

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

Н. М. Баранова

ЕТИКА ТА ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

Ніжин
2017

УДК 174(075.8). 111.852(075.8)

ББК 87.75я73

Б24

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 3 від 26.10.2017 р.

Рецензенти:

Кушерець Т. В. – доцент кафедри філософії та соціально-економічних наук Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат філософських наук;

Бучин О. П. – доцент кафедри філософії та соціально-економічних наук Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат філософських наук

Баранова Н. М.

Б24 Етика та естетика : навч. посіб. / Н. М. Баранова. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. – 199 с.

Даний посібник призначений для студентів як денної, так і заочної форм навчання. Його доцільність продиктована глибоким змістом даної дисципліни, яка полягає в тому, що при вирішенні практичних завдань вона примушує рахуватися з моральними орієнтирами особистості та прагнути досягнути естетичні цінності навколишньої дійсності.

УДК 174(075.8)

© Н. М. Баранова, 2017

© НДУ ім. М. Гоголя, 2017

ЗМІСТ

Передмова	5
Модуль I. ЕТИКА	
Тема 1. Етика: предмет і значення	6
1.1. <i>Поняття "етика"</i>	6
1.2. <i>Етика в системі філософських знан</i>	7
1.3. <i>Актуальні проблеми етики та їх значення в сучасних умовах</i>	9
Тема 2. Сутність, структура та функції моралі	13
2.1. <i>Сутність моралі</i>	13
2.2. <i>Структура моралі</i>	15
2.3. <i>Функції моралі</i>	22
Тема 3. Найвищі моральні цінності та ціннісні орієнтації у житті людини	28
3.1. <i>Сутність моральних цінностей</i>	28
3.2. <i>Добро</i>	29
3.3. <i>Моральне зло. Зло як "антиблаго"</i>	31
3.4. <i>Смисл (сенси) життя</i>	34
3.5. <i>Свобода як моральна цінність людського буття</i>	36
3.6. <i>Щастя</i>	39
Тема 4. Категорії моральної свідомості та самосвідомості	43
4.1. <i>Моральний обов'язок</i>	43
4.2. <i>Відповідальність</i>	46
4.3. <i>Справедливість</i>	48
4.4. <i>Гідність і честь</i>	50
4.5. <i>Совість</i>	54
4.6. <i>Розкаяння та сором</i>	56
Тема 5. Виміри морального спілкування	61
5.1. <i>Любов</i>	62
5.2. <i>Толерантність</i>	65
5.3. <i>Повага</i>	75
5.4. <i>Співчуття</i>	78
5.5. <i>Милосердя</i>	81
Література	84
Модуль II. ЕСТЕТИКА	
ТЕМА 1. Предмет і генезис естетики як науки	91
1.1. <i>Естетика як філософська наука</i>	91
1.2. <i>Історія естетичної думки</i>	99
1.3. <i>Завдання та функції естетики</i>	106

ТЕМА 2. Категорії естетики	109
2.1. <i>Особливості естетичних категорій</i>	109
2.2. <i>Зміст основних категорій естетики</i>	109
2.2.1. <i>Гармонія і міра</i>	109
2.2.2. <i>Прекрасне і потворне</i>	112
2.2.3. <i>Піднесене, героїчне, низьке</i>	119
2.2.4. <i>Трагічне, комічне</i>	123
2.2.5. <i>Естетичне</i>	129
ТЕМА 3. Естетична діяльність. Мистецтво як форма естетичної діяльності	138
3.1. <i>Особливості естетичної діяльності людинию</i>	138
3.2. <i>Походження терміну "мистецтво"</i>	140
3.3. <i>Сутність мистецтва</i>	142
3.4. <i>Основні види мистецтва</i>	144
ТЕМА 4. Художній образ	155
4.1. <i>Природа художнього образу</i>	155
4.2. <i>Символ – основа художнього образу</i>	156
4.3. <i>Образ і Безобразне</i>	159
4.4. <i>Естетичне втілення художнього образу</i>	159
4.5. <i>Естетичне сприйняття художнього образу</i>	164
ТЕМА 5. Парадокси та антиномії естетики й мистецтва ХХ ст.	170
5.1. <i>Криза мистецтва ХХ ст</i>	170
5.2. <i>Формально-технічні напрями в мистецтві ХХ ст</i>	174
5.2.1. <i>Імпресіонізм</i>	174
5.2.2. <i>Футуризм і кубізм</i>	176
5.2.3. <i>Абстракціонізм</i>	181
5.2.4. <i>Експресіонізм</i>	182
5.2.5. <i>Сюрреалізм</i>	185
5.2.6. <i>Символізм</i>	187
Ілюстрації до теми 5	190
Література	205

ПЕРЕДМОВА

Сьогодні, на початку нового тисячоліття, на початку принципово нової (іншої) епохи в історії людства, досить складно говорити про речі традиційні й, здається, вже давно застарілі. У будь-якому разі, друга половина ХХ ст. у культурі була загострено орієнтована на глобальну переоцінку цінностей, що була проголошена ще в кінці ХІХ ст., перш за все, Ф.Ніцше, але реалізовану лише в кінці минулого (ХХ) ст., особливо в сферах гуманітарної культури, гуманітарних наук, у мистецтві, етиці, естетиці. Протягом більш ніж 100 років поступово відкидалися традиційні ідеали та принципи, маргінальне (для свого часу) займало місце магістрального, утверджувалися нові парадигми мислення та арт-презентації, розроблялися принципово нові стратегії буття-мислення. І все це мало й має під собою глибокі основи, якими сьогодні займаються багато наук. Проте все це створює суттєві складності для розуміння й аналізу, оскільки ставляться завдання передати деяку живу частинку смислової предметності цієї культури новому поколінню, які спрямовані в якусь невідому далечінь, які відчують якісь принципово нові горизонти, що ваблять до себе.

На сучасному етапі розвитку суспільства, етика та естетика займають особливе місце в житті кожного з нас. Так, етика є значущою для усвідомлення того, що людина не є цілком природною істотою, вона понад свої природні якості наділена духовною свободою. Яку б сферу життя ми не розглядали, історичний досвід доводить, що відмова від вимог моралі згубно впливає на реальне суспільне та особисте життя кожного з нас.

Сьогодні ми як раз знаходимося на стадії активного та глобального переходу від однієї форми цивілізації до іншої, тобто – в ситуації, коли переживають радикальне перетворення багато універсальних культур й, як наслідок, форми і способи їх вивчення та опису. Естетика та феномени, які вона вивчає, не є тут виключенням.

Доцільність вивчення етики та естетики продиктовані глибинним смислом цих дисципліни, який полягає в тому, що при вирішенні практичних завдань етика та естетика цілеспрямовують, примушують рахуватися з моральними та естетичними ціннісними орієнтирами особистості.

МОДУЛЬ I

ТЕМА 1. ЕТИКА: ПРЕДМЕТ І ЗНАЧЕННЯ

1.1. ПОНЯТТЯ "ЕТИКА"

Етика – галузь філософських знань, наука про мораль, що осмислює, узагальнює, систематизує історію становлення і розвитку етичних теорій, концепцій, які обґрунтовували природу, суть, специфіку, функції моралі, закономірності її розвитку і функціонування, взаємозв'язок з іншими формами духовного та матеріального життя людей. Етика як моральна філософія – відрефлексоване теоретичне моральне знання про суть і призначення людини, що відображає моральну свідомість в усій її складності та суперечливості, конкретно-історичну практику у її розмаїтті та колізіях.

Поняття *етика* етимологічно походить від стародавнього грецького слова "*ethos*", яке спочатку (зокрема, ще в "Іліаді" Гомера) означало місцеперебування, спільне житло. Згодом воно набуло нового значення: звичай, темперамент, характер. Історія слова *ethos* зафіксувала те важливе спостереження, що звичай і характери людей народжуються в спільному житті. Видатний мислитель античності Арістотель, беручи за основу значення слова *ethos* як характеру (темпераменту), формулює прикметник *ethicos* – **етичний**, визначивши особливість людської доброчинності, а саме *доброчинності характеру* (мужність, мудрість, помірність, справедливість тощо), які відрізняються від доброчинностей розуму. Для визначення науки, що вивчає етичні чесноти, Арістотель сформував новий іменник *ethics* – **етика**, що зустрічається в назвах творів ("Велика етика", "Нікомахова етика", "Евдемова етика"). Так, у IV ст. до н. е. етична наука одержує назву, яку має і досі.

Історія становлення поняття *етика* повторюється ще раз на римському ґрунті. Приблизним латинським аналогом слова "*ethos*" є слово "*mos*" (*moris*), що також означає вдачу та характер людини, крій одягу і моду, звичай та порядок. Стародавній римський філософ Цицерон, орієнтуючись на грецький досвід і прямо посилаючись на Арістотеля, сформував прикметник *moralis* (що належить до характеру, звичаїв), а від нього пізніше виникає поняття "*moralitas*" – **мораль**. Отже, за етимологічним змістом грецьке *ethice* і латинське *moralitas* збігаються. Ці поняття народилися не в стихії народної свідомості, а створені філософами для визначення певного явища.

У процесі історичного розвитку людства поняття "етика" і "мораль" наповнюються різним змістом. Етику почали розглядати як філософську науку (краще – практичну філософію), яка відповідає на питання "як потрібно правильно жити?" (чи, у формулюванні І. Канта, – "що потрібно робити?") і має основним предметом вивчення мораль. У суспільній свідомості мораль стали розуміти як

реальні явища (звичаї суспільства, норми поведінки, уявлення про Добро і Зло тощо). Проте характеристика етики як науки про мораль не є достатньою. Відповісти на питання, що таке етика, це значить і дати тлумачення самої моралі.

Під мораллю в науковій літературі розуміють систему вищих цінностей, що характеризується протилежністю добра та зла й обумовлює норми досягнень людської поведінки. Відповідно до цього визначення мораль представлена двома складовими. Одна з них характеризує змістовий аспект моралі: мораль – це система вищих цінностей. Друга відмічає імперативний характер моральнісних цінностей, і цим ще більше посилює їх позитивне значення.

Дійсно, якщо моральні цінності формують норми належної поведінки (як повинно бути), то тоді вони відіграють роль морального стандарту, морального ідеалу в людській життєдіяльності. Як видно з визначення, мораль стає реальним буттям, якщо долає протилежність між фактичним станом справ (діями, вчинками, суспільними явищами) та морально цінним.

У деяких європейських мовах поряд з терміном "мораль" виникли й інші, але які означають те саме явище. Російським аналогом слова "мораль" є поняття "нравственность", першоджерелом якого стало слово "нрав" (характер або сукупність душевних якостей). У староукраїнській мові існувало слово "обичайність", а в сучасній – "моральність".

У сучасній літературі, наслідуючи німецького філософа Гегеля, *мораль* розуміється як форма суспільної свідомості, сукупності усвідомлюваних людьми правил, принципів та норм поведінки, а *моральність* – як утілення даних правил, принципів та норм у реальній поведінці людей та стосунках між ними.

Отже, історія термінів підводить до узагальненого визначення: *етика – це філософська наука про мораль (моральність)*.

1.2. ЕТИКА В СИСТЕМІ ФІЛОСОФСЬКИХ ЗНАНЬ

Відомо, що етика як систематизоване наукове знання бере свій початок ще від часів Аристотеля. До розробки її основних проблем долучалися великі мислителі різних епох і народів протягом понад двох тисяч років – Конфуцій, Демокрит, Сократ, Платон, Арістотель, Епікур, Цицерон, Августин Блаженний, П'єр Абеляр, Фома Аквінський, Спіноза, Гельвецій, Гегель та багато інших.

Велика роль у розвитку предмета етики належить І. Канту. Він обґрунтував специфіку моральнісних проблем, виходячи з самої моралі. Кант вважав, що немає потреби характеризувати мораль за допомогою інших проявів культури (психології, релігії тощо), оскільки принципи моралі закладені в нашому розумі. Мораль розвивається за своїми власними законами, тому, вважав І. Кант, моральнісна поведінка ґрунтується лише на повазі до моральнісного закону. Але людина за своєю природою недосконала. Вона не завжди діє згідно з вимогами, які закладені в моральнісному законі. Предмет етики формується інакше, ніж предмет інших наук. Етика не є знанням про те, "що було і є" в сфері

моральнісних відносин між людьми. Етика формує уяву про те, як повинно бути. Інакше кажучи, **етика – це наука не про суще, а про належне**.

Мораль є важливою складовою у функціонуванні суспільства, соціальної групи, життєдіяльності людини. Вона пронизує не лише сферу розуму людини, але й сферу почуттів. У здійсненні моральнісного життя велику роль відіграють моральнісні почуття людини, її віра в торжество добра та справедливості. Будучи складним утворенням, мораль досліджується не лише етикою, але й іншими науками. Так, важлива роль у вивченні моральнісних почуттів належить психології. Не менш значущими у вивченні моралі є соціологічні дослідження, які дозволяють виявляти механізми зміни моральних цінностей в певному соціокультурному контексті. Цим, безумовно, не вичерпується роль конкретно наукових досліджень моралі в загальному пізнавальному процесі, спільною рисою яких є дослідження в моралі будь-якого аспекту (виховного, психологічного тощо). Етика ж, будучи філософською наукою, координує зусилля інших наук у вивченні моралі, але на відміну від них досліджує мораль як цілісне явище.

Початкові, надзвичайно давні спроби осмислення фундаментальних моральнісних цінностей відбувалися одночасно зі становленням філософії, тобто в своїх витоках і на ранніх етапах становлення етика була злита з філософією, тому питання про її генезу тісно пов'язане з проблемою походження філософії. Не звертаючись до сфери теоретичних і практичних універсалій (найбільших узагальнень, що описують певний стан світу і людського світовідношення загалом), ми не в змозі не тільки з'ясувати моральну якість будь-якого людського вчинку, але й визначити його принципове відношення до галузі моралі в цілому. Звідси й випливає, що етика, принаймні у своїй сутнісній основі може бути тільки філософською наукою.

Мораль постає перед нами як практично-оціночний спосіб відношення людини до дійсності, який регулює поведінку людей з точки зору протиставлення Добра і Зла. Що це означає?

По-перше, мораль являє собою, оскільки є предметом вивчення етики, концентрований вияв саме практичного, активно-перетворювального ставлення людини до життя. Витоками моралі, її духовним джерелом є царина людської волі, за Кантом, практичного розуму. Тому етику передусім цікавить вимір належного, того, що має бути (як поводитися? Що потрібно робити? Як чинити?..).

