" П.Юркевича, вбачаючи у світі систему сповнених краси і знаменності життєвих явищ, зверталася, зокрема, до проблеми естетичної ідеїзації "образу світу" і "чуття життя" на засадах єдності істини, добра і краси. Проблематика естетизму, духовної цілісності світовідношення, що привертала увагу представників "кнївського кола" у філософії, має дістати нових теоретичних вимірів, спираючись на новітні методології аналізу.

Зіставлення двох парадигм естетичного дискурсу - "класичного" і "некласичного" - є актуальним в плані становлення свідомості універсалізму, який намагається подолати розбіжності Модерну і Постмодерну. У період зламу картини світу, традиційних понять і методологій виникає потреба віднайти такі інваріанти, або гносеологічні константи, які б виконували функцію пояснювального принципу в побудові теорії, в систематизації наукового знання. В естетиці таку функцію може взяти на себе категорія світовідношення, яка інтегрує уявлення про дух епохи, екзистенціальні переживання та їх художні вияви в концептуальну єдність світу людини в мистецтві. Естетична концепція світовідношення набуває відтак універсального, трансісторичного значення, маючи застосування в аналізі як класичного, так і модерного мистецтва. Цілісне, "контекстне" розуміння історії художньої культури складає підґрунтя проекту естетики універсалізму, яка через вивчення художніх епох спрямована на антиципацію естетосфери майбутнього.

Все це актуалізує аналіз світовідношення саме в естетичному аспекті, адже "для прийдешнього людства і для землі, яка перетворюється, є важливим, аби роль естетичної точки зору в цьому перетворенні була добре з'ясованою і стала всім ясною" /Е.Суріо/.

Ступінь дослідженості тематики. Поняття світовідношення використовується зараз багатьма українськими та російськими філософами. Поняття актуалізувалося у зв'язку з категоріальним аналізом світогляду, проблем його формування та функціонування. У багатьох працях, що аналізують світоглядну проблематику, настійно підкреслюється складна структура світогляду, його багатогранні зв'язки з людською життєдіяльністю, способом життя, культурою. Розрізняються окремі форми, способи, чинники світоглядного освоєння дійсності, рівні та категорії світоглядної свідомості. У дефініцію світогляду відтак входить не лише певна система наукових і філософських поглядів, але й соціокультурно визначені *сенси* відносин до світу, тобто світовідношення як таке. В останньому підкреслюється сенсожиттєвий, екзистенціальний, ціннісний характер.

У самому широкому плані проблема світовідношення була поставлена П.Копніним, М.Мамардашвілі, С.Рубінштейном, В.Шинкаруком, В.Івановим. У різноманітних дефінітивних і контекстних смислах термін "світовідношення" зустрічається у Є.Бистрицького, Г.Гачева, В.Горського, О.Єремєєва, Л.Закса, О.Золотухіної, О.Кирилюка, М.Корміна, С.Кримського, Р.Ленчовського, А.Лоя, В.Табачковського, Р.Шульги, О.Яценка. В їхніх роботах не лише виценоується онтологічний та категоріальний статус світовідношення в його універсальності. Часто-густо робиться спроба порівняльного аналізу всіх категорій світоглядного освоєння дійсності /від "світовідчуття" до "світоперетворення"/, понятійна диференціація самого світовідношення /в його "модусах" та "аспектах"/. Активно опрацьовується концепція "людина у світі" в сучасній польській філософії, психології, естетиці /М.Голашевська, А.Кучинська, А.Пултавськи, Т.Томашевськи/.

Категорія світовідношення у своїй естетичній специфіці застосовувалась у працях А.Натева /1966р./, В.Іванова /1977р./, Т.Полякової /1980 р./, О.Молчанової /1983р./ та інших відомих естетиків. У 1988 році вийшла книга В.Малахова "Мистецтво і людське світовідношення", де були узагальнені наявні підходи.

Оригінальність концепції полягала в культурно-історичній типологізації світовідношення і пошуку на основі цього граничних засад художньої творчості. Основну увагу автор надав розробці моральних аспектів світовідношення, його смисложиттєвої цінності. /Це було зафіксовано у докторській дисертації "Моральне світовідношення в мистецтві", 1992 р./

У сучасній філософській і культурологічній літературі семантичне поле світовідношення простягається від загальності практики до індивідуальності емоції, від буттєвого кореляту світогляду до світоглядної цілісності чуттів, від тотального виявлення людського життя до форм життєвої орієнтації у світі. І це не випадково, адже визначення поняття залежить від обраної методики, напрямку і контексту дослідження. Відтак світовідношення аналізується в концептуальних парадигмах практики, культури, світогляду, моралі, мистецтва тощо. Хоч у кожній з них воно набуває специфічних рис, це не означає неможливості його загальної дефініції. Як правило, світовідношення пов'язується з практично-світоглядним комплексом буття людини, з її соціокультурними орієнтаціями і смисложиттєвими мотиваціями з позицій вищих цінностей та ідеалів людського існування.

Отже, категорія світовідношення розроблена передусім у філософських і культурологічних дослідженнях. Вивчення її змісту пройшло еволюційний шлях від "світоглядної" до "онтологічної" орієнтації, від аналізу в структурі світоглядних категорій до феноменолого-екзистенціального наповнення. Розглядалася і проблема морального світовідношення в мистецтві. Але як самостійний предмет естетичного аналізу, як категорія естетики, що має системоутворюючі функції, світовідношення майже не аналізувалося. Типологізація світовідношення в концепції В. Малахова не заторкнула проблем категоризації /естетичних категорій світовідношення/, що, певна річ, і не входило в завдання його дослідження.

У розробці категоріальної структури світовідношення дисертант використав досвід вивчення естетичних категорій у працях М.Кагана, А.Канарського, О.Лосева, Т.Любімової, В.Мазепа, В.Мовчан, В.Суханцевої, О.Шевченка, В.Шестакова, Є. Яковлева та ін. Особливого значення набули "класичні" поняття, використані для категоризації естетики світовідношення: "етос" / Є.Анчел, І.Бондарчук, Д.Золтаї/, "пафос" /Ю.Бляхер, С.Оссовські, О.Руднева/ "стиль", /М.Бахтін, Ю.Борев, О.Литвинов,

Б.Парахонський / „естетичне переживання” / А.Азархін, Д.Кучерюк, О.Лановенко, Я.Рибіцкі, В.Самохін та ін. /

На жаль, повністю є відсутнім аналіз естетики світовідношення у модерному мистецтві, світу людини в авангардизмі на рівні категорій феноменологічного і онтологічного ряду. Звичайно, у розробці цих проблем дисертант спирався на численні праці з теорії модерного мистецтва, як "критичного", так і "апологетичного" характеру. Що стосується останніх, то це передовсім роботи фундаторів авангарду, які репрезентовані у книзі " Називать вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века" / М., 1986 / - М.Бонтемпеллі, А.Бретон, В.Вульф, С.Гаш, А.Гульєльмі, С.Далі, Т.Еліот, Ф.-Т.Маринетті, Р.Хюльзенбек. Вони надали автентичний матеріал для категоріального аналізу неklasичної естетичної свідомості в контексті авторської концепції світовідношення.

Основоположне значення для розробки принципів модерного мистецтва мали ідеї представників українського та російського авангарду / О. Богомазов, Д. Бурлюк, О. Грищенко, В. Кандинський, К. Малевич та ін. /, які вплинули на світовий художній процес, стали висхідними у формуванні багатьох шкіл і течій. Враховувались також методологічні аспекти естетики авангарду, розроблені у працях О. Білого, В. Бичкова, О. Грякалова, К. Долгова, Л. Левчук, Н. Маньковської, О. Мігунова, В. Прозерського, В. Рабіновича, багатьох інших дослідників сучасної художньої культури.

Найбільш наближеною до тематики дисертації є монографія американського мистецтвознавця Девіда Лау "Історія міського сприйняття" / Чикаго, 1982 /, в якій на засадах феноменології аналізується зв'язок між перцептивним полем епохи і особливостями художнього світосприйняття / від середньовіччя до XX століття /. Але цілісного аналізу проблеми світовідношення в авангардизмі на сьогодні бракує, - можливо, з причини неймовірної строкатості теоретичних принципів і художніх моделей сучасної естетичної свідомості. Категорія світовідношення і має виконати роль пояснювального принципу та системоутворюючого чинника на шляху руху естетичних дискурсів "від Фауста до Леверкюна" - від класики до авангарду.

Об'єктом дослідження є гуманітарна проблематика філософії мистецтва в її онтологічних, феноменологічних, екзистенціальних ас-

пектах, репрезентована в естетиці ХХ століття. *Предметом* дослідження виступає феномен світовідношення в структурі сучасної естетичної свідомості, в конституюванні соціокультурного контексту і художньої образності авангарду.

Мета і завдання дослідження. Головна мета дослідження - обґрунтувати людське світовідношення як предмет естетичного аналізу, як поняття, що має методологічний і категоріальний статус у системі естетичного знання. Це має конститутивне значення не тільки для розуміння естетики як онтології чуттєвості і феноменології різних форм, але й для розширення її проблемного поля, для систематизації дослідницьких засобів, зокрема, у "класичних" і "некласичних" моделях естетичного пізнання.

Категорія світовідношення виступає в дисертації у двох аспектах - методологічному та інструментальному /операціональному/. Воно розбирається, по-перше, як загальноестетичне поняття, що розкриває світ людини в мистецтві взагалі, і, по-друге, як поняття естетичного аналізу мистецтва авангардизму. Відтак ставилась мета універсальні виміри світовідношення перевести у культурно-історичний план, у специфікації і модуси конкретних художніх явищ.

Підпорядковані цій меті завдання інтегруються у два блоки напрямків дослідження. Перший - аналіз світовідношення як духу епохи, почування життя і образу світу в мистецтві. Другий - аналіз особливостей світовідношення в поняттях некласичної естетики /ексцентризм, трансгресія, поліперспективність, евокативність мистецтва/. Концептуально ці *завдання* можна сформулювати так:

1.1. Дослідження філософемі "людина і світ" в естетиці ХХ століття, в основному на матеріалах феноменолого-екзистенціальної традиції.

1.2. Аналіз естетичних модусів світовідношення в культурно-історичному, екзистенціальному та художньому аспектах, тобто на рівні культурної епохи, переживання і мистецтва.