В практичній спрямованості, яка притаманна моралі, вирізняють дві відмінні форми – оптативну та імперативну тобто (бажаний і наказовий способи дієслова). Для сучасності найбільш звичною є імперативна форма, класичним виразником і теоретиком якої є І. Кант. Саме йому належить вчення про основоположний моральний обов'язок – категоричний імператив. Оптативну ж мораль репрезентує вчення Арістотеля. Дана мораль орієнтує нас на пошук і реалізацію блага, щастя, досконалості тощо. Така духовно-практична здатність людини має назву *фронезис*.

По-друге, ми повинні говорити про оцінюваність моральних явищ, про можливість оцінки як сутнісної риси моралі, бо лише тоді, коли виникає потреба оцінювати поведінку людини як добру чи злу, відповідальну чи безвідповідальну, справедливу або ж ні, мораль вступає в свої права.

По-третє, мораль осмислюється як особливе відношення людини до дійсності, як певна форма світовідношення. Завдяки чому стає більш очевидним філософський характер етики як науки.

Четвертим з істотних моментів є те, що все вищезгадане набуває моральної якості тільки тоді, коли потрапляє в сферу протистояння Добра і Зла, тобто моральними є лише ті імперативи, ті прагнення, оцінки й відношення до дійсності, які виражають це протистояння, акумулюють у собі його напругу.

Таким чином, до сфери етики потрапляє найширше коло духовних пошуків людини, вільного обмеження нею своїх суб'єктивних потенцій заради вищих смисложиттєвих цінностей, що становить філософську, духовну специфіку етичного погляду на світ. Етика є смисловим центром багатьох філософських систем, поєднуючи філософське знання з практикою життя. Її тому і вважали практичною філософією, що вона мала навчити не лише правильно мислити, а й правильно жити, тобто мала сприяти трансформації вироблених канонів досконалої поведінки в людське буття.

1.3. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЕТИКИ ТА ЇХ ЗНАЧЕННЯ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

Сучасний етап розвитку етичної науки пов'язаний з питаннями, від характеру вирішення яких багато в чому залежить становище людини в світі. Оскільки філософія не без підстав завжди пов'язувалася з людською мудрістю, а етика – з мудрістю життя, їм по праву й належить осмислювати ступінь неблагополуччя в людському домі, піднятися до осягнення стану світу, шляхом аналізу того, що відбувається, знайти причини, котрі вражають основи специфічно людського способу існування. В цьому зв'язку актуалізується моральна проблематика, що органічно вплітає найгостріші питання людства в життєву тканину індивідуального морального розвитку, загальне людства в те неповторне, що переживається в почуттях кожного з нас.

Сьогодні виникає сумнів щодо можливості наукового аналізу моралі, в тому числі й теоретичного пізнання і дефініцій. Серед прихильників ціннісної орієнтації в етиці посилюється тенденція відмови від колишніх претензій на науковість, від наукового аналізу моралі й здобутих таким чином знань, спостерігається цілковита переорієнтація на моральні цінності як умову адекватного відтворення своєрідної місії моралі.

Способи осмислення того, яким чином відбувається освоєння моральних цінностей, переносяться в площину відтворення даного процесу. Моральний вплив, який здійснюється безпосередньо у формах проповіді, есе, уявляється

способом адекватного відтворення моральних цінностей. Спираючись на те, що відоме з досвіду про особливості моральності, що закріплене в ціннісних координатах, дослідники, як правило, концентрують увагу на розкритті зв'язку моральних цінностей з моральним вчинком. Відмова від спроб обґрунтування моралі з неморальних джерел, звернення до цілісно вираженої у вчинку своєрідності моралі веде до асоціативного способу відображення специфіки морального через відоме з його безпосереднього прояву в життєдіяльності людей. Головною для даної орієнтації сьогодні залишається ідея адекватного відтворення моралі або ж, як вона частіше формулюється прихильниками цієї орієнтації, – викладу моралі моральним способом.

Вартий обміркування той факт, що виведення специфіки моралі з моральних джерел, тобто з моральних цінностей, крім урахування історичного досвіду, в якому вони закріплені, увічнені, та особистого досвіду, в якому вони існують, передбачає наявність механізму їх реалізації, оживлення, й тут на перше місце висувається питання про те, яким чином це відбувається.

За всієї самоочевидності того, що моральні цінності мають загальнолюдський характер, вивести останній із моральних джерел, тобто з моральних же цінностей, так само неможливо, як неможливо пояснити їх реалізацію індивідумом через інтеріоризацію. І справа тут не лише в тому, що за такого тлумачення "впровадження" моральних цінностей у моральну свідомість індивіда розраховане на максимально нетворчий акт і по суті є не що інше, як більш чи менш витончена маніпуляція його свідомістю, навернення його в чийсь, а не в свою віру.

Про найтонше в побудованих асоціаціях і прихованому моралізаторстві дані залишаються байдужими для адресата доти, доки не запрацює механізм, діями якого й створювалися моральні цінності. Але немає ніякої гарантії, що пропонувані для відтворення морального операції забезпечені таким механізмом. Якщо враховувати, що початкове уявлення про моральність спирається на безпосередньо-досвідний характер її вираження, на рівень індивідуального морального розвитку проповідника, апелює до конкретної, індивідуальної форми буття, то де підстави для взаємодії і в чому вбачається її смисл? Можливо, в тому, що цінності стали реальністю? Але де ж гарантія, що самі цінності будуть сприйняті адекватно, в тому числі й їхнім проповідником, що вони з міри людяності перетворяться на постулати Санчо Панса, який побачив цінність у шоломі Мамбріна, лише уявивши його тазом для гоління?

Подібні метаморфози відбуваються тому, що для вказаної інтерпретації потрібно принаймі зрозуміти Дон Кіхота. Можна погодитися з прихильниками даної орієнтації, що в моральних контактах має місце особливе розуміння, котре означає співпереживання (емпатію). Потрібно зауважити, що осмислення механізму останнього можливе тільки на науковому рівні аналізу.

Однією з найвищих і абсолютних моральних цінностей, що реалізуються в моральному світі особистості, виступає любов, неповторну своєрідність якої не можна висловити інакше, ніж через відтворення її конкретної, неповторної

своєрідності. Але саме таким чином відкривається розумінню те, як потрібно підходити до питання про наукове пізнання. Розкрити іншому суть свого почуття, домогтися розуміння ним цього почуття на рівні його переживання, пізнати його – не те саме, що в гносеологічному розумінні означає його пізнання.

Суть сприйнятливості образу любові, що відтворюється, залежить не лише від способу її відтворення, а й від адресата. Тут залежність його сприйняття розкривається не стосовно інтересу, освіченості, інформованості про любов і не від особистого досвіду цього адресата. Сам індивідуальний досвід, рівень розвитку почуттів свідчать про певну здатність загального порядку, яка сягає своїми коренями витоків людини, її відносин зі світом. Саме в площині відносин індивідуально переживане почуття як таке або ж його недоступність для індивіда знаходять своє пояснення і з боку його осягненості іншими. При цьому також з'ясовується, чому це можливе саме в формі співпереживання. Таким чином питання виходить за межі конкретного вияву почуття й потребує в своєму вирішенні вираження специфіки відносин, які його породжують. Емпіричний аналіз породжує сентенцію, що любов у кожного своя, але він не може пояснити, в чому її суть і чому вона доступна не всім. Ототожнення гуманізації етики з її "екзистенціалізацією" не наближує нас до вирішення вічного питання про рівність людства в його моральному, істинно людському змісті.

У розвитку зарубіжних філософсько-етичних концепцій на сьогоднішній день посилюється тенденція до пошуку загальної основи моральних цінностей, джерела, що живить розмаїття проявів людського універсуму. У працях Е. Фромма таким універсальним началом, яке розширює межі людської спільності до планетарного буття, виступає любов. В осмисленні любові автор вбачає відповідь на всі проблеми людського існування. З цих позицій розуміється необхідність змін соціальної структури, розглядається механізм подолання відчуження. Зауважимо, що всі докази, так само як і визначення критерію істинності людських цінностей, пов'язані з аналізом людських відносин на рівні їхньої моральної форми – "істинно морального спілкування".

Не звертаючи уваги на звичну до недавнього часу оцінку даної концепції як абстрактно-антропологічної, потрібно розглянути, з чим пов'язане звернення до загального людського існування – до відносин істинно людських і не істинно, формалізованих, анонімних, функціональних або ж, як їх сьогодні позначають, рольових. Розглядаючи любов як особливий спосіб ставлення людини до світу й до іншого, Е. Фромм абсолютизує в ній родову, іманентну людському розвитку потребу "ставитися".

Для наших міркувань щодо наукових способів визначення моральних цінностей даний приклад важливий як свідчення того, що плідні пошуки пояснення моральних цінностей вирішуються переходом в іншу площину, яка дає можливість зримо уявити специфічно людське ставлення до світу. На цьому рівні специфіка морального вимальовується об'ємно, відкривається аналізу з обґрун-

тованою на закономірностях її прояву суперечливою вірогідністю. Таке осмислення морального є недоступним для емпіричного аналізу.

Із усього багатства матеріалу з даної теми, який міститься в книзі В. Франкла "Людина в пошуках смислу", особливий інтерес становить те, як у процесі розробки конкретних методик психотерапії для подолання екзистенціального вакууму, пов'язаного зі втратою людиною сенсу життя, Франкл виходить за межі основної тези екзистенціалізму, прихильником якого він був, – "існування передує сутності". Філософ розширює межі екзистенціалізму, долаючи при цьому закладені в ньому обмеження для проникнення в людську природу сенсу життя.

У даному контексті важливим видається процес, у якому пошуки шляхів і способів усунення дефіциту сенсу людського існування, здавалося б, обмежених рамками індивідуального буття й тому гранично конкретних, розширюються до масштабів Всесвіту, як тільки цей сенс усвідомлюється як людський, а його аналіз переміщується на сутнісний рівень.

Аналізуючи умови, що роблять можливою спробу самогубства, Франкл доходить висновку, що уявити собі це можна лише в тому випадку, коли людина як така прагне того, щоб знайти в своєму житті сенс і здійснити його. Отже, перед нами приклад того, як емпіричний аналіз, безумовно доцільний при розробці подібних методик, відкриває дорогу науковому аналізу тоді, як тільки виникає необхідність заглиблення у вивчення явища, пов'язаного з проблемами людського буття.

Моральна проблематика, визначаючи предмет дослідницького інтересу та відповідні йому способи аналізу, зумовлює й докорінну зміну його напрямку. "Вершинна психологія", що включає в поле зору своїх досліджень прагнення до сенсу, являє собою координати, які відкриваються логіці аналізу. Підтвердженням цьому служать слова Гете про те, що, приймаючи людину такою, якою вона є, ми робимо її гіршою і, навпаки, приймаючи її такою, якою вона повинна бути, ми змушуємо її бути такою. Все сказане дає підстави зробити висновок, що тенденція вітчизняної етики до протиставлення емпіричного аналізу моральних цінностей науковому аналізу перспективна лише в плані критичного переосмислення етичних знань про моральне, які не підтверджуються практикою.

Контрольні запитання:

- 1. Як визначається етика?*
- 2. Чому етику називають практичною філософією?*
- 3. Як Ви вважаєте, які вимоги повинна поставити до себе будь-яка людина, яка розпочала вивчення етики?*
- 4. Які відмінності в поняттях "етика", "мораль" та "моральність" ?*
- 5. Розкрити коло проблем етичної теорії.*
- 6. Визначити основні завдання етики.*

ТЕМА 2. СУТНІСТЬ, СТРУКТУРА ТА ФУНКЦІЇ МОРАЛІ

2.1. СУТНІСТЬ МОРАЛІ

Мораль протягом розвитку людської думки отримала різноманітні тлумачення: як "досвід життєвої мудрості", як школа виховання людини у напрямку добродіяння, як шлях досягнення щастя, як вища насолода, як слідування обов'язку, як вимога суспільної користі тощо. Мораль, на відміну від права, політики, економіки, наділена здатністю проникати в усі сфери людського буття, чим ускладнює можливість вияву її сутності. Тому будь-яке з перерахованих вище тлумачень моралі фіксувало лише якусь її особливість і не завжди виражало суть даного феномена.

Розгляд питання про сутність моралі пов'язаний з виявленням її смислу для людського розвитку і здійснюється на основі знань про специфіку людського буття. Залежно від розуміння цього смислу мораль інтерпретується і як мудрість життя, і як збір правил, створених для того, щоб регулювати поведінку людей, розглядається у зв'язку з сутністю людини як безпосереднє вираження людяності або в суто технологічному значенні, як засіб, що обслуговує людську діяльність з боку її вираження в поведінці людей. Зазначимо, що в останньому судженні про мораль виключається саме питання про сутність моралі, правомірність його постановки, оскільки таке тлумачення моралі виключає її змістову специфіку й спирається на її прикладний, функціональний характер.

Мораль – одна з форм духовного життя, один із найдавніших, універсальних способів соціальної регуляції, який має загальнолюдський сенс і конкретно-історичний зміст. Моральний вимір дає уявлення про міру людяності суспільства та особи. Мистецтво і релігія, філософія і право завжди зверталися до проблем Добра і Зла, Справедливості, Гуманності, сенсу життя і щастя людини та узагальнювали досвід духовних пошуків. Мораль є органічною похідною способу життєдіяльності людських індивідів, і щоб розкрити це в бутті та внутрішній будові моралі, необхідно розглянути її в контексті специфіки людського способу буття. Сутнісний аналіз моралі дасть розуміння критерію, з позицій якого можливе охоплення моралі в цілому як способу освоєння людиною дійсності. Сутнісний рівень у вивченні моралі необхідний для подолання помилок, які виникають при абсолютизації історичного етапу в її розвитку. Цей рівень відкриє можливість для осмислення її історичного шляху залежно від історичного розвитку суспільства в процесі "родо-індивідуальної" еволюції людини.

Мораль наділена властивостями, спільними для всіх форм суспільної свідомості:

- імперативність (категоричний імператив І. Канта) являє собою вимогу певної поведінки, виконання приписів моралі;

- нормативність – реалізується за допомогою норм, можна виділити два типи моральних норм: заборони, що вказують на недопустимі норми поведінки; зразки як бажані варіанти поведінки;

- оціночність моралі полягає в самооцінці людиною своїх діянь і вчинків, у оцінці іншими людьми та суспільством поведінки людини. Форми оцінованості являють собою: схвалення, згоду чи несхвалення і осуд.

Об'єктивний критерій істинності моралі – це відповідність діяльності соціальних одиниць інтересам суспільства. Можна виділити способи обґрунтування моралі. До них належать:

- конвенціоналізм;

- утилітаризм;

- абсолютизм (абсолютно автономні, абсолютно гетерономні, інтуїтивні теорії);

- натуралізм (класичний натуралізм, неонатуралізм, нередуктивний натуралізм, психологічне розуміння моралі, еволюційна етика);

- космоїзм;

- соціологічне обґрунтування моралі.

1. Конвенціоналістські теорії моралі передбачають, що моральнісні установки приймаються людьми за домовленістю.

2. Утилітаризм передбачає виведення моралі з зовнішніх соціальних благ, які необхідні для задоволення потреб людини. Він найбільш відповідає принципу цілезасобового обґрунтування моралі, при цьому відображує тенденцію розділення суспільної та індивідуальної моралі. Найбільш явне вираження утилітаризм отримує в принципі корисності, відповідно до якого моральна діяльність є виправданою, якщо веде до досягнення щастя.

3. Абсолютистські концепції передбачають, що моральний мотив реалізується незалежно від інших мотивів буття, що він цінний сам по собі. В рамках абсолютистських концепцій у разі прагнення до раціонального розуміння моралі й ставиться завдання її обґрунтування без апеляцій до іншої моралі, ніж мораль, соціальної чи іншої реальності.

Багато хто з прихильників абсолютної моралі вважають, що найбільш фундаментальні моральні принципи взагалі не потребують будь-якого раціонального обґрунтування. Наприклад, інтуїтивізм Дж. Мура, який вважав, що добро можна досягнути лише інтуїтивно. Представник деонтологічного інтуїтивізму Д. Росс виходив із визначального значення обов'язку в моральнісній поведінці.

Таким чином, в етиці (особливо західній) абсолютистські концепції вчення про обов'язок виділяють які самостійний спосіб обґрунтування моралі. У них обов'язок завжди підіймається над прагматичними мотивами буття.

4. Натуралізм як принцип передбачає виведення моралі з природніх якостей людини. На основі натуралізму будуються гедоністичні та евідемоністичні теорії моралі. Сучасний натуралізм (неонатуралізм) намагається вивести мораль із

однотипної психічної організації та базових інстинктів, властивих всім живим організмам (Фербер, Трайб, Ролсон). Ясно, що при такому підході не враховується принципова відмінність в організації психіки тварин і людини, а також видова відмінність у світі тварин.

Нередуктивний натуралізм стверджує, що особливості моральнісної поведінки кожної живої істоти можна вивести лише з її природної історії.

Психологічне обґрунтування моралі передбачає виведення моральності з особливостей організації людської психіки. Наприклад, Д. Юм вважав, що почуття співстраждання формується з психічних можливостей людини поставити себе на місце іншого.

П. О. Кропоткін, видатний представник еволюційної етики, вважав, що з факту біологічної еволюції виводяться не лише альтруїстичні емоції, співчуття та співстраждання, але й більш загальні можливості до усвідомлення справедливості та активної дії на благо суспільства.

5. Космізм поєднує ідею еволюції моральнісних якостей з ідеєю розвитку космосу. Він представлений у різних формах (природно-науковий, естетичний, релігійний тощо). Спільною для всіх видів космізму є ідея про те, що вищі прояви людської духовності та моральності неможливо зрозуміти без впливу з боку космічних сил і без включення самої людини в роботу з удосконалення космосу.

6. Соціологічне обґрунтування моралі виводить моральність із ідеї виживання груп, які виконують певні моральнісні вимоги.

Як бачимо, підходи до обґрунтування моралі дуже різноманітні. В цілому, з різних підходів можна виділити наступні пояснення, чому індивід повинен бути моральним: підкорення долі, виконання певної соціальної ролі, виконання божих заповідей, вираження власного інтересу, моральнісне почуття співпереживання, дотримання критерію чистого розуму, самореалізація на основі моральнісних цінностей і т. п.

Пояснення необхідності моралі, її сенсу для людського розвитку пов'язане зі знаходженням джерела, котре породжує моральний спосіб освоєння людиною дійсності. Вирішення цього питання аж ніяк не вичерпується встановленням суспільного характеру моральності, виведенням її зі змін, що відбуваються в суспільному житті. За всієї самоочевидності такого зв'язку, визначення сутності моральності пов'язане з аналізом її генезису, зі знаходженням джерела саморуху моральності, того, що за всіх її змін в історично-конкретні періоди визначає логіку її розвитку як моральності, й стосовно чого ми говоримо про всеісторичний характер даного феномена.

2.2. СТРУКТУРА МОРАЛІ

Мораль, будучи сферою суспільних відносин і способом регуляції суспільних відносин, включає в себе психологічні властивості індивідів і моральнісні мотиви та цінності, правила та чесноти тощо. З цього можна зробити висновок, що

структура моралі багатоярусна та багатопланова, тому існує декілька варіантів її структури:

1. Біологічний – розглядає мораль на рівні окремого організму й на рівні популяції.

2. Психологічний – розкриває психологічні механізми, що забезпечують виконання моральнісних норм.

3. Соціологічний – з'ясовує суспільні умови, в яких складається моральність та роль моралі для підтримки стійкості суспільства.

4. Нормативний – формулює мораль як систему обов'язків, приписів, ідеалів.

5. Особистісний – передбачає ті самі ідеальні уявлення в особистісному аспекті, як факт індивідуальної свідомості. Напрямую пов'язаний з етикою перфекціоналізма.

6. Філософський – являє мораль як особливий світ, світ смислу життя та призначення людини.

Розглядаючи мораль з різних боків, потрібно зауважити, що структурування моралі дуже умовне. В той же час найбільш простий варіант структури моралі був позначений ще в давнину. Оскільки, з одного боку, мораль – поняття, переконання, наміри, а з іншого – вчинки, то це дозволяє виділити як структуру моралі основні три елементи: моральна свідомість, моральна діяльність та моральне відношення.

Моральна свідомість є духовною стороною моралі та структурно характеризується наявністю ієрархії моральних цінностей; моральнісних уявлень; моральних поглядів; моральнісних переконань і мотивів, які виявляються у вчинках та поведінці, моментів раціонального та емоційного. Проте ми можемо звернутися й до іншого варіанта структури моральної свідомості, в якому виділяють три компонента: по-перше, нормативний, до якого відносяться моральнісні знання, моральнісні поняття, принципи, ідеї, що виражають вимоги суспільства до поведінки людей та стали надбанням особистості, по-друге, оціночний, до якого входять оцінка та самооцінка, ідейно усвідомлені оціночні критерії, які використовує особистість у практичній діяльності, і по-третє, регулятивний, до якого відносяться почуття, відношення, переконання та інші компоненти свідомості, що впливають на поведінку людей.

Розглядаючи різноманітні підходи вчених до визначення структури моральної свідомості, можна окреслити загальні структурні компоненти, характерні для кожного з них. До таких структурних компонентів моральної свідомості, попередньо згрупувавши їх, ми відносимо:

- когнітивний: моральнісні уявлення, поняття, знання;
- світоглядний: моральні переконання, ціннісні орієнтації, відношення та інтерес до моральних проблем;
- поведінковий: моральний мотив і моральні відношення;
- емоційний: моральнісні почуття.

Важливим структурним компонентом моральної свідомості є інтереси. Вони активізують діяльність, відіграють важливу роль у спрямуванні особистоті. Інтерес як вибіркова спрямованість особистості на ті чи інші об'єкти виражається у прагненні пізнати їх і виступає важливим мотивом моральнісної поведінки людини.

Ускладнення механізмів регуляції поведінки, що відображається моральною свідомістю, можна представити й у вигляді іншої низки понять: моральні норми – моральні якості – моральні принципи – моральні ідеали.

Моральна норма є найпростішою формою моральної вимоги, вона наказує чи забороняє поведінку певного типу ("кажи правду!", "не вкради!" тощо).

Поняття "**моральна якість**" у логічній структурі моральної свідомості є більш складним утворенням. Відображаючи полярність морального світу, воно включає в себе два інших поняття: "чесноти" та "вади". На відміну від норм, на цьому рівні не фіксуються конкретні накази чи заборони, оскільки наділена чеснотами людина здатна самотійно приймати рішення.

Ще більш узагальнено моральна свідомість виражає себе в понятті "**моральний принцип**", позначаючи в ньому таку стратегічну установку, яка може виступати критерієм виміру окремих моральних феноменів.

І, нарешті, найбільш абстрактний і складний шар моральної свідомості пов'язується з поняттям "**моральний ідеал**", бо саме він синтезує в собі уявлення про "**морально вище**".

Можна також сказати, що моральна свідомість функціонує на двох рівнях: емоційно-чуттєвому та раціональному. На емоційно-чуттєвому рівні моральної свідомості проявляються ставлення людини до інших людей, до самої себе, до суспільства. Моральні почуття до інших людей (любов, ненависть, симпатія, антипатія тощо), до самої себе (гідність, себелюбство і т. д.), до суспільства (патріотизм, почуття суспільного обов'язку тощо) характеризують моральне обличчя людини та культуру його моральних почуттів.

Раціональний рівень моральної свідомості являє собою систему етичних принципів, знань про норми поведінки, що є теоретичним обґрунтуванням моральності. Найвищим вираженням формування раціонального рівня моральної свідомості є переконання. Наявність переконань є свідченням того, що людина усвідомлює необхідність слідувати належному в моралі.

Емоційно-чуттєвий та раціональний рівні моральної свідомості взаємодіють один з одним. Багато моральних норм і принципів проявляються на кожному з цих рівнів. Деякі моральні поняття (добро, зло, обов'язок, відповідальність тощо) проявляють себе не лише на рівні почуттів, але й на рівні переконань.

Роль почуттів і розуму однаково важливі в моральній свідомості. Ще Сократ і Платон відмічали важливу роль розуму в моральному житті людини. Дійсно, на раціональному рівні моральної свідомості формуються поняття, переконання про добро та зло, справедливість, обов'язок, відповідальність. Проте, хоч розум виробляє стратегію моральнісної поведінки, виникають такі ситуації, у яких необхідна

допомога моральнісних почуттів (милосердя, совість, обов'язок та ін.). Це особливо необхідно в тих ситуаціях, коли людина не має ще чіткої моральнісної стратегії поведінки, коли вона не знає, як правильно вчинити.

Стаючи носіями моральної свідомості, реалізуючи тенденції в її розвитку, індивіди підносяться до моральної діяльності відповідно до вираженої в нормах міри людяності, яка існує для них у формі категоричного імперативу, регламентована моральними цінностями й принципами моральної свідомості. Будучи виразниками моральної свідомості, індивіди розвивають її відповідно до збагаченої тепер моральної діяльності, реалізуючи в такий спосіб її тенденції до рівня їх загального освоєння. Такий хід розвитку, збагачення норм, моральних цінностей, принципів – не одномоментний акт, а процес, у якому здійснюється становлення людини.

Отже, мораль існує не лише на рівні свідомості. Моральнісні почуття, поняття, переконання проявляють себе в різноманітних діях, тобто в реальних вчинках людей, в тому числі в їх професійній діяльності. Практичний аспект моралі знаходить вираження в усіх сферах людської діяльності (духовній, професійній, побутовій, екологічній, політичній, науковій тощо).

Моральна діяльність

Моральна свідомість і моральна діяльність взаємопов'язані. Моральна діяльність (самостійний фрагмент якої вчинок), є реалізацією цінностей моральної свідомості (добра, справедливості, обов'язку тощо). Проте в реальній дійсності не завжди легко оцінити ту чи іншу дію (бездію) як моральну чи аморальну.

Аналіз тієї чи іншої дії та віднесення її до розряду вчинку (дії, що має позитивну моральнісну значущість) чи вчинку (дії, що має негативну моральнісну значущість) повинен враховувати реалізацію наступних факторів: перш за все необхідно виявити визначальний мотив цієї дії. Проте іноді стається, що пристойний мотив може призвести до неблагородних результатів. Тому не менш важливо побачити результат наслідку дії: чи принесла ця дія благо іншим людям. Дати оцінку дії, що здійснилася, – це також оцінити засоби, які людина використала для досягнення певної мети. Як бачимо, оцінка моральнісної поведінки не повинна бути поспішною.

Результати, одержані на сутнісному рівні пізнання моральної діяльності, розкривають її родовий характер, детермінуючий розвиток людини. Разом із тим відкривається можливість для глибшого розуміння процесу відображення в моралі дійсності. Зв'язок моралі з історично-конкретними умовами соціального життя суспільства самоочевидний. Та яким чином він здійснюється?

Знімаючи й реалізуючи в подальшій моральній діяльності виражену в нормах і цінностях сутність людяності, індивіди підносять своє, конкретне буття до суспільного, роблять колективний досвід своїм надбанням або ж розширюють межі індивідуального досвіду до колективного, людського, підносяться в своєму самовизначенні до вираження в індивідуальному суспільного досвіду.

Залежно від того, чи розглядаємо ми цю діяльність у її генезисі, чи підходимо до неї з боку її характеристик як загальної, іманентної людському розвитку діяльності, яка підтверджується через її всеісторичний характер або ж по відношенню до повноти і якості реалізованих можливостей, ми вдаємося до термінів "моральність" або "моральний спосіб освоєння людиною дійсності". Це розмежування дуже умовне, оскільки поняття "моральність" і "мораль" і в тому, й в іншому випадку передбачаються в єдності.

Мораль не є інституціональним утворенням. Як форма суспільної свідомості мораль існує безпосередньо в діяльності, наслідком, продуктом якої вона є, тобто в моральній діяльності. Дане твердження має підкреслити, що мораль існує через спілкування конкретних індивідів за визначенням їх людської сутності, людяності і є її відтворенням у почутті спільності на рівні загального, сутнісного вираження. Тому становлення моралі пов'язане з розвитком особистості і відбувається через особистість. Ступінь концентрації, узагальненості, вираженої в моральних почуттях людяності, не регламентований кількісно.

В своїй якісній визначеності, виражаючи суспільну людську зрілість індивіда, почуття спільності, вираженої в співпричетності, є основою для подолання рамок індивідуального буття, розвитку його в межах роду людського, самоусвідомлення себе в контексті моральної форми суспільного зв'язку як людського індивіда, особистості в єдності з іншими, суспільством, у якому вона живе, і людством, до якого вона належить. Таким чином, моральна діяльність розкривається як спосіб конкретного існування людського, суспільного індивіда адекватно його людській сутності, спосіб її безпосереднього вираження в існуванні конкретного індивіда. Суспільність (те, що людина співвідноситься зі світом) як сутність людини є таке спільне, яке існує через відмінне, постає в неповторності індивідів як здійснювана в сутнісних силах їхня людська потенція, що реалізується в творчості.