1.3. Виокремлення таких естетичних категорій світовідношення, як етос і стиль мистецтва, "життя миттєвістю", пафос, сакральне і профанне, художні специфікації образу світу в їх національних та універсальних вимірах.

2.1. Зіставлення класичного і посткласичного в мистецтві з точки зору естетики людського світовідношення в різних культурних епохах, на переході "від Фауста до Леверкюна".

2.2. Осмислення авангардизму і основних мотивів модерного мистецтва за допомогою аналізу ексцентризму світовідношення ХХ століття.

2.3. Вивчення механізмів трансгресії стилю в становленні і сутності авангарду, його "анти-стильової" спрямованості.

2.4. Визначення поліперспективності й евокативності авангардистського образу в проблематиці його генези, художніх мов та їх розуміння /переживання/.

"Класичні" і "некласичні" аспекти дослідження дедуктивно пов'язані й утворюють певну платформу для побудови естетики універсалізму як інтегральної системи сучасного естетичного дискурсу.

Методологічна і теоретична основа дослідження. Естетичний аналіз людського світовідношення є комплексною теоретичною проблемою і тому вимагає певної інтеграції філософських і естетичних підходів. Методологічною основою дисертації слугує взаємодатність онтології, феноменології та естетики. Вона ґрунтується на розумінні естетики як філософії мистецтва - "онтології чуттєвості" та "феноменології виразних форм". Теоретичною основою такого підходу виступає перш за все феноменолого-екзистенціалістська традиція, яка репрезентується ідеями В. Дільтея, Г. Рікєрта, Х. Ортеґі-і-Гассета, Ж.-П. Сартра, К. Яспєрса, М. Гартмана, М. Хайдегєра, Г. Гадамера та їх послідовників. Зокрема, використані настанови "антропології переживання" В.Тєрнера і В. Брунера, феноменологічної естетики М. Мерло-Понті, М. Дюфрена, польської школи Р.Інгардена. Культурологічною та мистецтвознавчою базою дослідження стали тексти О. Шпенглєра, Р. Гамана, Г. Вєльфліна, В. Ворингєра, А. Ригля, А. Мальєро, Е. Суріє.

В аналізі естетики світовідношення авангардизму використовувалися теоретичні принципи, закладені в працях Т. Манро, Д. Лау, М. Мосса, Р. Кайуа, С. Моравського, А. Кучинської, М. Епштейна, теоретиків українського авангарду - О. Богомазова, О. Флакєра, Д. Горбачова, А. Макарова, О. Петрової.

Метод інтеграції онтологічних, феноменологічних та естетичних підходів запроваджений на засадах ідей універсалізму як метафілоєофії сучасної гуманістики /Я. Кучинський/. І Всєсвітній конгрєс з універсалізму /Варшава, 1993 р./, в якому брав участь і дисертант,

наголосив необхідність вироблення універсалістської парадигми гуманітарних наук, яка б ґрунтувалася на "принципі додатковості", на синтезі "класичних" і "некласичних" методів пізнання в ситуації постмодерністського дискурсу. Сама естетика виступає тут як універсалістська гуманітарна дисципліна, що синтезує досягнення філософії, культурології, мистецтвознавства тощо. Відтак сучасна естетика досить часто розуміється як "сама-собі-філософія" мистецтва, як "культурософія духовності", як "метатеорія культури". Всі ці підходи та уявлення забезпечують плюралізм феноменолого-екзистенціалістського контексту дослідження в світлі проекту естетики універсалізму.

Наукова новизна дисертації полягає у побудові сучасної моделі концептуального аналізу світовідношення як універсальної категорії, що має системоутворюючі функції в структурі естетичного знання. Естетико-методологічне дослідження світу людини в мистецтві переростає в теоретичні розвідки з некласичної естетики, дістає категоріальну транспозицію в проблематиці модерного мистецтва. Естетика світовідношення в авангардизмі є темою цілком пріоритетною для даного дослідження.

На відмінність від існуючих праць, дисертант аналізує світовідношення не лише як світоглядне явище або форму життєвої орієнтації особи, але й як сутнісний принцип розвитку людської духовності, форму самоорганізації культури і мистецтва. У дисертації досліджуються різноманітні рівні та естетичні модуси світовідношення в його об'єктивних і суб'єктивних проявах /"дух епохи", "чуття життя", переживання взагалі/. По-новому для вітчизняної філософської літератури розкриваються деякі поняття /"життя миттєвістю", пафос, сакральне/, зв'язані із сенсожиттєвими цінностями духовного буття.

Уперше в науковий обіг вводиться образна алегорія "від Фауста до Леверкюна" для позначення культурного коду переходу від класичного до модерного мистецтва. Авангардизм розбирається з точки зору вияву в ньому певного світовідношення, стилю, образності, чуттєвості, сакральної душі. В дисертації здійснюється категоріальний "зріз" посткласичної естетичної свідомості, вибудовуються специфічні поняття для такого зрізу /"леверкюнівська душа авангарду", ексцентризм, трансгресія, поліперспективність, евокативність/. Робиться спроба осмислити методологічні підвалини естетики авангарду, сформулювати деякі категорії, принципи, мотиви модерного

мистецтва, що пов'язуються з естетикою сучасного світовідношення.

На захист виносяться наступні положення, які виступають як результати дослідження і претендують на оригінальність і новизну:

- Естетичний модус людського світовідношення розкривається через світ людини в мистецтві - через дух епохи, почування життя і образ світу в їх художніх специфікаціях. Перетворення світу людини у світ мистецтва досліджується на засадах методологічної додатності онтології, феноменології та естетики.
- Людське світовідношення, як духовна цілісність освоєння світу в культурі, складає загальнокультурну парадигму епохи, з якої народжується етос і стиль мистецтва, закономірності утворення художньої іконосфери, національних та універсальних образів світу. Завдяки цьому ідея світовідношення приймає на себе системоутворюючі функції у побудові естетичної теорії.
- В естетичному аспекті феномен світовідношення виступає як переживання, як "життя миттєвістю". Онтологічна укоріненість переживання в бутті та мистецтві створює високу смисложиттєву цінність естетичного переживання, де "життя миттєвістю" стає чуттям повноти життя, переживанням абсолютного.
- Найбільш піднесену форму переживання набуває у пафосі, де світовідношення перетворюється в особистісну форму соціального, в духовно сконцентровану пристрасть. У пафосі переживається сакральний зміст світовідношення, який розкривається через діалектику святого і грішного, "божественного" і "демонічного". Таке розуміння сакрального є особливо характерним для естетики авангардизму, де набуває іронічного вигляду.
- Найважливіше джерело виникнення авангарду - утвердження світовідношення ексцентризму як суб'єкт-об'єктної нерівноваги, порушення гармонії класичного, "фаустівського" світовідношення. На зміну йому приходять дизгармонійне, "леверкюнівське" світовідношення, яке репрезентується в модерному мистецтві через мотиви ексцентризму, еквілібристики, дивовижності, маскарадності, іронії, маразмування тощо.
- Сутність авангарду виявляється в понятті трансгресії, тобто прориву в нові образні та смислові шари світовідношення та мистецтва. Трансгресивність авангарду дається взнаки через "антистиль" його образності, через "злочинні" акти митців по відношенню до класики.

- Авангардистська образність має поліперспективний і евокативний характер. На зміну лінійній перспективі, моноканальному сприйняттю класичного мистецтва, приходять багатшаровий, знаково-символічний образ авангарду, його онтологічна, перцептивна семантична та герменевтична складність. В поліперспективності та евокативності модерного мистецтва відбиваються особливості світовідношення ХХ століття, його плюралізм, ексцентризм, символізм, калейдоскопічність раціонального та ірраціонального, логічного та емотивного, наукового і художнього.

Теоретична і практична значущість здобутих результатів. Розробка ідей людського світовідношення в естетиці і мистецтві має концептуальне значення для уточнення предмета і змісту естетичної науки, виконує системостворюючу функцію в побудові методології дослідження художньої класики, авангардизму, постмодернізму. Вивчення проблематики світу людини в мистецтві дозволяє збагатити категоріальний апарат і методологічні підходи до аналізу художніх артефактів української та світової культури. Матеріали дослідження можуть бути використаними в академічних курсах естетики, теорії та історії культури, мистецтвознавства.

Зокрема, друга частина дисертації може слугувати основою для читання спецкурсу з основ некласичної естетики, теорії модерного мистецтва.

Апробація дослідження. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри етики, естетики і культурології Київського університету ім.Т.Шевченка, кафедри теорії та історії культури Чернігівського педагогічного інституту. По матеріалах дослідження дисертант зробив доповіді і повідомлення на численних науково-теоретичних конференціях, основними з яких є: "Естетика і мистецтво: сучасні проблеми" /Москва, 1989/, "Історизм і творчість" /Москва, 1990/, "Космос. Цивілізація. Загальнолюдські цінності" /Казань, 1990/, "Моральний зміст мистецтва і сучасний ідеологічний процес" /Київ, 1990/, "Бахтінські читання" /Саранськ, 1991/, "Людина. Буття. Культура" /Переяслав-Хмельницький, 1991/, "Мова і текст: онтологія і рефлексія" /Санкт-Петербург, 1992/, I Всесвітній конгрес з універсалізму /Варшава, 1993/, "Культура та етнотика" /Київ, 1994/, "Філософія і культура" /Київ, 1995/, "Парадигми філософування" /Санкт-Петербург, 1995/, та інші. З проблематики дисертації опубліковано біля 100 наукових праць.

Крім того, матеріали дисертаційного дослідження використо-

увались у практиці читання курсів з естетики у Чернігівському педагогічному інституті /з 1984 р./, обласному інституті підвищення кваліфікації вчителів /з 1989 р./. За матеріалами дисертації підготовлений рукопис навчального посібника "Вступ до естетики авангарду" у рамках програми "Трансформація гуманітарної освіти в Україні" /рекомендований до друку/.

Структура роботи. Текст дисертації /379с./ складається із вступу, двох частин /по 4 глави кожна/, закінчення і списку використаної літератури.

У **Вступі**, крім загальної характеристики дослідження, обґрунтовується його структурний поділ на методологічний та історико-культурний блоки /"Світ людини в мистецтві" та "Естетика світовідношення в авангардизмі"/, пояснюється звертання до проблематики авангардизму, яка переломлює тему світу людини в мистецтві у поняттях неklasичної естетики.

Подальший теоретичний аналіз відбиває логіку розгортання теми у проблемних "вузлах" /розділах/ дослідження.