Моральне відношення

У підході до моралі як до діяльності, в основі інтерпретацій морального способу освоєння людиною дійсності, у витлумаченні системи, в якій розкривається її специфіка, елементів і характеру їхнього зв'язку криються уявлення про моральне відношення. Значення, в якому виступає поняття "моральне відношення" для етичної теорії діяльнісної сутності моралі, його ключова роль для даної наукової інтерпретації моральності зумовили функціональну багатозначність цього поняття в науці.

Принцип діяльнісного підходу до моралі, і в його вираженні на емпіричному рівні осмислення моральності, і в теоретичному усвідомленні його методологічного значення для вивчення моральності, завжди пов'язує уявлення про моральне з відношеннями. В свою чергу тлумачення відношень людини зі світом, те, якою мірою в теорії відношень виражена їхня діяльна сутність, визначає розуміння морального відношення, його місця та ролі в моральній діяльності. Наприклад, розглянуте вище застосування редукціонізму – методу

"точних наук" – у вивченні предметно-змістових відношень, дало викривлене уявлення про їхню своєрідність. Така доля спіткала й моральне відношення. Жива непосредність здійснюваного в творчості людяності існування суспільних індивідів визначає безмежність морального відношення, його всюдисущий і всепроникний характер, вимірюваний відношенням до родової суспільної людської сутності. Не піддаючись розчленуванню на частини, незмінюване кількісно, моральне відношення формалізувалося за зовнішніми ознаками як суб'єктно-суб'єктне відношення. Безвідносно до визначення суб'єкта моральної діяльності, предмета, способу, яким цей предмет освоюється, і продукту освоєння моральне відношення розглядалося як оцінне, одномоментне, поза перспективою його діалектичного розвитку до моралі. Таким чином, моральне відношення опинилося відітнутим від моралі, постало як елемент, що опосередковує зв'язок моралі (форми суспільної свідомості) з діяльністю (тлумаченою як поведінка), реалізованою індивідом за перевагою при виборі поведінки з позицій інтеріоризованої ним моралі.

Отже, з предметно-змістового відношення індивідів, яке в своєму саморозвитку підносилося до вираження загального в моралі, моральне відношення перетворювалося на оцінне. Воно розглядалося не як цілісний організм, із якого виростала мораль, а як її частина, елемент довільно модельованої структури, керований через мораль, структуровану з позаморальних джерел, безвідносно до їх знаходження та розкриття їхньої ролі в "саморусі" моралі. В цьому зв'язку всепроникний характер моральності з наслідку, в якому проявлялася специфіка морального відношення, перетворювався на його основу, на доказ оцінного, а не змістового характеру морального відношення. Те, що моральність проймає всі сфери життєдіяльності, виступало підставою для заперечення предметного характеру морального відношення, його змістової специфіки, яка зводилася до поведінки згідно з нормами моралі.

Не менше значення у вихолощуванні моралі як родової діяльності людини, у перетворенні загальнолюдського змісту її норм і цінностей на відносні, аж до конструйованих, подібно до технічних механізмів, мало те, що за викривленого уявлення про моральне відношення навіть не виникло питань про його творчий характер, виключалося вивчення духовних моральних почуттів, їхнього практичного, предметного змісту, їхньої своєрідності щодо людської чуттєвої діяльності. І це цілком природно для механістичного погляду на живий процес суспільно-історичного розвитку моральності, який розриває всеісторичні масштаби моральності з позицій абсолютизованого історичного моменту й за допомогою породженого ним монстра формалізованої свідомості, що проявилася в абсолютизації значення редукціонізму при вивченні людини. Розуміння не лише наслідків, а й причин проникнення редукціонізму в науки про людину відкривається у філософській теорії.

В. П. Іванов пише, що тільки повне врахування досвіду і тенденцій усього історичного розвитку суспільства може висвітлити генеральну перспективу родо-

індивідуальної еволюції людини й на цій основі дасть змогу виділити її культурну складову. Сказане стосується й вивчення моральної діяльності, розуміння її історичного характеру, ролі й значення для людського розвитку.

Відповідно до понять "естетичне відношення" та "художня діяльність", які визначаються в своїй єдності та відмінності лише стосовно мистецтва, поняття "моральне відношення" (що дедалі прояснюється подібно до естетичного в своїй багатозначності) й "моральна діяльність" визначаються за відношенням до моралі. В їхній єдності охоплюється специфіка діяльності, здійснюване в її процесі усупільнення людини. В діалектичному розвитку морального відношення до моральної діяльності відбувається розвиток людського індивіда, його суспільної, людської сутності, вираженої як у розвитку його потреби в співпричетності з іншим, так і в здатності до неї. Моральний спосіб існування людської суспільної сутності, спосіб її безпосереднього вияву в існуванні розкривається в розвитку морального відношення до моралі як діалектичний процес усупільнення людини, її ствердження. Моральне відношення як предметне, змістове в своєму становленні зумовлене органічною для людини – суспільної істоти – потребою в співпричетності з іншим, суспільством, яка, як і здатність до співпричетності, визначається рівнем суспільного розвитку людини. Присвоєння суспільності й становить предмет морального способу освоєння, визначає духовний характер моральної діяльності та її практичне значення для людського розвитку.

Предмет освоєння – суспільність – має не матеріально виражений, а духовний характер; не є певна властивість, яка видобувається суб'єктом, але є відношенням між людиною й іншим, у якому передумова їхнього людського існування реалізується безпосередньо й адекватно. Присвоєння також має духовний характер, виражений у своєрідності сутнісної сили й відповідності її предметові: моральна сприйнятливість і її вираження у співучасті з іншим як із людиною, у співпереживанні й становлять специфіку морального як відношення. Людина у ставленні до іншого як до людини присвоює в собі людину, суспільність у почутті спільності, в небайдужості до іншого усвідомлює свою співпричетність.

У специфіці співучасті, співпереживання виражена своєрідність відповідності, зумовлена своєрідністю предмета, що в свою чергу визначає своєрідність моральної сприйнятливості. Таким чином, розглянута з боку предмета суб'єктивна сторона морального відношення відкрила розумінню низку не вивчених, але очевидних із практики особливостей моральної діяльності. Піддаються поясненню закономірності, котрі підтверджують, що моральна свідомість (як це очевидно на рівні морального відношення) виражена у формі почуттів, які також духовні за своїм характером. Виражена в моральному відношенні внутрішня будова моральної діяльності може бути теоретично розкрита лише при визначенні суб'єкта морального відношення, при розробці морального відношення як людської чуттєвої діяльності, типізації як способу узагальнення індивідуальної моральної свідомості (продукту міжсуб'єктного спілкування в моральному відношенні) в його діалектичному розвитку до моралі.

При визначенні моральних відношень через їхній суб'єкт-об'єктний характер у сучасній етиці отримав вираження тільки один бік моральної діяльності – свобода вибору. Але цей суттєвий бік моральної діяльності розглядався у зв'язку з поведінкою, яка тлумачилася як діяльність. Оскільки ж поведінка не містить у собі моральної специфіки або ж, якщо виокремлюється моральна поведінка, специфіка діяльності залишається не виявленою, то й питання про суб'єкт не розглядалося з боку її специфіки. У визначенні моральних відношень як оцінних змістовий бік переноситься в поведінку, де суб'єктам і надається свобода проявів, але в межах норми. Природно, що за таких умов суб'єктом може бути кожний, і достатньо використати пряме значення поняття, не дбаючи про уточнення своєрідності, в якій виступає людина як суб'єкт морального відношення. Вважається достатнім знання норми, оцінка ситуації й вибір відповідно до норми. В практиці ж усе впирається в те, що й за надлишку таких суб'єктів відсутня моральність. Хоча б у поводженні, але її немає... Або суб'єкти захопилися свободою вибору й, користуючись нею на цьому рівні їхньої суб'єктності, здійснили не ті переваги, або тонкощі так тлумаченої моральності мало вивчені. Напевно, питання про моральний суб'єкт набагато складніше, ніж би нам хотілося визнати.

2.3. ФУНКЦІЇ МОРАЛІ

У процесі розкриття сутності і структури моралі розглядалося питання про функції моралі. Це пов'язане з тим, що функції моралі визначаються за відношенням до її специфіки. Існують точки зору, котрі становлять цілий напрям в етиці й за якими мораль має функціональний характер. За всіх відмінностей між собою інтерпретації моралі виключно за функціональною своєрідністю виходять із теорії, згідно з якою функціональна своєрідність визначається історично-конкретним характером моралі, тим, що вона і за своїм змістом зумовлена потребами суспільства, тобто – функціональна. Ця точка зору висвітлювалася досить повно й немає потреби до неї повертатися. В даному контексті звернення до цього матеріалу пов'язане з розумінням функцій у їхній зумовленості специфікою моральної діяльності. Функціональний підхід до моралі, якщо він застосовується як єдиний спосіб у визначенні її специфіки, означає, що мораль розглядається не в її змістовій своєрідності, не як специфічна форма предметно-змістової діяльності, а як засіб, що обслуговує суспільну діяльність у сфері поведінки розуміння моралі або розглядає поведінку як діяльність, або, абсолютизуючи її значення для моралі, відмовляє їй у діяльнісній сутності, спирається на поведінку при обґрунтуванні практичного значення моралі, виходячи з її прикладного характеру. Другою характерною для функціонального підходу до моралі ознакою є те, що за різноманітності виокремлюваних функцій моралі фактично всі вони зводяться до регулятивної, комунікативної та виховно-ідеологічної функції, а їх обґрунтування будується на співвідношенні суцього й належного. Оскільки функціональний підхід у своєму принципі покладає виявлення ролі та значення моралі для життєдіяльності суспільства, а його абсолютизація означає вивчення моралі

стосовно суспільства й безвідносно до "логіки моралі", то й суще й належне або розкриваються з потреб суспільної практики взагалі, тобто з позаморальних джерел, або постулюються як "дурні абстракції", а не як "загальне конкретного", в даному разі морального. Результатом такого підходу до моралі є викривлене тлумачення її регулятивної, виховно-ідеологічної та комунікативної функцій. Розчленування моралі, навіть якщо розглядати її крізь функціональну своєрідність, розділення її за відношенням до практики-поведінки на сферу суспільної свідомості, початково тлумачену як протилежну індивідуальній свідомості, тягне за собою уявлення, що норми, приписи, правила вироблені суспільством у процесі практики, а індивідові належить їх засвоїти. Ставши після засвоєння норм суспільним індивідом, він у моральному відношенні оцінює ситуацію, робить вільний вибір, і відтепер уже свідомо реалізує їх у поведінці. В цьому й полягала суть тлумачення регулятивної функції моралі.

Оскільки засвоєння моралі, в такий спосіб забезпечувалося й підтверджувалося лише громадською думкою, а умоглядний характер процедури й не розраховував на муки совісті того, хто здійснив цей вибір або не підтвердив його в своїй поведінці, то громадська (а не суспільна) думка активувалася в бік радикальних і за своєю суттю адміністративних форм покарання, оформлюваного як думка трудового колективу. Так і розумілася в етиці свобода морального вибору та відповідальності людини, а регулятивна функція моралі по суті означала приборкання індивіда (запевно не суспільної істоти) суспільними (оскільки вони вироблені суспільством) моральними нормами.

В цій ситуації, наприклад, вірність сімейному обов'язку визначалася не внутрішніми детермінантами, відображала не міру людяності у ставленні до іншого як до людини, особистості, регламентувалася не імперативами почуття совісті, доброти, породжуваними співпереживанням іншому, а виражала норму, пропоновану суспільством виключно зі свого інтересу й аж ніяк не духовного, співвіднесеного не з інтересами індивіда, його самопочуттям, а дуже практичними інтересами, які відверто ігнорують інтерес окремої людини. Кохання, згідно з такою тлумаченою мораллю, не сприймалося всерйоз і дозволялося в межах, коли воно не суперечило інтересам суспільства.

Доречно підкреслити, що правові норми з цих питань і їх здійснення були значно гуманнішими за ті, що висувалися як моральні й регулювалися громадською думкою. Для розлучення достатніми вважаються аргументи, котрі свідчать, що подальше спільне життя для подружжя неможливе. Для громадської думки відлік від інтересів подружжя розчинявся в інтересах суспільства. Певно, внаслідок так тлумаченої регуляції моральним способом найважливішої сфери людського життя етика виявилася безсилою перед навалою хвилі вульгарно тлумаченого кохання як сексу, еротоманії та інших подібних явищ. Якось через посталу необхідність допомогти розібратися в так званому "трикутнику" жінку, яка покохала іншого, спитали: "А як ви ставитеся до чоловіка? Адже йому тяжко, нестерпно боляче, якщо він так вас кохає?" Здивована жінка зізналася, що вона про це й не думала.

Залежати не тільки від тих, хто тобі потрібен, а й від тих, кому ти потрібен... – Закон людяності відомий із давніх давен і щоразу оновлюваний історичним контекстом життя. З багатьох його прочитань іще звучить думка Маленького Принца Екзюпері про відповідальність перед тими, кого ми приручили. Та вже напливає, відроджуючися, пророцтво, що з'явилося на зорі становлення людства: ставлення до іншого є ставленням до самого себе. Його прирештя до нас – не плід містифікацій. Воно наближалось в одкровеннях про людину Маркса, Фейербаха, Фрейда, з болісною гостротою осягалось Толстим і Достоєвським, Коцюбинським і Лесею Українкою, як світло далекої зірки дійшло до сучасного людства, оновлене його стражданнями стало стрижнем хвилюючих творів Пастернака й Франсуази Саган.

Тривожний смисл його сучасної актуалізації значною мірою виражений у тому, що це пророцтво в найрізноманітніших варіаціях складає висновки, до яких приходять лікарі, котрі займаються бідами людства, й філософи, котрі досліджують корені цих бід у духовному зруйнуванні людини. В цьому далеко не повному ряді розкривається специфіка моральної детермінації людського розвитку, міститься спростування не лише теорії регулятивної функції моралі, тлумаченої як приборкання індивіда в інтересах суспільства, а й дане з цих позицій визначення моралі, її призначення та своєрідності.

Той самоочевидний факт, що думка людська закріпила моральний спосіб існування як специфічно людський спосіб буття в імперативному законі ставлення до іншого як ставлення до себе в часи, коли те, що ми сьогодні називаємо моральністю, становило основу всіх суспільних зв'язків між людьми, пов'язувало, цементувало їхню єдність, заслуговує на особливу увагу. З розвитком відчуження воно визначається у відчуженні від людини її власної творчої, людської сутності – суспільності – у розсуспільненні. Все це є підвалинами розуміння ролі й значення моральності для людського розвитку.

Характерний для сучасності ретроспективний погляд виражає значно більше, ніж ностальгичний прорив у минуле, в свій початок. Сама ностальгія по минулому виявляється в чітко означеній заданості пошуку духовності, повноти осяяного нею буття. Й те, що становить поетичну цінність нового для мистецтва образу пошуку справжнього, а не "схожого" буття сучасною людиною, є поетичною ідеєю фільму "Оплески, оплески...", який істотно відрізняється від інших творів, присвячених ідеї творчого відтворення зв'язку віків.

Інтерес до цієї теми сьогодні визначається не масштабами охоплених епох і періодів. Сучасній людині, котра згубила нитку Аріадни, втратила сенс життя, цей сенс підказується ізсередини – забутою, зневаженою людяністю. Лесть вгадувана, вона проявляється в інтуїтивному пошуку оазисів справжнього буття. В таких клопотах відтворюється чи не найголовніший показник історичної суттєвості духовного напруження сучасної людини. У фільмі це напруження пов'язане з болючим пошуком кінорежисера способу проникнення в світ людей, котрі жили у воєнні роки. Традиційний образ художника, раніше завжди цікавий своїм творчим

шаленством, переміщений у фільмі в площину сучасної людини, драматизм існування якої розкривається у відчаї перед загрозою творчого безсилля, котре надає пластичної викінченості образу сучасної людини, поглиненої пошуками самої себе.

Не масштаби часового охоплення, не туга вікового характеру, а пошук змістового вираження справжності буття, чимраз глибше усвідомлення його як способу відродження, порятунку від страждань, породжених невмолимим розгортанням логіки розсуспільненого життя, – ось що визначає сенс пошуку. Те, що гострий інтерес до ситуацій і відношень, у яких життя людське поставало вповні, в трепетній напруженості прояву його людського сенсу, в філігранному вираженні самоцінності людського індивіда – а цей інтерес дедалі більше пов'язується з пророцтвами, – свідчить про доленосне значення моральності в житті людей.

У цьому глибоко оптимістичному процесі розвитку устремління людини до самої себе, підкріпленого сьогодні працями філософів, і здійснюється процес усвідомлення, з'ясування специфіки морального відродження людства, котрий з необхідністю спонукає етику до теоретичної розробки моралі, знання якої відкрили б закон свободи вибору й моральної відповідальності людини як головну детермінанту її людського благополуччя, як закон людського буття, прочитаний у його позитивному розумінні древніми, як абсолютний моральний імператив, котрий свідчить, що головною функцією моралі є усуспільнення людини.

Про те, що усуспільнення людини відбувається в моральній діяльності, свідчить справжній зміст свободи морального вибору та відповідальності людини. Моральний вибір і відповідальність за нього людини не покладається на неї іззовні, не визначається поза нею покладеними критеріями, а є проявом її суспільної сутності, її внутрішньої свободи.

Свобода морального вибору, детермінована суспільною сутністю людини, накладувана нею ж і по відношенню до неї відповідальність є відповідальність перед собою за об'єктивний результат вибору, виражений у тому, яким став індивід у людському розумінні.

Реалізуючи, присвоюючи свою суспільну сутність у подальших відношеннях до інших (у межах знятої сприйнятливості, розвиненості моральних почуттів) на рівні доступних йому контактів, індивід буде в цих межах дружити, кохати, переживати своє життя, тим і відповідаючи за зроблений вибір.

Проблема відповідальності людини за зроблений нею вибір не випадково позначилася в мистецтві як тема злочину й покарання. Досить звернутися до долі Раскольников, щоб зрозуміти, що скоєне ним убивство старої лихварки – вчинок, що завершує злочин, виношений гординою гіпертрофованого "я". Та саме з ідеї вседозволеності, що пробивається крізь світ людських почуттів, ідеї самоствердження через заперечення своїх моральних залежностей від інших, через утвердження себе над іншими починається руйнація почуттів, спустошення. В ньому передусім і полягає майбутнє покарання. Воно не в тому, що злочин викрили, а в тому, що на шляху до злочину Раскольников руйнував моральні

почуття, радість життя – саму здатність жити по-людськи, сам сенс людського життя. Злочин як вчинок лише виявив усю страхітливність того, що наростало в ньому, вивело все це назовні й відкрило йому в його власному стані здійснене падіння.

Дана одним із героїв Достоєвського відповідь повертає нас у моральне русло. Тільки в ньому народжується відповідь, гідна людини: кожен має право вибрати щастя людства, досягнуте ціною страждань, але – своїх. У цьому моральне, природне право людини, й ідучи таким шляхом до мети, роблячи такий вибір, вона вільна не в тому розумінні, що їй не забороняють, а в тому, що вона вибирає відповідно до свого устремління, а не всупереч йому, в своєму подвигу стверджує свою співпричетність з іншим, із людством, а не руйнує її й таким чином себе. В цьому й полягає її моральність.

Функція усупільнення людини в процесі моральної діяльності має універсальне значення для життєдіяльності людей, її основоположний для суспільного розвитку смисл розкривається по відношенню до того значення, яке вона має для розвитку творчих потенціалів людини, її почуттів і здатностей, для розвитку форм істинно суспільного буття людства.

Здійснювана в моральній діяльності функція усупільнення виражає специфіку моральної детермінації людського розвитку, виступає підвалинами свободи морального вибору та відповідальності людини, проявляється в єдності моральних цілі й засобів.

Регулятивна функція моралі є похідною стосовно функції усупільнення, яка впливає з моральної форми суспільного зв'язку людей і виражає вільне, творче, добровільне волевиявлення людини у ставленні до іншого як до людини, спирається на совість людських індивідів та її узагальнене відображення в суспільній думці. Регулятивна функція моралі прямо залежить від рівня морального розвитку суспільства й від характеру зв'язку моральності та моралі.

Розглянуте в попередніх параграфах питання про історичні метаморфози моралі розкрило її залежність від усієї системи суспільних відносин, котрі формують людину і впливають таким чином на її ставлення до іншого як до людини, до суспільства, людства, на історично-конкретний зміст моральних відносин, їхній характер, місце і значення в житті людини. Відповідно до цього здійснюється й процес саморозвитку індивідуальної моральної свідомості до моралі – суспільної форми свідомості, тобто процес узагальнення історично суттєвого в індивідуальній свідомості, його відображення в моралі.

З іншого боку, виникаюча в цьому процесі єдина складова, виражена в наявному рівні розвитку моральної свідомості суспільства, не маючи чітких інституціональних форм вираження, завжди відтворювалася окремими людьми в художніх творах, в інтерпретаціях етиків, публіцистів. Інтерпретація реальної моральності і тенденцій її розвитку стосовно загальнолюдських моральних цінностей і норм розкрила таким чином їхній історично-конкретний смисл і формувала мораль як форму суспільної свідомості. Розрив між офіційно

сформульованою мораллю та реальним рівнем розвитку моральності узаконено розглядався як співвідношення між суцим і належним і значно рідше аналізувався як вияв суперечностей між моральним способом існування суспільної, людської сутності та її відчужених форм у соціальному бутті, як результат відчуження людини від власної сутності.

Контрольні запитання:

- 1. Аргументуйте твердження про вселюдський характер моралі.*
- 2. У чому виявляється особистісний характер моралі?*
- 3. Чи існують у суспільстві відношення, які були б нейтральними щодо моральності?*
- 4. Чому потрібно дотримуватися норм моралі?*
- 5. Які компоненти є складовими структури моралі?*
- 6. У чому проявляється властивість функцій моралі в суспільстві?*
- 7. Яке співвідношення між моральнісною нормою та принципом?*
- 8. У чому полягає специфіка моральнісних відношень?*
- 9. Які ознаки характерні для всіх виявів моральних вимог?*
- 10. У якому зв'язку, на вашу думку, перебувають моральна норма, правило, припис?*

ТЕМА 3. НАЙВИЩІ МОРАЛЬНІ ЦІННОСТІ ТА ЦІННІСНІ ОРІЄНТАЦІЇ У ЖИТТІ ЛЮДИНИ

3.1. СУТНІСТЬ МОРАЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ

Судження про цінності ввійшло в науку про людську поведінку порівняно пізно (середина XIX ст.). Філософське осмислення природи і суті цінностей привело до створення аксіології (від грецьк. *axios* – цінність), філософського вчення про цінності. Аксіологія входить принципово важливою частиною в структуру низки філософських соціологічних концепцій – неокантіанськи-веберівської, феноменологічно-інтеракціоністської і позитивістської орієнтації. В соціології проблему цінностей ввів Макс Вебер. Аналізуючи дії індивідів, Вебер виходив з неокантіанської передумови, за якою кожний людський акт стає осмисленням лише у взаємодії з цінностями, у світлі яких визначаються норми поведінки людей та їх мета.

Сучасне людство стало мислити світоглядно і філософськи, найчастіше саме не усвідомлюючи це. Це не від доброго життя. У всякому разі, не від спокійного життя. Ядерні та екологічні апокаліпсиси, національні відродження і націоналізм, різноманітний, строкатий плюралізм способів життя, мети, стилів, самовідданість трибунів і безглуздя терористів, сепаратизм, мільярди біт інформації, що потрапляє у вуха та очі з телеекранів, паморочить голови, але й розворушує мозок, – ця загроза розпаду вимагає зосередженості. XXI сторіччя перестало сміятися над романтичними питаннями про сенс життя, які були дуже важливими для мислителів минулого. Питання цінності життя знов і знов набувають значущості. Поняття *цінності* є людська, соціальна категорія: з її допомогою вимірюються всі предмети та явища, суспільні та природні. Людина є міра всіх речей, справедливо стверджував давньогрецький філософ-софіст Протагор, але інструментом виміру, мірилом виступають цінності. Поняття *цінність* – ідеал, мета, спрямованість. Світ цінностей – світ належного.

Як правило, поняття цінність має два значення: перше – **цінність** – **будь-яке матеріальне або ідеальне явище**, що має значення для людини, заради якого вона докладає зусиль, тобто **цінністю є те – заради чого люди живуть, діють, здійснюють (створять) вчинки**; друге – **цінність** – **властивість, ознака явища, характеристика чогось** значущого для людини.

Класифікація цінностей можлива за багатьма критеріями: за об'єктивними характеристиками явищ (матеріальні, духовні); за суб'єктами (цінності суспільства, народу, нації, соціальної спільноти, політичної партії, колективу, індивіда); за типами потреб (інтересів) суб'єктів (економічні, політичні, моральні, релігійні, естетичні тощо). Поділяють цінності на термінальні (цінності мети), до яких люди прагнуть заради їх самих (краса природи, мистецтво, творчість, кохання, дружба, самореалізація, служіння Богу, служіння своєму народу,

Батьківщині тощо) та інструментальні (цінності засобів), за допомогою яких можна реалізувати матеріальні, духовні цінності (вихованість, дисциплінованість, незалежність, працелюбство, сміливість, чесність, терпимість, тверда чи сильна воля тощо). У системі духовних цінностей важливе місце посідають моральні. Вони виступають основою та критерієм для формування моральної оцінки та шкалою для співставлення оцінки явищ життя, вчинків людини. Моральні цінності є добром і для людини, яка здійснює їх вибір, і для її оточення, на яке цей вибір впливає. У процесі міжособистісних стосунків цінностями виступають добро і справедливість, що орієнтують на створення умов, за якими забезпечується мир і злагода між людьми, захист людського життя. Добра воля не тільки просвітлюється змістом, що випромінюють вищі моральні цінності, але й стверджує їх у світі, у всіх сферах людського буття.

Отже, вищим, абсолютним критерієм та основою моральних цінностей є необхідність розвитку й самоствердження цінності людського життя, визнання та забезпечення прав і свобод особи. Цінності моральні можуть стати фактором морального ставлення до дійсності, тільки коли реалізуються в процесі реальної поведінки, вчинках людей. Саме у практичній діяльності, у конкретних вчинках людина реалізує моральні цінності. У суспільстві формуються й відтворюються різні системи цінностей, що вимагає від особистості визначитися, зорієнтуватися на якісь з них, ставить її у становище постійного вибору, віддання переваг тим чи іншим цінностям, що відповідають її уподобанням, інтересам, тобто орієнтація на певні цінності є ставленням людини до звичаїв, традицій, норм, принципів, ідеалів тощо. Ціннісні орієнтації – це соціально-психічні утворення свідомості, самосвідомості особистості, що стають базою мотивів соціально-психологічних настанов, відповідних дій, вчинків, основа спрямованості діяльності людини, її соціальної, моральної активності.

Найважливіші для діяльності індивіда моральні цінності склалися в систему ціннісно-моральної орієнтації, нерозривно пов'язаної з категоріями моралі. Моральні категорії мають парно-співвідносний (біполярний) характер. Приклад цього – добро і зло.

3.2. ДОБРО

Добро – це основна моральна цінність, яка часто пов'язується з категорією блага. Благом називається ієрархічна сукупність зовнішніх явищ та внутрішніх станів, котрі оцінюються позитивно на тій підставі, що мають яку-небудь цінність, крім речей, що викликають приємні відчуття. До цієї сукупності включаються об'єкти, котрі не чинять безпосереднього впливу на органи чуттів, але здатні впливати в майбутньому. Людська душа розмальовує позитивними фарбами не лише те, що є ціллю, але й те, що веде до цілі або розташоване поблизу від неї. До блага відноситься не лише те, що викликає задоволення, але й те, з чим пов'язані очікування задоволення та надія на нього. Благо існує у вигляді різних речей,

загальною ознакою яких є те, що вони мають позитивне значення в житті людини, вони є корисними для задоволення життєвих, соціальних та духовних потреб людини. Але для історії філософії, культури важливішим є духовно осмислене розуміння блага як позитивного змісту буття взагалі, пов'язаного з розвитком його різнобічних потенцій, звільненням його продуктивних засад, реалізацією його призначення. З огляду на це добро і зло є відносними з позицій їхньої співвіднесеності з вищим благом, моральнісним ідеалом як образом досконалості.

Під вищим благом розуміється вдосконалення відносин у суспільстві та вдосконалення самої особистості, тобто розвиток людини та людства, тож все, що в діях індивіда сприяє цьому, – добро, перешкоджає – зло. Вище благо – це кінцева ціль, котра не може бути засобом ні для чого іншого.