У **Першій частині** естетичний аналіз людського світовідношення проводиться у такій послідовності: по-перше, розкривається ідея світовідношення в естетиці ХХ століття; по-друге, аналізується культурно-історична природа та естетичні модули людського світовідношення в об'єктивних формах, що зумовлюють "дух епохи" в мистецтві; по-третє, людське світовідношення розбирається в суб'єктивній формі переживання, де дістає специфікацій почуття "повноти життя", естетичного переживання, пафосу, сакральних злетів духу; по-четверте, визначається феномен мистецтва, в якому світовідношення дістає образне втілення й емоційно-чуттєве відбиття.

У **Другій частині** естетичний аналіз світовідношення в авангардизмі набуває такої послідовності: по-перше, зіставляється класичне і посткласичне у мистецтві на засаді культурного коду "Фауст і Леверкюн"; по-друге, розглядається ексцентризм світовідношення ХХ століття та його виявлення в образах і принципах модерного мистецтва; по-третє, аналізується феномен трансгресії стилю в авангардизмі, як його визначальна риса; по-четверте, висвітлюється поліперспективність та евокативність авангардистського образу в аспекті розуміння /переживання/ художніх мов модерного мистецтва.

На **Закінчення** підводяться підсумки дослідження, формулю-

ються основні положення і висновки, висуваються ідеї щодо подальших перспектив розробки проблематики дослідження.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

Естетичний аналіз людського світовідношення постає передовсім як аналіз світу людини в мистецтві, бо предметом мистецтва є не світ як такий, а його людські виміри, евокативні форми сприйняття та оцінки. І оскільки естетичний дискурс ґрунтується на само-рефлексії мистецтва, остільки вся історія естетики корелює з проблематикою людини в її художньому виявленні. ПЕРША ЧАСТИНА дисертації "СВІТ ЛЮДИНИ В МИСТЕЦТВІ" висвітлює людське світовідношення на рівні естетичної ідеї, духу епохи, почування життя, художнього образу світу.

І глава "ІДЕЯ ЛЮДСЬКОГО СВІТОВІДНОШЕННЯ В ЕСТЕТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ" має методологічну цінність для всього дисертаційного дослідження, складає його теоретичну основу. Звернення до сучасної естетичної думки обумовлене значенням феноменолого-екзистенціальної традиції для розуміння онтологічної проблематики людини в естетиці та мистецтві.

Осягання сутності мистецтва з точки зору концепції світовідношення можна віднайти у працях Шпенглера, Вельфліна, Ригля, Ворингера, інших представників західної культурології та естетики. Так, шпенглерівська "культурна душа" - це деяке потаємне переживання символів культури, тобто соціокультурна єдність світовідношення, спільна мова всіх форм творчого життя. Основний символ "душі культури" - мистецтво, яке передає світовідношення епохи, є справжнім виявленням "світової душі". Образна природа мистецтва робить його органом світовідношення, виконуючи функції міфопоетичної творчості.

Від "філософії життя" до сучасного постструктуралізму та герменевтики - такий діапазон досліджень антропологічної сутності світовідношення. Коли цілісність людини як суб'єкта культури вивчається в культурантропології, то такі модуси людської універсальності, як існування, чуття життя, розуміння, переживання аналізуються, відповідно, в екзистенціалізмі, "філософії життя", герменевтиці, феноменології. В них на перший план виходять проблеми "присутності" людини в світі, волі до життя, вчування, конструювання життєвої реальності тощо.

Для аналізу ідеї світовідношення в сучасній естетиці в

дисертації виокремлюються основні моменти спільної їм "онтології переживання". Вчення про чуттєве буття людини, її "життєвий світ" та основні екзистенціали світовідношення є підґрунтям естетичної методології, приводить до єдності онтології, феноменології та естетики. Ще відомий французький естетик Е.Сурію наголошував, що і феноменологія, і екзистенціалізм знаходять своє відтворення в естетиці, збагачуючи одне одного. Це доводить зокрема, філософсько-естетична система Х.Ортеги-і-Гассета, його вчення про "дію" і "споглядання" як полярні категорії онтології переживання.

Концепція людської чуттєвості у феноменолого-екзистенціалістській традиції спирається на гуманістичні ідеї "відкритого" людського існування, свободи й незавершеності універсального світовідношення людини. Так, М. Шелер називає людину "вічним Фаустом", котрий постійно намагається подолати межі своєї онтологічної заданості. Її чуттєві відносини до світу мають бути універсальними і безмежними, адже тільки людина спроможна надбудувати реальний світ буття через ідеальний світ думки.

Вже саму природу людського суб'єктного існування М.Хайдегер описує як деяку "екзистенцію", тобто буття, що розгортається назовні. Ця ідея трансцендування людського буттєвого стану як суті світовідношення є досить традиційною для західної гуманістики. У різноманітних варіаціях вона зустрічалася, наприклад, у багатьох представників "філософії життя": це і "життя як самопереборення" у Ніцше, і "перехід життя через самого себе" у Зіммеля, і врешті, духовний акт "самотрансценденції" у Рікєрта. У розумінні сучасної гуманістики людина - це відкрита світові, невичерпна істота, тобто універсальна "Вселюдина". Отже, мова йде про світолудську цілісність як естетичний феномен.

Певна концепція світовідношення лежить у підґрунті низки естетичних систем. Те чи інше розуміння естетичних аспектів взаємовідношення людини і світу поділяє феноменологічні, екзистенціалістські, інтуїтивістські, структуралістські та інші підходи до розуміння естетики як науки. Наприклад, Р. Байєр, називаючи естетику "метафізикою інтуїції" і "фізикою мистецтв", обґрунтовує концепцію світовідношення як методологію інтуїтивістських підходів в естетичному аналізі. У роботі "Філософське визнання віри" Р.Байєр зазначає, що одною з найсуттєвіших засад його естетики є концепція "Я та універсум", в котрій "світ не містить у собі

нашого "я", але наше "я" вміщує світ: це не ми існуємо в світі, але світ - у нас".

Проти концепції Р. Байера виступає інший французький естетик О. де'Алон. Завдання естетики він вбачає в дослідженні естетичної почуттєвості, в аналізі естетичних функцій уяви, мислення, емоцій. У протизвагу Байеру він заявляє, що естетика не є "фізикою художнього предмета", а повинна вивчати суб'єктивні аспекти художніх фактів. З його точки зору будь-які артефакти повністю визначаються історією, мають ситуативний характер у контексті культурно-історичного середовища. В останньому є репрезентованим світовідношення як "форма", "історичний момент" художнього твору. Тому одне з найважливіших завдань естетики - дослідження історії естетичної почуттєвості, цієї необхідної умови виникнення і функціонування творів мистецтва.

Як би там не було, але під естетичним аналізом в естетиці ХХ століття так чи інакше розуміється філософське дослідження проблем людського світовідношення в системі категорій мистецтва. Естетична концептуальність переломлює людську дійсність крізь призму духовно-чуттєвих відношень, наділяючи їх атрибутами виразності, емоційності, ідеальності, образності тощо. Світ людини може бути філософськи осягнутим у "філософії переживання", тобто естетиці як такій, що вже за етимологією означає науку про досконале чуттєве пізнання, або пізнання чуттєвої досконалості. У понятті естетичного якраз і фіксується чуттєвий вираз світолюдської цілісності, її репрезентація в мистецтві.

У II главі "КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ПРИРОДА ЛЮДСЬКОГО СВІТОВІДНОШЕННЯ" аналізується, зокрема, ДУХ ЕПОХИ В МИСТЕЦТВІ.

Експлікація поняття світовідношення здійснюється в дисертації через його зіставлення з поняттям світогляду. Підкреслюється, що той чи інший світогляд зв'язаний із певним методом пізнання, а світовідношення - з культурно-історичним способом утвердження людської чуттєвості. Світовідношення визначається як проєкція смисложиттєвих, афективних значень на світ і цілісне переживання вибудованого свідомістю ціннісного світу. Це світоглядна цілісність почуттів, яка включає до себе всі форми культурного зв'язку людини і світу, як у позитивному, так і в негативному значеннях /парадигматична цілісність освоєння світу в культурі/. У світовідношенні розкривається "людський стан світу" - ціннісна,

сміслозначуща, духовна структура буття, екзистенціали існування в соціальному часі і просторі.

Людське світовідношення, екзистенціальні переживання простору, часу, тілесності є культурно-історичними, і цей історизм світовідношення, або "дух епохи" онтологічно фіксується в мистецтві. Естетичний вияв духу епохи аналізується в дисертації через *етос і стиль мистецтва*.

Етос, зокрема, розуміється як дух епохи, взятий в його моральному вимірі. В ньому міститься духовно субстанціональний зміст епохи, її спрямованість на вищі цілі й сенси. Етос є носієм культурно-історичного змісту світовідношення, є загальним принципом морального світоустрою, "психо-лого-космосу" людини.

Первинний сенс поняття "етос" можна віднайти у давньогрецьких філософів, які позначали ним чуття, що пробуджується художніми творами. В античному вченні про етос характер і вплив дорійської музики пов'язується з культом Аполлона, а фригійської - з культом Діоніса. Взагалі музика в античності усвідомлювалася гранично широко - як деякий дух культури, з якого витікали "аполлонійські" й "діонісійські" впливи на духовний світ людини. Ідея музичного етосу культури пройшла майже через всю історію естетики /що засвідчили Ф. Ніцше, Р. Вагнер, Вяч. Іванов, А. Бєлий, О. Блок та ін./.

В етосі мистецтва творчий характер світовідношення стає художньо втіленою та естетично дієвою силою. Прорив людського у світ, смислове творення світу людини є найвеличнішим етосом мистецтва, що пробуджує справжній "поезис" - творчі устремління й поривання. На прикладі поезій Рільке демонструється, як поетична стихія стає "батьківщиною слова", обдаровуючи буття сенсом, а речі - осмисленістю. Це є дуже важливим в умовах сучасної цивілізації, коли мова з означення буття трансформується в буття знаків, а називання речей позбавляється теургічного значення. Поезія Рільке підтримує феноменологічну здібність конституювати речі, наділяти їх буттям за мірою людини. Етос творчості - це сутнісний атрибут мистецтва, бо "світ взагалі" стає тут "людським світом", артефактом культури.

Культурно-історична природа людського світовідношення виявляється і в тому, що всі його духовні структури мають свою історію, складаючи разом "культурний дух", або *загальнокультурну парадигму* епохи. Починаючи з І. Гербарта та Л. Уорда, досліджуються психічні фактори цивілізації, так звана "історична психологія".

Робляться спроби знайти і упорядковуючі коди культури, пов'язані з певними парадигмами знання. У М. Фуко - це "епістеме", у К. Леві-Строса - "ментальна структура", у Д. Лау - "епістемологічна парадигма" та "ієрархічний лад чуттєвості".

Але універсальною формою культури є стиль, який символічно поширюється на всі прояви світовідношення. Коли етос - це внутрішній зміст духу епохи, то стиль відноситься передусім до зовнішніх, образно-естетичних аспектів загальнокультурної парадигми епохи.

У сучасній світовій культурології та естетиці існує дві альтернативних концепції стилю - "таксономічна" та "психологічна". У першій стиль розуміється як усталеність культурної чи художньої форми, сукупність елементів, властивостей і виявів, характерних для певного автора, школи, напрямку, епохи, нації. У другій підкреслюється психологічне значення стилю, виокремлюються спільні риси символічного, евокативного функціонування художніх цінностей, виявляється зв'язок "сигнатури" стилю з психологічними настановами творця й публіки.

На думку дисертанта, ці концепції не виключають одна одну, а навпаки, є взаємододатними та інтегруються в розумінні художнього стилю як естетичного способу виявлення світовідношення митця, епохи або нації. Таке трактування стилю дає можливість зв'язати його "таксономічні" й "психологічні" характеристики, тобто об'єднати формальні, системно-структурні ознаки з їх евокативною, духовно-емоційною обґрунтованістю та дієвістю. Адже спосіб організації образних елементів виявляє історичний спосіб почування, мислення, цілепокладання, пропущений крізь особу митця. Стиль - це історично й національно конкретна "до-цільність" світовідношення. Образність світовідношення стає у стилі відповідною сенсожиттєвим цілям, культурним і художнім ідеалам.

Стиль як виявлення духу епохи розбирали у свій час Ригль, Шпенглер, Вельфлін, інші західні культурологи та естетики. Так, у філософії історії мистецтва Ригля поняття світовідношення трансформується в категоріях аналізу стилю: "абсолютна художня воля" та "чуття світу". Ригль психологізує естетичні категорії, пов'язуючи їх з психічними формами функціонування мистецтва. Вчення про стиль розробляється на рівні психології потреби в мистецтві. Історія мистецтва як історія стилеутворення має бути, за думкою Ригля, історією чуття світу, тобто психічного стану, в якому

людство завжди протиставляло себе космосу, явищам зовнішнього світу.

У III главі "СВІТОВІДНОШЕННЯ ЯК ПЕРЕЖИВАННЯ. ЧУТТЯ ЖИТТЯ В МИСТЕЦТВІ" послідовно розкривається сенсожиттєвий характер естетичного переживання /"життя миттєвістю"/, феномени пафосу та сакрального у світовідношенні та мистецтві.

Людське світовідношення можна розбирати не лише як культурно-історичне явище, але і як факт індивідуального, суб'єктивного життя, як "спів-буття", подію буття, тобто переживання. Такий підхід змінює соціокультурний аналіз на антропологічний, виводить естетичні параметри дослідження на онтологічні, психологічні, екзистенціальні структури людини.

Центральною категорією антропологічних концепцій світовідношення є категорія *переживання*. Від В.Дільтея до В.Тернера вона виступає основним предметом філософських та естетичних досліджень, вивчається і як наукове поняття, і як феномен людської тотальності, генералізованого вияву людського буття. Онтологічна визначеність переживання вже етимологічно пояснюється його укоріненістю в бутті, почуттям буттєвості, "перебування" людини в світі. Якщо загальною формою світовідношення є соціокультурна практика, то його індивідуальною формою є переживання як екзистенціальний прояв життя окремої людини, як "життя миттєвістю". Тут маємо чуттєву рефлексію життя у формах самого життя, формах світовідношення, буття-в-культурі.

Чуття життя найбільш сильно виявляється на його естетичному зрізі - в переживанні краси, що має сенсожиттєву цінність. Взагалі в естетичному переживанні "рух-кризь-життя" є представленим в його стислій, екзистенціально здійсненій формі. Переживаючи естетично, людина проживає цілісний момент свого життя. Насолоджується бажаним, яке стало сушим, само-цільним. Це і є "життя миттєвістю". Життя, в якому спалахує й переживається ідеал довершеності, і миттєвість, яка увібрала до себе всю повноту людських проявів життя. А тому естетичне переживання - не просто "самоцільне" почування життя, а його справжній апофеоз, що стверджується у *пафосі*.

Культурно-історична природа світовідношення знаходить естетичні модифікації в різноманітних станах людського почуття - від переживання чуттєвих відносин у предметному світі культури до переживання художніх цінностей. У динамічній низці духовних форм

/категорій/ місце "піднесеного", як естетично найвищої екзистенціальної цінності, належить пафосу, котрий набуває тому категоріальний статус у структурі людського світовідношення. Адже категорії - це не лише форма знання, але також вираження певного ставлення людини до світу, зокрема естетичного. Тому є можливість говорити і про естетичні категорії світовідношення.

Категоріальний статус пафосу створюється з його протиставлення етосу, їхнього дихотомічного співвідношення. Антиномія, діалектична полярність пафосу та етосу конститує їхній категоріальний зміст, заснований на поділі двох гатунків смислів, що вичерпують одну галузь знання /у даному випадку - настрої, психічний стан, "характер"/. Пафос як "настрій духу" носить звичайно швидкоплинний, перебіжний характер, чим відрізняється від етосу - незмінної моральної засади, духовної субстанції людини.

Пафос, ця найвища ступінь концентрації й напруги людського переживання, виявляється в патетичному ставленні до світу, що об'єднує відчуття піднесеності буття з потребою активного діяння. У патетичному переживанні субстанційний, духовно піднесений зміст наповнює й просякає собою всі чуття людини, її світоставлення. Разом з тим у різноманітних сферах утвердження пафосу /соціальна діяльність, моральний вибір, художня творчість і сприйняття/ можливі різні типи його виявлень: героїчний, трагічний, сентиментальний, романтичний тощо. Найбільш адекватною сферою утвердження і функціонування пафосу є мистецтво, котре, як слушно помітив Гегель, повинно слугувати відгомінном загального чуття й мати форму пафосу.

Сприймання, переживання та оцінка художніх творів перетворює об'єктивний пафос історії в суб'єктивний, втілюючи пристрасті, поривання та етос епохи в екзистенціальний добуток особи, в її "чуття життя". Отже, пафос - це дух епохи, переломлений через почування життя, зокрема в мистецтві. Це духовно піднесене переживання, зміст якого став загальним, чи то значущим для всіх. Його загальність та значущість пов'язані із смисложиттєвими, сакральними цінностями світовідношення.

Не тільки в мистецтві, а й в житті *сакральне* пов'язане з утвердженням пафосу духовності, зі світоглядними переживаннями людини. Як би не різноманітнився світ людини, які б наукові та естетичні проблеми не привертали увагу людей, найвищі сенси вони шукають у проблемі життя та смерті, в загадці екзистенції. Сак-

ральність живого та мертвого визначає онтологічні кордони людського світовідношення, є універсальною засадою культури. Поняття сакрального ми беремо тому в гранично широкому, дюркгеймівському сенсі, що зв'язаний з екзистенціальними ситуаціями людського світовідношення. Сакральне у світовідношенні - це свого роду його "екстремуми", межові точки, що окреслюють "нижню" та "верхню" границі, полюси напруги людського життя. У якості меж, граничних засад людського існування сакральні позиції світовідношення можуть бути і піднесеними до "святості", і скинутими до "гріха". Сакральне одночасно і божественне, і демонічне; і освячене, і прокляте.

Сучасний стан людської чуттєвості, що розщеплена двома полюсами сакрального, виявляється й на розумінні естетичного. В естетиці авангарду останнє складає інтервал між гіперреалістично прекрасним та натуралістично потворним, між безплотно добродійним та тілесно гріховним. Десакралізація краси супроводжується естетизацією потворного. Неоміфологічна амбівалентність сакрального розповсюджується на всі естетичні категорії модерного мистецтва. Естетичне стає справжнім "святим сакрального" у всіх його вимірах і метаморфозах, естетика світовідношення перетворюється у СВЯТОВІДНОШЕННЯ.

Вже у мистецтві кінця XIX - початку XX століття починається десакралізація естетичного. Краса, як зауважив Ш. Бодлер, уважається чимось дивним, варварським, шокуючим /"О краса! відповіси: ти біс чи божество?"/. Французький естетик В. Баш у праці "Головна проблема естетики" стверджує, що у красі речі завжди криється щось небезпечне, демонічне. А засновник італійського футуризму Ф.Маринетті закликає до утилізації всіх брутальних звуків, всіх виразних криків буйного життя. Він говорить про нове чуття світу та життя, що пов'язане з відразою до спокійного існування, з приниженням кохання, з фізичною, інтелектуальною, чуттєвою еквілібристикою. То і є зворотна, "заборонена", неназвана сторона сакрального, котра у мистецтві презентована лінією від палеолітичних венер і шаманської символіки до кічу, поп-арту і постмодернізму.

Отже, сакральне у мистецтві має дуалістичний, амбівалентний характер. Дуалізм міфологічних архетипів відтворює найдавніші уявлення про життя і смерть, добро і зло, піднесене і огидне, божество та його антиподи - всі межові ситуації непересічного

буття. Світовідношення образно закарбовується в мистецтві, де породжує образ світу, свої художні специфікації.

IV глава тому називається "МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ВИЯВЛЕННЯ СВІТОВІДНОШЕННЯ. ОБРАЗ СВІТУ".

Ще один з фундаторів феноменологічної естетики М. Мерло-Понті вказував на зв'язок людини із світом через аудіовізуальне сприйняття, тобто через образ. Світовідношення конституюється тут як єдність суб'єкта, акту й змісту сприйняття в їх співвіднесеності з об'єктивним світом. Завдяки зв'язку з мисленням, герменевтичним контекстом думки, світовідношення є рефлексивним, інтегральним цілим, котре виявляється у сприйнятті як світосприйняття, як образ світу.