Родовими для понять добра та зла виступають поняття позитивного та негативного. Добро вже в першому наближенні асоціюється з життям, процвітанням, повнотою буття, гармонійною взаємодією з навколишньою дійсністю. Добро – це те, що хороше, прекрасне і достойне похвали. Поняття добра співвідноситься з поняттями доброти та доброчесності. Доброю ми називаємо людину, котра несе людям добро, яке розуміється як любов, допомога, благовоління. Добрий не буває агресивним і ніколи насильно не нав'язує благ, даючи іншим можливість вільного рішення. Доброта – це якість, котра виражає себе в практичному житті, в поведінці людини, вона характеризує цілісність особистості. Тому не можна бути "добрим" в душі, але жорстоким, грубим, авторитарним у поведінці. Така поведінка руйнує "доброту". Доброта пов'язана зі здатністю поступитися власними інтересами та амбіціями заради блага іншої людини, вона принципово неогоїстична.

Доброчесність не тотожна доброті. Доброчесністю ми називаємо морально-похвальні людські якості, а вони в різних культурах і в різні епохи суттєво відмінні.

У рамках однієї і тієї самої моральної системи різні доброчесності виражають різні грані "добра". Доброчесності не просто дані людям, а виховуються в них. Кожне суспільство і кожна культура виробляють низку прийомів, які дозволяють сформуванню в членах співтовариства ці високоцінні моральні якості, необхідні для виживання та розвитку суспільного цілого.

Уособленням добра виступають на одному полюсі філантроп (той, хто ставиться до людей з любов'ю), на іншому – аскет, що вправляється в досконалості. Добра вдача проявляється: в спів-стражданні і співраді, в почутті власної гідності і, свого роду, морального смаку, котрий не допускає робити те, що уявляється недосконалим та негідним.

У своїй глибині ці сторони добра єдині, тому що розкриття своєї душі іншим людям – це і є найвища форма самовдосконалення. Не у відособленні, а в єдності з іншими людьми полягає шлях добра.

Категорія "добро" служить системоутворювальним початком моральних понять. Етична традиція говорить: усе, що вважається моральним, морально належним, є добром. У понятті "зло" сконцентроване збірне значення

аморального, конфронтуючого з морально цінним. Поряд зі словом "добро" згадується поняття "чеснота" (робити добро), що служить узагальненою характеристикою стійких позитивних моральних якостей особистості. Доброчесна людина – це активно діючий носій моральності. Протилежним до "чесноти" є поняття "вади" так само, як протилежним до "добра" є поняття "зло". Від розуміння зла залежить і визначення добра.

Англійський філософ Томас Гоббс писав про те, що моральна філософія є не що інше, як наука про те, що таке добро і зло у вчинках та людському суспільстві. Добро і зло – це імена, що позначають наші симпатії й антипатії, які різні залежно від відмінностей характеру, звичок і наряду думок людей. Мораль Гоббс характеризував як підзорну трубу, що допомагає людям бачити здалеку ті нещастя, що загрожують їм.

Конкретний зміст добра і зла може бути різним залежно від суспільних обставин, від потреби різних народів, поглядів соціальних груп. Різноманітність конкретних оцінок не повинна закривати від нас головного – гуманістичного критерію: "Добро – це те, що служить збереженню і розвитку життя, зло – те, що знищує життя або перешкоджає йому" (О. Швейцер).

Отже, що таке зло?

3.3. МОРАЛЬНЕ ЗЛО. ЗЛО ЯК "АНТИБЛАГО"

Зло – протилежність добра. Від розуміння зла залежить і визначення добра.

Злом у широкому сенсі слова є те, що протилежне благу, тобто оцінюється негативно. Якщо основними складовими блага є задоволення, істина, користь, краса та добро, то зло як його протилежність об'єднує в собі страждання, неправду, шкоду, потворність, аморальність.

Зло – це те, що руйнує життя та благополуччя людини. Воно виражається через знищення, пригноблення, приниження. Зло деструктивне, воно веде до розпаду, до відчуження людей один від одного і від життєдайних витоків буття, до загибелі.

Вихідними емоціями, у формі яких відбувається негативна оцінка зовнішніх об'єктів, служать гнів та страх; для позитивних такими бувають задоволення від їжі та статевої поведінки. В переживанні страху фіксується негативна значущість якогось об'єкта чи ситуації і відбувається налаштування організму на збереження або збільшення дистанції між суб'єктом та даним об'єктом. Суб'єкт або перестає наближатися до того, що викликало страх, або тікає від нього. Страх фіксує те, що може виявити руйнівний вплив на людину. Через переживання гніву відбувається оцінка якогось фактора дійсності як такого, що обмежує свободу власних рухів, як перепони до їх здійснення.

Якщо взяти до уваги емпіричний бік життя людини, то існуюче у світі зло може бути розподілено на три види:

1) фізичне, або природне;

- 2) зло в суспільних процесах;
- 3) власне моральне зло.

Під фізичним, або природним, злом розуміють природні стихійні лиха, котрі руйнують наш добробут (землетруси, повені, урагани, виверження вулканів, епідемії та хвороби). Історично природне зло не залежало від людської волі та свідомості, біологічні та геологічні процеси відбувалися завжди поза межами людських бажань та дій. Проте і по сьогодні існують вчення, які стверджують, що саме негативні людські пристрасті, злоба, гнів, ненависть створюють такі вібрації на тонких рівнях світобудови, котрі провокують та викликають природні катаклізми. Тобто духовний світ людей виявляється суттєво пов'язаним з природним злом. Таку думку поділяє і релігія, котра завжди стверджувала, що фізичні нещастя, які неочікувано звалюються на людей, – це результат Божого гніву, і що люди накоїли стільки неподобств, що послідувало покарання.

Проте в сучасному світі багато явищ "природного зла" виявляються вже прямо пов'язаними з масштабною діяльністю людини, з порушенням екологічної рівноваги, балансу. Але природні катаклізми частіше не залежать безпосередньо від поведінки конкретної людини, її волі.

Зло в суспільних процесах хоча і здійснюється вже за участю людської свідомості, та багато в чому і поза нею. Так, соціальне відчуження як прояв соціального розшарування виявляється в ненависті, насиллі, почутті заздрості, зневаги. Так само й об'єктивне протистояння інтересів, боротьба за землі, джерела сировини обертаються агресією, війнами, в котрі багато людей виявляються утягнутими поза власною волею. Соціальні катаклізми вибухають також стихійно та неконтрольовано, як і природні, і важке колесо історії безжально проїжджає по тисячах та мільйонах долі, ламаючи та калічачи їх. У результаті те, що виникає зі взаємодії та зіткнення багатьох воле, виявляє себе в історичних подіях як сліпа та могутня сила, яку неможливо приборкати індивідуальними зусиллями, неможливо відвести від себе. Можна бути казково моральною, хорошою, порядною людиною і волею долі виявитися в епіцентрі соціального зла – на війні, в революції, в рабстві.

Проте і тут деякими мислителями зазначаються глибинні людські провини як джерела соціального зла.

Власне моральне зло. Моральним злом називають те зло, яке здійснюється за безпосередньою участю та за наміром і волею людини. Це зло, що здійснюється або допускається за вибором самої людини або через уникнення такого вкрай необхідного вибору у разі, коли від особи очікуються певні гуманно налаштовані дії.

Сучасні дослідники вирізняють два основні види морального зла – ворожість і розбещеність, що розгортаються в людських вадах.

До ворожості відносять агресію, насилля, гнів, руйнацію, ненависть, бажання загибелі, потяг до гноблення інших. Це зло активне, енергійне, що прагне до знищення чужого буття та благополуччя. Воно спрямоване назовні. Ворожа до інших людина свідомо хоче завдати іншим шкоди, збитку, страждання, принизити

їх. Поняттям "розбещеність" позначають іншу групу людських вад, а саме: малодушність, боягузтво, лінь, холопство, невміння володіти своїми нахилами, бажаннями та пристрастями. Розбещена людина дуже легко піддається спокусам, адже недарма християнство стверджувало, що диявол оволодіває душею двома шляхами – або силою, або звабленням. До розбещеності можна також віднести жадібність, хтивість, невтамовану пристрасть до найрізноманітніших задовольень. Можна сказати, що вся історія розвитку моралі та моральної філософії – це наполеглива боротьба з розбещеністю.

Представники етичної філософії вважають, що особистість не є ні злою, ні доброю. Людська природа є такою, що людина однаково здатна і на добро, і на зло. В рамках цього напрямку етично цінним визнається вчинок такої людини, котра надає перевагу добру перед злом в будь-якій конкретній ситуації, але неодмінно за вільним вибором.

Проте, оцінюючи вчинки та помисли в координатах добра і зла, ми виявляємо певні нюанси. Взагалі, як підкреслює Р. Апрусян, з погляду моралі шкода від зла є вагомішою, ніж благо від добра. Недопущення несправедливості, з морального погляду, суттєвіше, ніж творення милосердя: зло несправедливості є більш руйнівним для спільноти, ніж добро милосердя – креативним.

Одна справа – творити добро чи зло, а інша – дозволяти злу творитися (іншими людьми, обставинами тощо). Моральною свідомістю сприяння злу прирівнюється до творіння зла. В той час як "потурання" добру – морально нейтральне, а "сприяння добру" сприймається моральною свідомістю як належне.

Зло досить часто постає не лише як вбивство, неправда, егоцентризм, виживання за рахунок інших, але нерідко зі злом пов'язують і нонконформізм, який не дає закостеніти порядку, а разом з тим і новацію, творчість, нехай навіть як і пошук нового, нестандартного. Деякі мислителі говорять навіть про конструктивність зла, маючи на увазі те, що в боротьбі зла з добром у світі відбувається щось значуще.

У ситуації конфлікту людина вбачає своє завдання в тому, щоб зробити правильний та достойний вибір. При цьому досить часто приймається рішення, яке не лежить у рамках однозначного протистояння добра та зла. Вибирається між більшим та меншим добром або більшим та меншим злом. Вибір меншого зла особливо важка та трагічна для людини ситуація, оскільки в результаті ми все ж таки маємо зло. В такому виборі дуже потрібна практична мудрість.

Між добром та злом знаходяться об'єкти, котрі є морально нейтральними. Моральність не схвалює і не засуджує певні дії, тому що вони лежать поза сферою її регуляції. Це або дії, що зовсім не мають соціального значення, не зачіпають нічийх інтересів і не змінюють внутрішнього світу суб'єкта; або значущі поведінкові акти, що здійснюються суб'єктами, котрі за своєю природою або в силу якихось особливих обставин не здатні до діалогу, не можуть діяти як духовні істоти. Поняття добра та зла стосуються лише істот, що мають свідомість і волю, і лише таких їх дій, котрі значущо змінюють зовнішній світ або внутрішній світ людини. Морально нейтральним вважається будь-який простий рух, наприклад,

мруження очей. Морально неосудною є і поведінка тварин, новонароджених дітей, психічно хворих людей, до яких би драматичних наслідків вона не призводила.

Точка зору етичного ригоризму (від лат. *rigor* – жорстокість, строгість) дещо інша. Представники даного напрямку (німецькі пієтисти, І. Кант, І. Г. Фіхте) стверджували, що між добрими й дурними вчинками та характерами взагалі не повинно бути нічого середнього, що морально байдужих дій як таких не існує. Певні резони в такій позиції є. Моральність, котра з'явилась для регуляції відносин між людьми, стала поширюватися у суспільстві на дедалі більші сфери. Жорстоке поводження з тваринами, катування їх заради власного спотвореного задоволення, безглузде винищення диких звірів і нівечення рослин, варварське ставлення до неживої природи не можуть бути морально нейтральними діями навіть у тому разі, якщо той, хто їх здійснює, в силу особливостей свого інтелектуального розвитку, не повністю розуміє їх руйнівне значення. Культурний прогрес невпинно веде до поширеного та поглибленого усвідомлення природних та суспільних зв'язків. Але одночасно з цим відбувається й інше: дедалі точніше розрізнення суттєвих та несуттєвих зв'язків, зворотних та незворотних змін.

Ригористична позиція неявно передбачає, що для людини все важливо однаковою мірою, проте це не зовсім так. Добро та зло мають кількісні характеристики, вони можуть бути більшими чи меншими, і саме з цієї причини існують межі, за якими зменшення добра та зла певним чином зрівнює їх.

Таким чином,

- добро та зло характеризують умисні дії, реалізовані через вільний вибір, тобто вчинки;

- добро та зло позначають не просто вільні вчинки, але дії, свідомо співвіднесені з певним стандартом – врешті, з вищим благом, з ідеалом.

3.4. СМИСЛ (СЕНС) ЖИТТЯ

Поняття "смысл життя" належить до найважливіших понять етики. Цим терміном позначають і уявлення, яким послуговується моральна свідомість на буденному рівні.

Смысл (сенса) життя – морально-світоглядне уявлення людини, за яким вона зіставляє себе і свої вчинки з найвищими цінностями, ідеалом, виправдовується перед собою та іншими.

Формуванню поняття "смысл життя" передують уявлення про цей феномен. Особливо переконливими, психологічно достовірними вони були в системі міфологічного розуміння світу і місця в ньому людини. Щоправда, про належність цих уявлень до сфери моралі можна стверджувати з певними застереженнями. Адже свідомість була тоді синкретичною, уявлення про смысл життя адресувались людині як членові роду чи племені, а не як індивідуально-неповторній істоті.

Виникнення уявлень про смисл життя пов'язане із зародженням самосвідомості, з появою можливості вибору.

Проблема місця, ролі, призначення людини у світі, сенсу її життя є вічною. За словами Е. Фромма, людина – єдина тварина, для якої власне існування є проблемою; вона повинна її розв'язати, і їй від цього нікуди подітися. Поява цієї проблеми у свідомості людей пов'язана з нуждою, хворобою, муками совісті, зрадою, нерозділеним коханням тощо. Однак основна причина її виникнення полягає в усвідомленні людиною своєї смертності, скінченності свого існування. Недарма останніми словами відомого російського актора, нашого сучасника Олександра Абдулова були слова про те, що тривалість життя визначає Господь Бог, а його ширину заповнює сама людина. І справді, якби життя людини було вічним, то вона могла б дозволити собі на якийсь час абстрагуватися від цієї проблеми. Безсмертній людині ніколи не пізно почати життя зі смислом. А можливо, її взагалі не цікавив би смисл життя. Цього не може уникнути смертний, задумуючись, чи є в людському житті те, що не зникне разом зі смертю. Для смертної людини існування становить нескінченну цінність. Як писав російський письменник Микола Чернишевський (1828–1889), "краще жити, ніж не жити", маючи на увазі, очевидно, "краще існувати, ніж не існувати", "краще бути живим, ніж мертвим". Це твердження втрачає свою істинність лише за умови, коли зберегти своє життя людина може тільки відмовившись від найвищих, уселюдських цінностей, наприклад шляхом зради.