Історичні процеси еволюції образу пов'язані з трансформацією елементів психології в елементи культури. Конкретно-історичне світовідношення, "дух епохи", "чуття життя" та "образ світу" відтворюються в культурних формах, іконосфері суспільства. Так, метаморфози культурного простору епохи середньовіччя відбилися на зміні просторових форм у середньовічному іконопису. Згадаємо, що практика споглядання величин умоглядних тут приводить до площинного зображення, зворотної перспективи, схематизму, символізму, умовності просторових форм. А нове відчуття руху, переживання зрослої динаміки та мобільності початку ХХ століття народжує футуризм як спробу образного "схоплення" й зображення не тільки механічного, а й психічного руху матерії. Психологічні реалії людського світовідношення стають реаліями мови мистецтва.

Тому процес *стилеутворення* має світоглядні засади, що виявляються в особливостях художньої образності, її відповідності духові епохи. В історії естетики існують спроби створення світоглядних опозицій у типології стилю, особистості митця, його уяви, творчих переваг тощо. Наприклад, є цікавою типологія Г. Дюрана, який розрізнявав два типи уяви - "шизоїдальний" та "епілептоїдальний". Перший корелює з "героїчною" символікою і включає до себе такі образні архетипи, як День, Меч, Боротьба, Розділ. Другий викликає "містичну" символіку і засновується на таких архетипах, як Ніч, Чарування, Засіб, Єднання тощо. Безпосередні прояви цієї типологізації уяви та творчості можна зустріти у постмодернізмі, котрий навмисне використовує патологічні структури свідомості. У зв'язку з цим теоретик постмодернізму П. Пепперштейн підкреслює, що

"шизоїдальний" "зеніт" є співвідносним із будь-яким класицизмом, а висхідний "параноїдальний етап" - з будь-яким модернізмом.

В історії естетичної думки неодноразово відзначався також переважаючий в ту чи іншу епоху розвиток окремих галузей художнього виробництва, їх домінуючий вплив на соціокультурну структуру особи. Цілі історичні епохи характерні своєю прихильністю до певних видів чи груп мистецтв. У кінцевому випадку процес *видоутворення* відображував естетичні особливості пануючого світовідношення. Наприклад, принцип пластичності та художня модель тіла в античному світовідношенні висунули на художню авансцену Стародавньої Греції скульптуру, що об'єднувала навколо себе групу "мусичних" мистецтв. Тілесність краси стає культуруотворюючою моделлю, коли і космос, і досконала полісна держава, і образ прекрасної людини, і сам художній образ уявлявся передусім як ідеально організоване тіло /пластична єдність/. Форми античної культури набувають пластично спрямованої орієнтації, що покликана, кінець кінцем, змінювати та вдосконалювати людську природу, все "тіло" людського буття. Мусичні мистецтва, як правило, були спрямовані на формування мужнього етосу людини, доричної "пластики" її душі.

Горизонти світовідношення, полярними точками якого виступають історично задані опозиції людини і природи, особи і суспільства, ідеалу і дійсності, обмежують набір можливих форм самовираження митця. Вони здаються єдино адекватними соціальним та культурним вимогам епохи /канон, напрямок, течія, школа/. З іншого боку, художня модель світовідношення починає виконувати нормативні функції у побудові та організації інших форм людської культури, як зовнішніх, так і внутрішніх. Художні специфікації образу світу набувають культуруотворюючого характеру, що простежується на *національних та універсальних образах світовідношення*.

У національному полі художньої культури і відбувається така взаємна зміна детермінацій - соціокультурна інверсія. Не тільки екологічні, соціальні, психологічні особливості етнічного буття конституюють національний стиль мистецтва. Буває й навпаки, коли художні образи певного етносу починають впливати на свідомість людини, визначаючи її життєві перцепції та концепти, її життєвий світ. Уважається, приміром, що готичне мистецтво, або "готичний обрій" створили французьку природу, профіль горизонту, малюнок міст,

врешті, - поетику" /Г.Фосильйон/. На Україні подібну роль відіграло бароко.

З точки зору культурно-історичного підходу національні особливості стилю мистецтва складаються на засаді того чи іншого типу світовідношення в цілому, а не тільки, скажімо, його географічної або релігійно-філософської визначеності. Так, здавна виділяються суттєві відмінності в традиційних світосприйняттях Сходу та Заходу, за релігійною типологією - буддизму та християнства. Не даремно японський письменник Кімура Седзабуро називає японців "людьми зору", а європейців - "людьми голосу". Мається на увазі образне, візуально-перцептивне начало японського світовідношення і протилежне йому ідіоматичне /лінгвістичне/ начало світовідношення європейського. Світ японської культури потребує споглядання й милування, а життєвий світ європейців "вслуховування", пізнання через "говоріння" космосу й самої людини. Японець намагається бачити світ як деяку пластичну "еко-гармонію," а європейський мешканець з античних часів бажає чути у світі "музику небесних сфер". У інших етносів також є свої специфічні особливості світосприйняття та самовиявлення в мистецтві.

У зв'язку з цим в дисертації розглядається вельми цікава проблема розуміння національних стилів, "мов" мистецтва. Робиться висновок, що "дослівний" переклад національних образних мов і стилів мистецтва насправді буває неможливим. Адже в кожному з них присутній зміст, що не вербалізується, прихований ірраціональний план. Естетичне "розуміння" в такому випадку забезпечується знаходженням аналогічних моделей та парадигм образності в контексті універсального світовідношення з його загальною логікою мислення, почуттєвості та мови.

Отже, світ людини в мистецтві стає образом світу, універсальним *музеєм* світовідношення. Починаючи з Гомера, який, за висловом Достоевського, дав усьому давньому світові організацію і духовного, і земного життя, мистецтво втілює в собі зразки життєдіяльності, загальнокультурної парадигми епохи. Тому "музей світовідношення" уявляється нам як своєрідний компендіум всіх можливих образів світу, що знайдені в мистецтві. Так, у витоках "нового музею" А.Мальро розташувалося малярство Ф. Гойї та Ф. Гальса, у котрому спостерігається перше вторгнення сучасного світовідчуття у мистецтво. Далі він розміщує образи Мане, Гогена і Ван-Гога, як основні віхи становлення авангардного ренесансу.

Авангардизм репрезентує новий світ людини в мистецтві, нову естетику світовідношення.

Після аналізу світу людини в мистецтві, де розбиралися естетичні модуси і категорії світовідношення, дисертант звертається до проблематики художнього авангарду, де ці концептуальні поняття дістають історико-культурного і мистецтвознавчого наповнення. ДРУГА ЧАСТИНА дисертації "ЕСТЕТИКА СВІТОВІДНОШЕННЯ В АВАНГАРДИЗМІ" присвячена аналізу неklasичної естетичної свідомості, таким її сутнісним рисам, як ексцентризм, трансгресивність, поліперспективність, евокативність. Дух епохи, почування життя та образ світу набувають в авангардизмі "леверкюнівських" характеристик. У I главі "ВІД ФАУСТА ДО ЛЕВЕРКЮНА" досліджується співвідношення між КЛАСИЧНИМ І ПОСТКЛАСИЧНИМ У МИСТЕЦТВІ.

Алегоричні образи Фауста і Леверкюна персоніфікують два етапи розвитку мистецтва і естетичної думки - класичний та авангардний. В них є втіленим світ людини певного соціального часу, який закарбувався в культурній історії у вигляді цілісної системи світовідношення. Фауст і Леверкюн постають тому як культурно-історичні типи, що складають образно-символічний код розвитку естетичної свідомості епохи "модерніте". Якщо гетевський Фауст - це вчений, що шукає "божественну" істину, то Адріан Леверкюн /головний герой роману Т. Манна "Доктор Фаустус"/ - це композитор, що творить "демонічну" красу. Перший уособлює в собі дух раціоналізму, естетики класицизму і просвітництва, другий - дух сакральності, естетики авангардизму.

В естетиці та мистецтві перехід "від Фауста до Леверкюна", від раціонального до сакрального у світі культури добре ілюструється прикладом музики. Адже і фаустівське, і леверкюнівське начало культури ґрунтується на музичному дусі, етосі самоспоглядання і безкінцевого становлення. Але якщо у класичній західноєвропейській музиці XVIII століття є присутнім раціонально-математичне, логічно обчислювальне начало /панування контрапункту і поліфонії/, то у музиці XX століття торжествує "експресивне творення, вираження почуттів" /Т. Манн/.

Такий перехід "від Фауста до Леверкюна" позначає перехід від класичних до посткласичних, авангардистських позицій. Але, попри

зовнішній антагонізм Фауста і Леверкюна, між ними існує кривий, майже однойменний, споріднений зв'язок. Цей зв'язок ґрунтується на трансісторизмі і діалогізмі світової культури, на універсальній духовності, котра, змінюючи зовнішні форми вираження, все ж таки зберігає субстанціональну тотожність в усіх історичних формах. За словами М. Бердяєва, духовна культура, якщо і гине у кількостях, то зберігається і перебуває у якостях. Це якість загальнородового, вселюдського. Якою б не була в культурних модифікаціях та іпостасях, вона складає принцип спадковості у розвитку культури, лежить в основі естетики універсалізму, що виростає з постмодерністського синтезу традицій та авангарду, "елітарної" та "масової" культури.

І все ж таки Леверкюн - то не Фауст, естетика світовідношення в авангардизмі набуває нових, "некласичних" рис. В художньому авангарді ХХ століття багатьма дослідниками виділяються такі спільні й суттєві риси, як-от: войовничість, безкомпромісність, елітаризм, дистанція до сучасності, переоцінка традицій, поліцентризм, інтердисциплінаризм, синестетизм, програмність, "революційність", утопізм. Авангард наділяється "блюзнірськи бешкетним" характером як у творчості, так і в стилі життя митців-авангардистів /від Д. Бурлюка до С. Далі, від О. Кручоних до "Митьків"/.

Головними антитезами авангарду є традиція, академізм, класика. Саме тому мова йде про посткласичність авангардизму, його мета-естетичний характер. Авангардисти тому авангардисти /у прямому сенсі слова/, що вони завжди крокують попереду самосвідомості мистецтва, постійно виходячи за межі традиційних норм художньої мови. Так, Кандінський і Богомазов утверджують самоцінність нефігуративних елементів живопису; Бретон і Далі відкривають мову підсвідомого; Арто і Беккет впроваджують несюжетний хід театрального спілкування; Штокхаузен репрезентує музику як скомпоноване звучання; Уорхол усвідомлює естетичну цінність речі; Саррот робить дискурс і мову художнім образом, артефактами мистецтва; а концептуалізм від Рейнхардта і Дюшана є "чистою" рефлексією, самосвідомістю і аутентичним "текстом" авангарду. Так складається мета-мова мистецтв, знаково-символічний код і арсенал модерної культури в цілому.

II глава називається "ЕКСЦЕНТРИЗМ СВІТОВІДНОШЕННЯ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ЕСТЕТИКА АВАНГАРДИЗМУ".

Образ світу в художньому авангарді генерується соціокультурними особливостями початку нашого століття, різкою зміною загальнокультурних парадигм, перцептивною революцією. Суть нового світовідношення, що полягає в ексцентризмі людського буття, в технологічній динамізації часу, в сакралізації раціональності та дегуманізації чуттєвості, аналізується в дисертації на засадах феноменологічної традиції.

Феноменологічне розуміння світовідношення зводить його до переживань часу, простору, тілесності, до онтології емоції. В кожному з цих феноменів життєвого світу так чи інакше є присутнім "дух епохи", "почування життя", "образ світу". Так, *часовий* вимір світу людини ХХ століття "знімає" в собі темпоритм і динаміку урбаністичної трансформації способу життя. Прискорення життя технологічної цивілізації якісно змінює відчуття часу, миттєвість "скорочується" до найменших одиниць, "квантів" соціальної та психічної енергії. Основоположним принципом світовідношення стає переживання "розвитку-в-часі", котре накладається на наукові концепції, художні образи, педагогічні моделі, соціальні програми, філософські парадигми. Загострені часові відчуття живлять собою ідеї екзистенціалізму, естетизму, гедонізму. "Життя миттєвістю" стає в них найвищою цінністю, набуває статусу ідеологеми існування. Освоєння часу, "впадіння" у час виступає загальним виразом сучасної інтерпретації ситуації людини у світі. У мистецтві це позначилось, зокрема, появою футуризму, темпоралізацією всіх художніх специфікацій.

Іншим феноменологічним виміром світовідношення є *просторовість*. Тут також спостерігається її модифікація - урбанізація та глобалізація. Сучасні культурно-цивілізаційні засоби "стискають" простір, роблять його легко споглядабельним і таким, що підпорядковується планетарним екологічним і технологічним процесам. Культурний простір скорочується до іконосфери суспільства, інколи навіть до масштабів відеокліпу, до "кібернетичного" простору. У мистецтві виникають нові види просторовості, які генеруються на засадах науково-технічних і філософсько-естетичних досягнень епохи /як колись "романний" простір завдяки книгодрукуванню, так зараз "спресована", віртуальна горизонтність відеокасети, автономний візуальний простір абстрактного живопису, постмодерністське

сприйняття простору як телевізійного образу/. Отже, простір при роди перетворюється на цивілізацію простору - часу. Фаустівська культура віддає Франкенштейнові ще один людський вимір буття. Хронос пожирає Гею, час володіє матінкою-землею. XX сторіччя скорочує простір і прискорює часові темпи життя. Воно все більше переживається не географічно, а біологічно, навіть соматично.

На переживанні власної *тілесності* ґрунтується культурно-історична і особистісна форма світовідношення як втілення "Я" у світі. Наприклад, ренесансні зображальні пропорції людського тіла являють собою візуальну реалізацію музичної гармонії, заснованої на мистецтві арифметики та геометрії. А у посткласичному, техногенному суспільстві усталюється новий ідеальний тип тіла, що начебто відтворює ергономічні принципи у системі "людина-машина". Провідним принципом ергономіки є вигода тіла. Утилітарне як корисне і приємне для тіла стає домінантою "технологічного" світовідношення. Здається навіть, що тілесність тут інколи перевищує духовність, коли культуризм XX століття витискує класичну грацію, а порнографія справляє перемогу над художнім "ню".

Підвищена *емоційність* /"експресивність"/ людської природи і емоційна *виразність* /"евокативність"/ знаково-символічних форм культури стають ще одним феноменологічним виміром сучасного світовідношення. Недарма саме на початку століття імпресіонізм у мистецтві змінюється на експресіонізм або позаемоційну "нову речевість" чи "безпредметність", а реалістично-зображальний метод переходить в умовно-виражальний. На нових вимірах світовідношення народжуються нові естетичні принципи модерного мистецтва - ексцентризм, еквілібризм, дивовижність, маскарадність, іронія, маразмвання та ін.

Коли говорити про сутність світовідношення, що є репрезентованим у мистецтві авангарду, особливо його початкового періоду, то найхарактернішою рисою його буде, безперечно, ексцентризм. В ексцентриці свідомо порушується "передусталена" гармонія, зміщуються звичні акценти і координати, змінюються часові, просторові, пластичні, емоційні "центри ваги" світу людини. Виникають незвичайні форми, що шокують своїми нестандартними пропорціями і негативною архітектонікою. *Ексцентризм* стає світоглядним принципом і загальнокультурною парадигмою модерного мистецтва.

Ексцентрична настанова авангарду не бажає бачити світ у

світлі традиційного взаємовідношення суб'єкта і об'єкта. "Фаустівські" гносеологічні та естетичні моделі, засновані на суб'єкт-об'єктній координації та гармонії, замінюються новими, "леверкюнівськими" поглядами, трансформованими у бік суб'єкт-об'єктного зміщення, зсуву, нерівноваги, гіперболізації чи то суб'єкта, чи то об'єкта /на цьому ґрунтується, відповідно, авангард і постмодернізм/. Постійне прагнення в несталість, уникнення екзистенціальної симетрії стає парадигмою, принципом авангардистської творчості /наприклад, естетика "ультраячництва"/.

Втрата власного місця у природі та суспільстві призводить до нестійкості, еквілібризму існування, до порушення гомеостатичної рівноваги "я" та світу. Втрачається фаустівська гармонійність світовідношення, самовідчуття "я" в якості осереддя буття. Звідси ще один наочний прояв ексцентризму світовідношення та мистецтва - принцип *еквілібризму* у тематичній побудові художніх творів, в їхній композиції, внутрішній структурі та динаміці. Еквілібризм для теоретиків та фундаторів модерного мистецтва - це "магічний вияв нового усвідомлення просторич, що відкриваються перед нами" /М. Бонтемпеллі/. Ексцентрику буття леверкюнівська душа намагається вловити еквілібризмом художнього образу, постійним коливанням між етичним та естетичним, предметним і безпредметним, раціональним та ірраціональним.

Ексцентричні особливості модерного мистецтва є помітними і в його пристрасті до "дивацтва", чародійства, фантазмагорії та інших форм неоміфологічної свідомості. Найбільше розповсюдження мотиви *дивовижності* дістали у сюрреалізмі, де сновидіння та реальність стали єдиними. "Дивовижність" художнього образу - це і справді той "сон наяву", про який казав ще З. Фрейд. У сюрреалістичному мистецтві психоаналітичні образи стають домінантними, вони репрезентують сферу безсвідомого, уяви, марення. В них так чи інакше є присутнім незадоволене бажання, мрія, чарівний сурогат дійсності. Доведення дивовижності до центральної категорії, до принципу посткласичної естетики належить А. Бретону. Сновидіння розуміється Бретоном як "протест" проти реальності, дивацтво сновидіння - як компенсація вульгарності життя в сюрреалізмі. Сюрреалістична дивовижність викликає переживання культури як природи, і переживання природи як людського безсвідомого.

Чому саме в таких формах розвивається мистецтво авангарду?

Намагаючись позначити становище і сенс західно-європейського мистецтва початку ХХ століття, ще О.Шпенглер указав на його карнавальний еkleктизм і маскарадну напівсерйозність як вираження історичної ексцентричності. І, навпаки, ексцентризм, еквілібризм, дивовижність світовідношення нашого століття виявляються у принципі *маскарадності* свідомості, поведінки, стилю життя взагалі. Мода "на маски" просякає сфери спілкування, мистецтва, розваг. Справжній драматизм людського існування трансформується в показний, облудливий, юродствующий. Гра масок, розподіл соціальних ролей, зображення зlodіїв і блазнів, порядних чи огидних героїв стають нормою життя, "культурною" потребою людського існування. У мистецтві ХХ століття маскарадна ексцентричність світовідношення втілена у бурхливому розвитку таких видів і жанрів, як цирк, естрада, джаз, "мюзик-холл", мюзикли у театрі, кіно, телебаченні. Ексцентрика, як бачимо, здобуває через маски не тільки елітарне, але й "масове" мистецтво.

Ексцентризм сучасного світовідношення виражений також в *іронії*. Взагалі іронічні елементи творів мистецтва знаменують собою початкові чи завершальні стадії його перехідних періодів. Починаються ці процеси з іронічного переосмислення попереднього стану суспільства і культури. Іронія тут доходить до негативізму і деструктивізму /первісна "чорноквадратна" фаза авангардизму - так звані "нуль-форми"/. Заключна стадія переоцінки цінностей, коли від тотального заперечення і анархії треба перейти до конструктивної критики і створення нового соціального і художнього порядку, викликає трансформацію самого іронічного світовідношення. Від усеруйнуючого цинізму /сміх над цінностями без власних цінностей/ іронія приходить до своєрідної ностальгії за минулим. Її своєрідність полягає в саморефлексивності іронії, спрямованості не тільки на те, що пішло в історію, але й на саму себе, на форми розлучення з минулим /деконструктивізм постмодернізму/.

У сучасній мистецтвознавчій літературі ментально-естетичний простір постмодернізму досить часто розбирається через *метафору маразму* з усіма атрибутами маразматичної свідомості. Якщо класичне мистецтво було спрямованим на утвердження сенсів історії та життя, авангард - на їх пошуки з позицій трагічної безсенсовності, то постмодернізм - це умисна втрата сенсів, навіть їх параноїдалне винищення. У постмодернізмі маємо аутентичний

пафос безсенсовності, доведений до цинічної демонстрації, до свята зло-чину. У такий спосіб намагаються надати культурі можливість звільнитися від "тотальної циклічності" /П.Пепперштейн/, від усталених стереотипів культурно-історичних і національних сенсів. Постмодернізм, як заключна стадія авангардистського "вибуху", створює мета-культурний хаос, абсурдистську понад-естетичну реальність. Теми ілюзії, брехні, божевілля, смерті стають визначальними у демістифікації цінностей реальності, у десакралізації суспільного буття. Мистецтво стає зло-чином, переступанням соціокультурної межі, або трансгресією.