Безперечно, людина як біологічна істота є смертною. Питання про її смертність як істоти соціальної, духовної людство з'ясовує протягом кількох тисячоліть.

Іноді смисл життя ототожнюють з метою, яку ставить перед собою індивід. Прагнення реалізувати мрію наповнює життя особистості відповідним змістом. Проте смисл життя не можна звести до окремої мети. Рано чи пізно людина має перейти, як писав сучасний російський філософ і психолог Ігор Кон, від питання "Ким бути?" до питання "Якою бути?" Саме тоді й виникає питання про смисл життя.

Не можна беззастережно стверджувати, що смислів життя є стільки, скільки людей. Етику цікавить те спільне, що характерне для смислу людського життя загалом. Та й кожна людина, обираючи життєвий шлях, сенс, орієнтується на загальне уявлення про сенс людського життя, хоч і не копіює його.

У розумінні проблеми смислу життя сформувався дві принципові точки зору. Одна полягає в турботі людини лише про себе, своє спасіння, самовдосконалення, благополуччя, самореалізацію. Згідно з другою точкою зору, смисл життя не обмежується існуванням індивіда і полягає, наприклад, у служінні Богу, певній ідеї тощо. Окрему людину при цьому розглядають лише як засіб. Такий підхід іноді видається дуже високим, а тому привабливим. Проте історія свідчить, що заради сумнівних і псевдовеликих ідей загублено мільйони людських доль. Очевидно, смисл життя треба шукати між цими крайнощами – граничним егоїзмом і

фанатичним альтруїзмом. Точка зору, згідно з якою смисл життя цілком заперечується, неприйнятна, аморальна. Існування різних точок зору на проблему смислу життя є природним явищем. Важливо тільки враховувати, що в моральному житті віра в наявність смислу життя відіграє істотну роль. Без неї життя людини справді втрачає смисл.

Представлений у теоретичному мисленні смисл життя, навіть за умови логічної переконливості етичної концепції, не обов'язково є переконливим і прийнятним для конкретного індивіда.

3.5. СВОБОДА ЯК МОРАЛЬНА ЦІННІСТЬ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

Принципова цінність свободи в найрізноманітніших її проявах – один з наріжних каменів сучасної цивілізації, сучасної не в розумінні примхливого сьогодення, а відповідно до того, як вона формувалася з часом, аж поки не набула своїх нинішніх рис. Г.-В.-Ф. Гегель небезпідставно визначав всесвітню історію як прогрес в усвідомленні свободи – згодом Ф. Енгельс в "Анти-Дюрінгу", наче продовжуючи цю гегелівську думку, говорив про те, що кожний крок вперед на шляху культури був кроком до свободи.

І справді, крок за кроком, міліметр за міліметром люди впродовж усієї історії відвойовували, утверджували й розвивали цю свою фундаментальну здатність, причому кожне посування вперед у її осягненні підсилювало відчуття автентичності людського буття, супроводжувалося спалахами творчої енергії й високого ентузіазму. Ось, наприклад, яскраве свідчення періоду греко-перських воєн V ст. до н. е. – слова двох спартанців, Сперхія і Буліса, у відповідь на пропозицію перського воєначальника Гідарна перейти на службу до царя Ксеркса, котрий саме воював із греками: "Гідарне! Ця порада іде від людини, яка добре не розуміє, як ідуть справи. Що означає бути рабом, ти це добре знаєш, але що таке свобода, ти ще не спробував, чи вона солодка, чи ні, бо якби ти випробував її, ти порадив би нам битися за неї не списами, а сокирами". Яким почуттям власної гідності віє від цієї гордої відповіді!

Якщо античні греки й римляни сприймали свободу як свою природну властивість – певну даність, котру вони мають захищати, коли їй загрожує небезпека, – то в давній Іудеї, що перебувала під римським ярмом, ідея свободи, починаючи вже з I ст. н. е., трансформується в ідеал визволення і пов'язується з повстанням проти іноземних загарбників. Як зазначає у зв'язку з цим один із сучасних дослідників, євреї були, судячи з усього, першим з народів давньої культури, котрий у ситуації поневолення створив чітку ідеологію боротьби за національне визволення, поклавши в основу заклик до свободи. І на монетах, викарбуваних у Єрусалимі в трагічні дні антиримського повстання напередодні зруйнування храму (70 р. н. е.), можемо вже читати: "Другий рік свободи (херут) Сіону"; через 17–18 століть слово "херут" стає паролем визвольних рухів новітнього часу – вдавалися до нього, зокрема, й російські декабристи.

Якісно нових рис набуває ідея свободи в християнстві, що переводить уже опрацьовану, як ми бачили, культурою ідею "звільнення" у внутрішній, духовно-моральний план: душа людини звільняється від все- і охоплюючого диктату старозаповітного Закону, й перед нею відкривається простір (звісно, далеко не безпроблемний) вільного вибору, вільної жертви, вільного відповідання Богові. Впродовж тисячоліть історії християнства свобода утверджується як один з найглибших внутрішніх вимірів існування людини, людського "я". "Я" це – свобода", – читаємо, зрештою, ми в С. К'еркегора.

Утім, свобода заявляє про свої права й у царині зовнішніх стосунків між людьми. Вже епоха Відродження означала в цьому плані певне оновлення вироблених античністю уявлень про громадянську свободу, які з плином часу набувають дедалі конкретніших рис, збагачуються економічними, соціальними, політичними та власне гуманітарними аспектами. Основні віхи на цьому шляху – формування засад вільного підприємництва, буржуазні революції XVII–XVIII ст., європейське Просвітництво, боротьба трудящих за свої права, опір тоталітарним режимам, сучасний правозахисний рух.

Усе перелічене, однак, – лише окремі історичні й культурні модифікації основоположної ідеї європейської свідомості, яка спалахує і в мужніх словах спартанських вояків, що не схилили голови перед перським сатрапом, і в діяннях героїв антифашистського опору, і в моральній позиції наших нещодавніх дисидентів. Це про неї, натхнені її непереборними чарами, складали пісні Володимир Висоцький і Олександр Галич. Великий французький поет XX ст. Поль Елюар писав, що народився для того, аби назвати її ім'я. Хоча, звичайно, ім'я це називали й до нього – зокрема славетний лицар Дон Кіхот Ламанчський звернувся одного разу до свого вірного зброєносця з такою палкою промовою: "Воля, Санчо, є одна з найдорогоцінніших щедрот, які небо виливає на людей; з нею не можуть зрівнятися ніякі скарби: ні ті, що криються в надрах землі, ні ті, що заховані на дні морському. Заради волі, так само, як і заради честі, можна і треба ризикувати життям, і, навпаки, неволя є найбільше з усіх нещасть, які тільки можуть статися з людиною" (Мігель де Сервантес "Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський").

Для кожного, зрештою, настає свій час назвати свободу її власним ім'ям.

Між іншим, це важливо й з огляду на різноманітність конкретних проявів самої ідеї свободи, інколи таких, що вульгаризують її до невпізнання. Існує, зокрема, свобода анархічна, свобода, що переростає у свавілля – гірше за те, утверджує себе як своєрідне рабство навиворіт. Як афористично формулює сутність цього досить поширеного розуміння свободи його апологет Д. Донцов. Він пише, що без панування нема свободи. Той, хто не запанує, не матиме волі. Отже: або ви пани, тоді ми – раби й холопи, або ми люди вільні, тоді ви – раби нашої волі. Третього в такій інтерпретації не дано.

Після всього сказаного немає потреби спинятися на моральній кваліфікації подібної, сказати б, свободи з приставкою "недо". Повноцінна в моральному відношенні свобода передбачає, як ми вже бачили, свідоме ставлення людської

суб'єктивності до власної волі, вміння підпорядковувати її загальнолюдським смислам і цінностям, нормам універсального спілкування. Освоєння зовнішньої реальності й моральний контроль над самим собою постають двома рівною мірою важливими моментами справжньої людської свободи.

І все ж у кожному з незчисленних реальних утілень свободи той або інший з названих моментів здобуває неминучу перевагу. Відповідно до цього й у власне екзистенційному своєму аспекті ідея свободи актуалізує два протилежно спрямовані вектори, що визначають загальну скерованість існування людини: вектор визволення і вектор відповідальної причетності. Перший з них найбільшою мірою виявляється у свободі дії, свободі творчості: людина тут насамперед прагне здолати певне обмеження, вийти за межі пізнаного й освоєного нею, створити щось принципово нове, що змінило б дотеперішню ситуацію її існування. Свобода в такому її розумінні є, так би мовити, силою "відцентровою": вона веде людину вперед, розкриває перед нею нові можливості, нові обрії буття.

Водночас, як про це свідчить людський досвід, ідея свободи може набувати й цілком протилежного, "доцентрового" екзистенційного спрямування: в дієвих проявах свободи вибору, в актах морального самовизначення людина як автономна істота спрямовує свою волю саме всередину наявної ситуації свого буття – визначає своє місце в ній, стає на бік тієї або іншої з діючих у ній сил, гармонізує відносини між її компонентами. Якщо в першому разі воля людини в цілому скерована на реалізацію певних цілей або ідеалів, що виходять за межі існуючого стану речей, то в даному випадку йдеться про прийняття реальності такою, якою вона є тут і тепер, – адже вибирати загалом можна лише з-поміж того, що є наявним, що вже сформувався як предмет вибору. Чим більш значущим з огляду на корінні життєві орієнтації людської особистості виявляється подібний вибір, тим більше він потребує рішучості й тверезої моральної мужності – адже звернення до наявного буття і прийняття його таким, як воно є, неминуче тією або іншою мірою постає і як самовизначення суб'єкта подібного вибору, добровільне обмеження ним власних можливостей і прерогатив заради чіткої позиції в бутті.

Відчуваючи свою відповідальну причетність до цього буття (буття своєї батьківщини, народу, родини, колективу, буття рідного міста або села, буття природи загалом і т. п.), особа свідомо ототожнює себе зі своєю позицією, своєю роллю в зазначених зрізах буття: з моменту вчинення подібного вибору вона вже не може дистанціюватися від ситуаційних визначень її як "патріота" чи "космополіта", "лівого" чи "правого" тощо – бо ж то є визначення, котре вона сама обрала й утвердила актом власної волі; на докори опонентів їй тепер лишається відповідати словами фундатора Реформації Мартіна Лютера: "На тім стою і не можу інакше!" – якщо тільки й справді інакше вона не може.

Зазначений акт прийняття, суб'єктивного санкціонування реальності, якою вона є, не втрачає своєї життєвої ваги навіть тоді, коли емпіричної альтернативи даній реальності не існує, тобто коли вибору в такому розумінні начебто й немає.

Фундаментальна здатність людини до свободи знаходить свій вияв у тому, що по суті ми, здебільшого не помічаючи цього, обираємо, утверджуємо власним рішенням навіть те, що раз і назавжди дається нам невідворотним ходом подій і жодної суб'єктивної підтримки з нашого боку, здавалося б, не потребує. Хоч як парадоксально це звучить, люди, справді-таки, обирають власне походження і батьківщину, любов, страждання і смерть, нерідко саме на цьому зрізі самовизначення демонструючи свій справжній духовний ріст. Обирають, разом з тим обираючи себе – таким чином вибудовуючи власний життєвий світ, щоб у ньому дана онтологічна обумовленість їхнього існування не виглядала сліпою випадковістю, набувала глибинного змісту.

Проте головний сенс будь-якого людського вибору – передусім у діянні, яке стає можливим на його основі.

Доцентровий вектор свободи вибору й морального самовизначення спрямовує діяльність людини в щільний і складний, сповнений суперечливих інтересів світ тут-і-тепер буття, світ, де кожна дія неминуче стає символом певної суб'єктивної позиції, демонстрацією тієї або іншої системи моральних цінностей. Інакше кажучи – стає вчинком.

3.6. ЩАСТЯ

Проблема щастя постійно фігурує в буденному спілкуванні людей. Актуальна вона у філософії, мистецтві. Деякі мислителі, насамперед евдемоністи, вважали її найголовнішою, а всі інші проблеми – похідними щодо неї. Вона насправді досить актуальна, оскільки уявлення про щастя, розуміння його сутності істотно впливають (принаймні можуть впливати) на життєдіяльність особистості.

Усі хочуть бути щасливими, проте уявляють щастя по-різному. Навіть фахівці не можуть однозначно витлумачити це поняття. Часто це пов'язано з ототожненням трьох феноменів: щастя; уявлення про щастя, тобто щастя, яким його знає буденна свідомість (мораль є формою суспільної свідомості буденного рівня); "щастя" як поняття етики. Все це породжує непереборні труднощі, оскільки втрачається предмет теоретичного аналізу.

Поняття "щастя", як і будь-яке інше наукове поняття, є не об'єктом, а результатом пізнання. Етика досліджує не поняття "щастя", а, власне, щастя як феномен. Щоправда, вона не може обійти увагою ті напівпоняття-напівуявлення про щастя, якими послуговується буденна свідомість, що своєрідно осмислює цей феномен. Результатом такого дослідження і є чітко окреслене поняття "щастя".

Аналіз феномену щастя можна розпочати з робочого визначення, згідно з яким воно тлумачиться як особливий психічний стан, складний комплекс переживань людиною найвищої вдовolenості своїм життям. Дж. Локк вважає, що щастя у своєму повному обсязі є найвище задоволення, на яке ми здатні, а нещастя – найвище страждання. Можна жити змістовним, творчим життям і не переживати такого інтенсивного почуття, яким є почуття щастя. Проте бути

щасливим без нього не можна. Це свідчить про істотність суб'єктивного начала в щасті.