Глава III - "АВАНГАРД ЯК ТРАНСГРЕСІЯ СТИЛЮ В МИСТЕЦТВІ".

Трансгресія - поняття сучасної культурології і гуманістики, в яким фіксується подолання історичних меж культури, вихід за рамки існуючого світовідношення. Коли спробувати дати прямий, дослівний переклад латинського слова "трансгресія", то у семантично-адекватному вигляді ним виявиться, мабуть, російське слово "преступление". Зрозуміло, не стільки у негативному, кримінально-правовому значенні /як "злочин"/, скільки в етимологічному значенні /як "переступання"/. Сама етимологія вказує на його зв'язок з порушенням міри, виходом за межі, пере-ступанням порога дозволеного чи загальноприйнятого.

Зокрема, в авангардизмі створюється особлива художня мова /мета-мова/, заснована на трансгресивних особливостях сприйняття і творчості. Митець-авангардист не стільки відображує, скільки розкріпає, навіть розвінчує панівні комунікації, дає повну волю фантазії, інтуїції, асоціативному мисленню, стихії безсвідомого. Вочевидь, можна стверджувати, що коли для класичної естетики реалізму ключовою категорією була міра як основа гармонії краси, то для виникнення авангардизму сутнісною категорією виступає трансгресія, яка визначає прорив традиційних горизонтів прекрасного у мистецтві. Тобто, трансгресія перетворюється в концептуальну категорію, в ідеологему посткласичної естетики.

З цієї точки зору авангардизм у мистецтві - це вже не стиль як такий в його традиційному, класичному розумінні. У художньому авангарді немає заздалегідь встановленої, раз і назавжди даної "міри" творчості, подібно до античних пропорцій, середньовічних канонів, ренесансного "золотого перетину", класицистського правила "трьох єдностей", академічних вимог щодо форми. Авангардистські

маніфести, концепції, категорії й принципи не грають нормативної ролі. Навпаки, єдиною умовою авангарду є якраз переборення міри творчості, кожного разу прорив з наявних взірців і навіть шедеврів. Це і є трансгресія стилю - метод творчості, й сказати б, алгоритм стилютворення. Він полягає у постійному переборенні яких би там не було стильових кордонів і визначень у мистецтві.

Авангардизм, як "анти-стиль", закономірно виходить на проблематику *дегуманізації мистецтва*. Замість живого співпереживання та співучасті у людських змаганнях він пропонує відчужену, "зовнішню" трактовку драми розчленованого життя. Любовне відношення до людини замінюється аналітичним - кубістичним або сюрреалістичним - розчленуванням її плоті та духу. Авангардизм немов скидає людину до світу речей, а речовий світ оживлює, персоніфікує. Люди і речі стають взаємозамінними, більш за те, сплавленими в єдине ціле. Виникає новий кентавр ХХ століття - "людино-річ", гібрид тіла та речі без наявної святості, проте із різко вираженою демонічністю.

Незважаючи на демонстративне, інколи показне віддалення від образу людини, художній авангард так чи інакше, опосередковано чи навіть через пряму негачію не залишає людського значення мистецтва. Тільки тематика ця набуває "маскарадного", переодягнутого характеру, драпіруючи вічні людські проблеми в небувалі шати, ексцентричні іпостасі. Авангардизм намагається стикувати людську тему мистецтва з новітніми осягненнями цивілізації і неоміфологічної свідомості, ввести в сучасне світовідношення традиційні цінності через їх іронічне подолання. Образ людини "в кентавра образі складнім" /О.Зуєвський/ набуває ексцентричних, трансгресивних форм і стає співзвучним духові епохи.

Отже, трансгресію стилю в авангардизмі не можна розуміти лише як переступання через кордони існуючої культури. Подолання звичних горизонтів творчості несе в собі й потужне конструктивне починання, яке створює потенціали нових творчих дій. Через переборення стильової цілісності культури в авангардизмі досягається немов "нульовий" стан стилю, з якого починається відлік майбутніх культурних координат. Авангард є моментом переходження культури від одної стильової цілісності до іншої, моментом, в якому руйнування устарілих цінностей супроводжується їх оновленням і трансформацією /що виявляє поняття "інставрація"/.

IV глава має назву "ПОЛІПЕРСПЕКТИВНІСТЬ ТА ЕВОКАТИВНІСТЬ АВАНГАРДИСТСЬКОГО ОБРАЗУ".

Що стосується світосприйняття, на якому ґрунтується авангардистський образ, то воно набуває рис поліперспективності та евокативності. Що мається на увазі? Передовсім, поява ідеї і образу багатомірного світу під час перцептивної революції, яка ускладнила всі чутеві зв'язки людини і світу. Вони стають плинними, множинними, поліперспективними. Наступно, поглиблення знаково-символічної структури образу, його надрефлексивно-емоційної дієвості. Сприйняття все більш обумовлюється семіотикою образності, різноманітними евокаціями знаків і символів.

Авангардистський образ-символ є поліперспективним у трьох взаємозв'язаних аспектах. По-перше, з точки зору його внутрішньої фактури, у вигляді багат шаровості образного буття твору /онтологічна поліперспективність/. По-друге, з точки зору його сприйняття, у ході якого створюється безліч перспективних ліній та вузлів, образних ансамблів та їх комбінацій. Вони забезпечують конституювання певного іміджа, залежного від особливостей сприймача /перцептивна поліперспективність/. По-третє, тут виникає аспект розуміння мови авангардистського образу. Адже в процесі його сприйняття створюється смислове поле, наповнене найрізноманітнішими значеннями та інтерпретаціями /семантична та герменевтична поліперспективність/.

Щоб збагнути, про що йде мова, досить згадати для прикладу славнозвісний твір В.Кандинського "Жовтий звук". Його поліперспективність обумовлена тим, що 1) тут використовується синтез художньої мови живопису, музики, хореографічної пластики; 2) сприйняття тому ґрунтується на синестезії чуттів; 3) розуміння є неможливим без знання символіки кольорів Кандинського, де жовтий колір означає підступність і агресію, недовір'я і низкість інстинктів. У перекладі на мову музики і хореографії, ця символіка стає багатоаспектною, полісемантичною.

Сутність поліперспективності образного поля сучасного світовідношення - у появі різноманітних перспектив /зв'язків, відношень/ усередині простої, неподільної перцептивної сфери. На заміну ньютонівському, "лінійному" підходу до простору і часу приходить ейнштейнівська модель універсуму, що стверджує відносність усіх систем вимірювання, їх багатовекторність. Бачення дійсності конститується вже "електронною культурою", колосальним

впливом інформатики, сучасною аудіовізуальною технікою, яка винищує індивідуальну цілісність, осмисленість та автономність безпосередньої перцепції. Перцептивне поле стало " мозаїчним", "калейдоскопічним", мерехтливим, - таким, що має власні розмаїті виміри.

Показово, що ці особливості образного мислення мають певну спільність мови у найрізноманітніших видах модерного мистецтва. У цьому сенсі перекликаються між собою концепції "поліфонічної скульптури" Е. Неізнаного та "кінематографа тотальних структур" братів Алейнікових, композиції "панелей" у живопису В. Комара - О. Меламіда і "театр рухомих структур", а також "мега матриці" у відеокіно Б. Юхановна. Усі ці концепції й творчі методи так чи інакше зв'язані з дослідженням різноманітних структур цілісного світу з одночасною спробою втілити "недискретний" світ, передати його плинність, одночасність, універсальність.

Аналіз перетворення авангардної образності у факт свідомості / переживання / потребує також дослідження співвідношення символу і почуття в контексті емоційного впливу всієї іконосфери суспільства, її символічних текстів і мета-мов. В естетиці авангардизму ця проблематика зв'язана з поняттям *евокативності*, найбільш повно репрезентованим в емотивістських концепціях. Виникаючи на "антиметафізичній" хвилі сучасного позитивізму, емотивізм в естетиці активно використовує методи "некласичної" логіки та лінгвістики, бере до озброєння категоріальний апарат семіотики. Саме в естетиці емотивізму, з'являється поняття евокативності, що розкриває співвідношення символічних та емоційних горизонтів культури у специфічній мові і текстах мистецтва. Естетика майже ототожнюється не тільки з лінгвістикою / Б. Кроче /, але й із семіотикою / А. Ричардс /.

В евокативності світовідношення здійснюється перетворення людської чуттєвості в знак і наступне опосередкування "символізмом" чуттєвих відношень, художніх дискурсів і текстів. Символ вважається чи не єдиним носієм культури, втілюючи у собі її понадприродну сутність, інтерсуб'єктивну, комунікативну цінність. В його умовній, конвенційно-знаковій формі мислиться чуттєве узагальнення і наочне вираження духовної субстанції, що не піддається аж ніякому адекватному відтворенню. Акт символізації ідеального стає універсальним культурустворюючим діянням, методом текстотворення.

Проте все вищезгадане ще не дає засад вважати, що естетика авангардизму ігнорувала *проблему переживання*, основну увагу зосередивши на знаково-символічній природі художнього "тексту". Подібно до інших питань, авангардизм намагався по-новому, нетрадиційно підійти до аналізу суб'єктивних сторін сприйняття твору мистецтва.

На відміну від класичної естетики, теоретики художнього авангарду відкрили в естетичному переживанні самодостатній, автономний феномен. Традиційні мотиви "мімезису" і "катарсису" в розумінні естетичного переживання змінилися мотивами його "ізоляції", самоцінності. Разом з тим посилилась увага до його феноменологічних, евокативних можливостей. У переживанні відшуковуються духовно-чуттєві механізми конструювання образності, будування художніх текстів.

З цієї точки зору в дисертації розглядаються деякі посткласичні та "некласичні" позиції в розумінні естетичного переживання як важливого елементу евокативності образу. Разом з диференціацією пізнавальних настанов і парадигм робиться спроба узагальнити різні підходи в єдиній методології - методології ізоляціонізму /Р. Гамак, К. Белл, Х. Ортега-і-Гассет, Т. Еліот та ін./. В ній естетичне переживання аналізується поза своїх численних зв'язків, чи то на шаблі соціального, чи то духовно-морального буття людини. Більшість концепцій так чи інакше об'єднуються інтересом до чуттєвої "чистоти" переживання, до його аналізу як суто психічного, емотивного явища.

Теоретики авангардизму вбачають шлях чуттєвої емансипації людини в мистецтві через прорив у глибинні шари переживання, часто зовсім незачеплені сучасною цивілізацією. Вони шукають в ньому прадавні, "одвічні" властивості, які під впливом епатуючих творів можуть бути порозбуджені та видобуті з-під пізніших культурних нашарувань. Повернення доцивілізаційних атавізмів, протоестетичних образних форм вважається гарантом "чистоти" художніх текстів, їх безпосереднього, пралогічного характеру. Таке занурення в архетипи підсвідомого знаходимо в наївізмі, неосюрреалізмі, натуралістично-магічній фігуративності.

Окрім того, у модерному мистецтві діалектика сакрального втягує на свою орбіту все нові й нові шари "гріховного", надаючи йому значення падшого, "однокрилого" янгола. В тому, що раніше вража-

ло й відлякувало, відшукується щось принаadne - солодкість забороненого плоду, естетика мета-реальності. Предметом авангардизму стає не тільки духовне, нематеріальне, "інфратонке" / вираз М. Дюшана /, але й прямо протилежне йому, аж до некроестетики маразмування. Огидні явища життя складають нову мову, кенотипи авангардизму. Або через сакралізацію тривіальних, або ж через десакралізацію "музейних" цінностей робиться відмова від самодостатності посереднього рівня, від стереотипів життя і мистецтва. Замість сірого кольору посередності й евфемізмів художньої мови вибухають яскраві контрастні тони ексцентрики нових сакральних цінностей, нової міфології сучасного світу людини.

Ексцентризму тому - найхарактерніша риса "леверкюнівської душі", діалектики сакрального в модерному мистецтві. Ексцентризму тут сакралізується, а сакральне набуває ексцентричного, іронічного, пересмішного характеру. Авангард, таким чином, - не одномірне, а багатомірне, поліперспективне мистецтво, а його естетика аж ніяк не може бути класичною, аристотелівською чи баумгартенівською. Вона сповідує неklasичний принцип недвоїчності у тому сенсі, що на кордоні недвоїчного існує якась таємниця в царині нествореного, невідомого, забуттєвого. Іншими словами, неklasична естетика є стратегією розмаїтого, простором невизначеного, часом ймовірного у "подорожі поза форми" /Р. Бабовал/. Іронічна діалектика сакрального стає справжньою неоміфологією, мета-естетикою, ексцентричним пафосом художнього авангарду.

У *Заключий частині* підсумовується проведений естетичний аналіз людського світовідношення.

З дослідження випливають такі *підсумкові висновки*:

- універсальна ідея людського світовідношення виконує системостворюючу функцію в структурі сучасного естетичного знання, може бути використана як пояснювальний принцип при вирішенні гуманістичних проблем естетики в умовах соціокультурної трансформації Модерну в Постмодерн;
- концепція світовідношення як естетичної категорії продовжує національні традиції гуманітарного мислення, в якому "кардіоцентризму", тобто емоційність, ліризм, естетизм ставлення до світу займають чільне місце, визначаючи онтологічний та естетичний простір української "філософії серця", ментальний та евокативний контекст українського мистецтва;
- естетичні модуси світовідношення дозволяють розкрити світ людини

в мистецтві на рівні переживання духу епохи, почування життя, образу світу в їх культурно-історичних та художніх специфікаціях /етос, пафос і стиль мистецтва, естетичне переживання і художня образність, видо- і стилеутворення в мистецтві/;

- естетичний аналіз сучасного світовідношення генерує такі поняття неklasичної естетики, як "леверкюнівська душа авангарду", ексцентризм, трансгресивність, евокативність, поліперспективність авангардистської образності;
- категоріальна парадигма сучасного світовідношення інтегрує традиційні та модерні концепції філософії мистецтва в проєкті естетики універсалізму, обґрунтовує можливість побудови естетики як онтології чуттєвості та феноменології виразних форм у категоріях новітнього філософського дискурсу, на матеріалах авангарду й постмодернізму в мистецтві.

Основний зміст дисертації представлений у публікаціях:

1. Людина і суспільство: Навчальний посібник. Ч. III. Культура. - Чернігів, 1993. - 108 с. Ч. IV. Людина в сучасному світі. Чернігів, 1994. - 84 с. - 6 д.а. (співавтор і редактор).
2. Переживание красоты. - К.: Мистецтво, 1987. - 79 с. - 4,5 д.а.
3. Эстетическое восприятие художественного произведения. - К.: УПОН Минвуза УССР, 1987. - 28 с. - 1,6 д.а.
4. Естетичне переживання як процес духовно-чуттєвого відтворення соціального досвіду особи // Етика і естетика: Вип. 19. - К.: Вища школа, 1976. - С. 54-62. - 0,6 д.а.
5. Роль эстетического переживания в формировании духовных запросов личности // Этика и эстетика: Вип. 20. - К., 1977. - С. 64-70. - 0,5 д.а.
6. Диалектика технологических и утилитарных отношений к предметному миру культуры // Диалектика культуры: Межвузов. науч. сб. - Куйбышев, 1983. - С. 72-79. - 0,5 д.а.
7. О понятийном статусе мироотношения в концепции человеческой целостности // Целостность человека в системе деятельности, сознания и общения. - М.: ИФАН, 1985. - С. 61-66. - 0,4 д.а.
8. Проблема "эвокативности" культуры: критика буржуазных концепций // Этика и эстетика: Вип. 28. - К.: Вища школа, 1985. - С. 97-103. - 0,5 д.а.
9. "Молодежная субкультура" в свете борьбы идей // Этика и эстетика: Вип. 32. - К., 1989. - С. 58-64. - 0,5 д.а.

10. Концепция мироотношения в эстетике дзэн // Критика идеологии и практики нетрадиционных культов и неомистицизма. - Новосибирск, 1989. - С. 35-39. - 0,4 д.а.
11. Трансгрессия в истории // Историзм и творчество: Часть I. - М., 1990. - С. 147-150. - 0,4 д.а.
12. Онтологические, гносеологические и эстетические основания человеческой трансгрессии // Проблемы философии: Вып. 85. - К.: Вища школа, 1990. - С. 29-36. - 0,5 д.а.
13. Историчні трансформації категорії пафосу // Філософська і соціологічна думка. - 1990. - №9. - С. 101-107. - 0,8 д.а.
14. Смысложизненная ценность эстетического переживания // Формирование эстетического отношения к искусству. - Т. I. - Гл. I. §4. - М., 1991. - С. 242-246. - 0,3 д.а.
15. Гуманизация современного обществознания и проблема человека в эстетике // Духовность: традиции и проблемы: Межвузов. сб. науч. статей. - Уфа, 1991. - С. 138-143. - 0,5 д.а.
16. Национальный стиль искусства // Философские науки. - 1992. - №1. - С. 14-25. - 1 д.а.
17. Леверкюнівська душа авангарду // Філософська і соціологічна думка. - 1992. - №9. - С. 37-52. - 1 д.а.
18. Поліперспективність образу в постмодернізмі // Етика, естетика і теорія культури: Вип. 35. - К.: Либідь, 1992. - С. 112-117. - 0,5 д.а.
19. Філософія в техніці постмодернізму // Філософська і соціологічна думка. - 1992. - №11. - 0,3 д.а.
20. Розділи з курсу "Людина і суспільство" // Трибуна. - 1993. - №№ 1-5. - 2 д.а.
21. Світовідношення як переживання: феноменологія, онтологія і естетика "життя миттєвістю" // Філософська і соціологічна думка. - 1993. - №5. - С. 121-136. - 1 д.а.
22. Новий камінь Сізіфа? / Спогади про I Міжнарод. конгрес універсалізму // Філософ. і соціол. думка. - 1994. - №3. - С. 225-229. - 0,5 д.а.
23. О культуруобразующем статусе музыки в системе видов искусства // Комплексное полихудожественное развитие школьников: Науч.-метод. сб. - М., 1994. - С. 53-56. - 0,4 д.а.
24. Стыль эпохи та мова мистецтва // Язык и культура: Третья междунаро. конф. Доклады. - К., 1994. - С. 32-39. - 0,5 д.а.

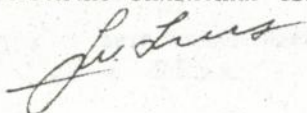
Lychcovakh V. presents his thesis "The Human World-Attitude as an Object of Aesthetic Analysis" for a doctor's degree in fields of philosophy. On the speciality "Aesthetics". The Kiev University, 1996.

In the thesis maintained, the conception of system-forming function of "World-Attitude" category in the structure of aesthetic knowledge, in the "classical" and "non-classical" paradigms of art analysis is worked out. The aesthetic specifications of World-Attitude allowed to reveal the human world in art on the level of experience of the spirit of epoch, the feeling of life, the image of the world and to extrapolize these ideas into the field of avant-guard aesthetics. The results of the research contribute to the metodological foundation of Aesthetics as the Ontology of feelings and the Fenomenology of expressive forms in the categories of modern philosophical discourse, through investigation of avant-guard and postmodernism in the field of arts.

Личковах В.А. Человеческое мироотношение как предмет эстетического анализа. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук по специальности 09.00.08 - эстетика. Киевский университет им. Т. Шевченко. Киев, 1996.

В диссертации разработана концепция системообразующей функции категории "мироотношение" в структуре эстетического знания, в "классических" и "неклассических" парадигмах анализа искусства. Эстетические спецификации мироотношения дали возможность раскрыть мир человека в искусстве на уровне переживания духа эпохи, чувства жизни, образа мира, экстраполировать эти понятия на эстетику авангардизма. Результаты исследования способствуют методологическому обоснованию эстетики как онтологии чувственности и феноменологии выразительных форм в категориях современного философского дискурса, на материалах исследования авангарда и постмодернизма в искусстве.

Ключові слова: культурно-історична природа людського світовідношення, загальнокультурна парадигма, світовідношення як переживання, дух епохи, чуття життя, образ світу, етос, пафос і стиль мистецтва, естетичне переживання, "життя миттєвістю", діалектика сакрального, ексцентризм, трансгресія, поліперспективність, евокативність авангардистського образу, мотиви Фауста і Леверкюна в естетиці, музей світовідношення, авангард - постмодернізм - універсалізм, мистецтво як естетичне виявлення світовідношення.



Підписано до друку 30.09.96 р. Ум. друк. арк. 2,20.
Ум. вид. арк. 2,0. Формат 60x84/16. Друк офсетний.
Тираж 100. Зам. 252.

ПОД ЦНТЕІ м. Чернігів, вул. Урицького 39.

444 232

AB 35.863