Водночас пропонуване визначення є надто широким, оскільки не всі люди, що переживають стан найвищої вдовolenності своїм буттям, справді щасливі. Вдовolenня своїм буттям може бути результатом перекрученого уявлення про смисл життя і призначення людини. Щоправда, поняття "перекручене уявлення про смисл життя і призначення людини" так часто використовувалось різними ідеологами, що до його інтерпретації доводиться ставитися обережно. Пропонуване визначення щастя надто широке й тому, що подібні почуття можуть викликатись інтенсивним естетичним ставленням до дійсності, в акті якого людині нерідко вдається максимально абстрагуватися від практично-утилітарних, соціальних, політичних, моральних та інших проблем, деактуалізувати їх і всім еством відчутти й пережити безмежну радість свого простого буття, присутності у світі, переживання вдовolenності буттям на лоні природи ("Intermezzo" українського письменника Михайла Коцюбинського (1864–1913)). Проте естетичні почуття вдовolenня буттям істотно відрізняються від почуття щастя, оскільки воно є реалістичнішою, натуралістичнішою формою відчуття і переживання буття.

***Щастя** – стан найвищого внутрішнього вдовolenня людини умовами свого буття, повнотою і осмисленістю життя, реалізацією свого людського призначення.*

Об'єктивною основою щастя є міра добродесності людини, сукупність факторів, які визначають її життєве благополуччя (здоров'я, матеріальний добробут, везіння тощо).

Ілюзії вдовolenня життям можна досягти й штучними засобами (алкоголем, наркотиками тощо). Проте після цього неодмінно настає тяжкий стан (похмілля, ломки тощо) і прозріння, розуміння того, що ілюзія щастя принципово відрізняється від справжнього щастя. А щастя, за словами російського письменника Льва Толстого (1828–1910), є задоволенням без каяття. Визнаючи суб'єктивне начало істотним моментом щастя, необхідно з'ясувати об'єктивні основи щастя.

Певний матеріал щодо цього дає буденна свідомість, зокрема громадська думка, народна мудрість. Щасливими вважають людей здорових ("Здоровий жебрак, – як вважав німецький філософ Артур Шопенгауер (1788–1860), – щасливіший від хворого короля"); красивих (природа надала їм значний аванс); багатих, хоча б тому, що багатство забезпечує людині свободу дій (німецький мислитель Фрідріх Енгельс (1820–1895) стверджував, що прагненню до щастя найменше потрібні ідеальні права. Воно потребує передусім матеріальних засобів); закоханих, яким відповідають взаємністю ("Найвище щастя в житті – це впевненість у тому, що вас люблять, – писав французький прозаїк Віктор Гюго (1802–1885), – люблять заради вас самих, точніше сказати – люблять всупереч вам"); тих, хто має близьких друзів ("... яке щастя – дружба, подібна до тієї, яка

існує між нами, – писав К. Маркс Ф. Енгельсу. – Адже ти знаєш, що жодні стосунки я не ціную так високо"); тих, хто досягнув високого соціального статусу; хто максимально себе самореалізував і заслужив повагу співвітчизників ("Ми буваємо щасливими, – писав французький філософ Блез Паскаль (1623–1662), – тільки почувуючи, що нас поважають") та ін.

Зрозуміло, що одного здоров'я чи багатства замало для того, щоб бути щасливим, а володіти всіма благами майже неможливо. Без деяких із них людина може бути щасливою, без інших (здоров'я, повноцінне спілкування, реалізація творчих потенцій) – ні. Очевидно, ідеально щасливих людей не буває.

Щастю людини можуть загрожувати і природні катаклізми (землетруси, вулкани, повені, інші лиха), а також несприятливі стани суспільства (війни, нестабільність, беззаконня тощо). До того ж, як зауважив французький письменник Жан Лабрюйєр (1645–1696), "перед обличчям деяких нещастя якось соромно бути щасливим".

Іноді щасливе життя розуміють як об'єктивний, наперед запрограмований процес, як "щасливу долю". У Давній Греції долю було персоніфіковано, і вона позначалася іменами Адрастен, Ананке, Ате, Атропос, Мойра, Тюхе (Тихе), Хеймармене. У Давньому Римі долю називали Паркі, Фортуною. Перелічені персонажі тогочасної міфології нерідко вважалися богинями не лише долі, а й щастя. Згідно з цією точкою зору, окремі люди просто повинні бути щасливими. Це чи не єдина концепція, в якій поняття "щастя" характеризує увесь життєвий шлях людини. Більшість концепцій використовують це поняття для характеристики окремих його ланок, епізодів, фактів життя особистості. Згідно з ними життя рідко дарує щастя. До того ж воно є надто короткочасним, епізодичним, торкається людини лише окремими гранями (щасливий у коханні, але не реалізував себе в науковій чи художній творчості; досяг високих творчих успіхів, але відчувається самотнім у цьому світі тощо). У зв'язку з цим ведуть мову про кількісні характеристики щастя.

Іноді щастя розуміють як удачу, тобто випадкове, часто незаслужене одержання благ (виграш у лотерею, одержання спадку, знайдення скарбу). Та якщо в справжньому почутті щастя людина переживає вдоволення своїм життям, то в такому разі радість приносять предмети зовнішнього світу, які змінюють її життя на краще. Тому мав рацію римський філософ-стоїк Луцій-Анней Сенека, стверджуючи, що не можна вважати щасливим того, хто залежить від щасливої випадковості. Бо головне, за словами російського письменника Михайла Пришвіна (1873–1954), "щоб щастя прийшло, як заслуга". Здатність людини переживати почуття щастя і характер цього переживання залежать як від її світогляду (ідеалів, розуміння смислу життя, призначення людини), так і від багатьох інших суб'єктивних чинників (темпераменту, характеру, життєвого досвіду, здібностей, які вона може реалізувати). Люди веселої вдачі інакше сприймають своє життя, ніж похмурі. Це стосується вразливих і незворушних натур. Завищені амбіції і нездатність їх реалізувати породжують незадоволеність собою. Не є корисною і занижена самооцінка.

Пізнання сутності щастя пов'язують із з'ясуванням того, чим воно є для людини – метою чи результатом. Як правило, це наслідок невиправданого ототожнення реального щастя (результату) з уявленням про щастя, яке пов'язують з досягненням певної мети. Таке уявлення може супроводжуватися інтенсивними переживаннями передчуття щастя, що істотно впливає на досягнення життєвих цілей, активізує діяльність людини. А власне щастя, щастя як результат успішної діяльності нерідко робить людину пасивною, принаймні на якийсь час.

Про неможливість однозначного тлумачення щастя писало багато мислителів. Так, за словами німецького філософа Іммануїла Канта (1724–1804), стосовно щастя неможливий ніякий імператив, який приписував би чинити те, що робить щасливим. Часто в таких міркуваннях ідеться не про щастя як вияв моральної свідомості, а про об'єктивну його основу, тобто про те, що робить людину щасливою. При цьому у полі зору перебувають не види людської діяльності, не звершення, які приносять людині щастя, а те, що об'єднує всі звершення. Найповніше це втілено у словах Л. Толстого: "Щастя є відчуття повноти фізичних і духовних сил у їх суспільному застосуванні". Справді, щасливою може бути людина, поведінка і життєдіяльність якої орієнтовані на вселюдські цінності. Неодмінною умовою щастя є і самореалізація особистості. Оскільки життєві плани людей істотно відрізняються, кожен прагне самореалізуватися у сфері своєї життєдіяльності, то щастя кожної людини індивідуально неповторне.

Контрольні запитання:

- 1. Що таке аксіологія?*
- 2. Яке співвідношення між цінністю та оцінкою?*
- 3. Як визначається моральна цінність?*
- 4. Чому "добро" вважають поняттям моралі й категорією етики?*
- 5. Яке принципове значення для обґрунтування концепції природи і сутності моралі має визначення категорії "добро"?*
- 6. Проаналізуйте відмінності між абсолютистськими та релятивістськими концепціями добра.*
- 7. За якими критеріями добро відносять до сфери ідей? Чи вичерпується воно цією сферою, якщо ні, то чому?*
- 8. Яку роль відіграє зло – деструктивну чи конструктивну? Думку обґрунтуйте.*
- 9. Що спільного й відмінного мають добро і зло?*
- 10. Показати відмінне між поняттями "свобода" та "воля".*
- 11. Розкрити діалектику свободи та необхідності на ґрунті морально спрямованої діяльності.*
- 12. Що таке сенс життя?*
- 13. Коли людина пізнає сенс життя?*
- 14. Охарактеризуйте зміст поняття "щастя".*

ТЕМА 4. КАТЕГОРІЇ МОРАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА САМОСВІДОМОСТІ

4.1. МОРАЛЬНИЙ ОBOB'ЯЗОК

Моральний обов'язок – це перетворення вимог суспільної моралі на особистісний імператив конкретної особи та добровільне його виконання. Обов'язок визначають як прийняту особою необхідність підкорятися суспільній волі.

Однією із найважливіших властивостей обов'язку є його добровільність. Обов'язок лише тоді стає власне моральним феноменом, коли дотримання його вимог є добровільним. Моральний обов'язок – це наше свідоме та вільне підкорення моральному велінню. Дотримуючись обов'язку, ми всією душею визнаємо пріоритет більш високого начала, аніж наші власні потреби, бажання та плани. Проте залежно від ступеня усвідомлення необхідності, справедливості, важливості обов'язку і, відповідно, ставлення до нього, вимоги обов'язку можуть здійснюватися на різних рівнях добровільності: від виконання за примусом або через боязнь громадської думки, до дотримання обов'язку за внутрішньою потребою. Звичайно, багато що залежить від ситуації, але справді моральний обов'язок – це вільне дотримання суспільно необхідних вимог або особистих зобов'язань незалежно від будь-яких зовнішніх та внутрішніх примусів.

Виконання обов'язку є самоцінним. Це означає, що моральна дія може не дати практичного ефекту, але від цього поведінка морального суб'єкта не стає менш значущою.

Моральний обов'язок спонукає людину до активної позиції, розвиває в ній почуття особистої співпричетності всьому, що відбувається у світі, та виражається в прагненні робити посильний внесок у спільну справу.

Невиконання обов'язку призводить до відчуття провини і переживається через докори та муки сумління.

Моральні цінності є імперативними, тобто обов'язковими. І не просто імперативними, а імперативними безумовно. Це означає, що їх необхідно дотримуватися не за яких-небудь умов, а завжди. Ними потрібно керуватися у відносинах зі всіма людьми, а не лише з обмеженим колом родичів, друзів, колег, співвітчизників. Моральні імперативи, як і моральні цінності, що ними стверджуються, мають надситуативний та безособистісний, тобто універсальний, характер. Історично зміст морального обов'язку змінювався. Від підпорядкування відносин у докласовому суспільстві "таліонному праву" (яке проголошувало: "око за око, зуб за зуб"); у ранньокласовому суспільстві "золотому правилу моральності" ("не чини іншому того, чого не бажаєш собі" або "чини по відношенню до іншого так, як би ти хотів, щоб чинили по відношенню до тебе"), яке обов'язок людини вбачає в утриманні від завдання шкоди іншому, до сформульованого у XVIII ст. І. Кантом "категоричного імперативу", котрий розвинув

ідеї "золотого правила моральності". Основні визначення категоричного імперативу звучать так:

- чини тільки відповідно до такої максими (настанови волі), керуючись якою ти будь-коли можеш побажати, щоб вона стала загальним законом;

– чини так, щоб ти завжди ставився до людства як у своїй особі, так і в особі будь-кого іншого також: як до мети й ніколи не ставився б до нього як до засобу;

– воля людини має бути не просто підкореною законові, а підкореною йому таким чином, щоб вона розглядалася також як така, що дає закони самій собі.

У формулюваннях категоричного імперативу моральний обов'язок виражається в безкорисній доброзичливості по відношенню до будь-якої людини. Категоричний імператив саме тому й категоричний, що він повинен діяти за будь-яких умов, для нього не існує "якщо", він ґрунтується на чистій волі, не зачеплений почуттями. Він не може базуватися на любові (а раптом вона завтра мине), він є вираженням вищого морального закону, котрому людина одночасно і зобов'язана, і здатна неухильно підкорятися. Обов'язок є суворим, він не терпить потурань і потребує від людини спокійного та послідовного служіння.

Настанови категоричного імперативу не втрачають своєї етичної актуальності й сьогодні. Проте докорінні зміни в поглядах на людину та світ на зламі століть, глобальні проблеми та загрози, що постають перед людством, потребують пошуку нових засад універсалізації морального обов'язку. Скажімо, відомий сучасний філософ Г. Йонас у своїй праці "Принцип відповідальності" формулює оновлений категоричний імператив так: "Чини так, щоб результати твоєї дії не були руйнівними для можливостей життя в майбутньому, або просто не чини шкоди умовам подальшого існування людства на Землі".

Обов'язок розглядається як глибоке усвідомлення необхідності виконання справедливого діяння, інструмент для затвердження справедливості. Обов'язок стає обмежувальним регулятивом незалежно від форми (негативної чи позитивної) його вираження. На думку О. Г. Дробницького, моральний обов'язок змушує людину суб'єктивно підпорядковуватися моральнісному зобов'язуванню виходячи із моральних, а не сторонніх мотивів.

Проте в історії сучасних етичних вчень існують інші підходи до витлумачення поняття "обов'язок".

Як зазначає Т. Е. Василевська, між вимогами обов'язку та вчинками людини постійно існує розрив. У цьому виявляється абстрактність, відірваність обов'язку від життя, його догматизм. Очевидно, що зведення особистої свободи до виконання обов'язку та розгляд обов'язку як основи людських вчинків обмежує творчий потенціал суб'єкта, орієнтує його на виконавчу сумлінність, ігнорує індивідуальність.

З погляду правового трактування обов'язку, всі підпадають під його регламентуючу силу. По суті, обов'язок нівелює своєрідність, неповторність персони. Він диктує звід законів, який повинен бути виконаним, незалежно від особистого ставлення до нього; змушує індивіда відректися від себе справжнього заради абстрактного, загального встановлення. Поведінка орієнтується на

виконання норм, заборон, обмежень. При цьому закони розглядаються як дещо безумовне, абсолютно достовірне.

На шляху обов'язку іноді достатньо складно прийти до відповідального вчинку. Тому що, як точно зауважує Д. Бонхьоффер, людина, обмежена рамками обов'язку, ніколи не наважиться вчинити на власний страх і ризик, а тільки такий вчинок здатен вразити зло в саме серце та подолати його.

Абсолютизація обов'язку веде до того, що домінантою людської поведінки стають зобов'язання, дотримання норм. Обов'язок перетворюється на виправдання насадження різноманітних форм насильства над автономним індивідом. Персона, що бачить покликання в сліпому дотриманні обов'язку, може стати його покірним рабом. Адже, абсолютизуючи особисту залежність від обов'язку, вона іноді екстраполює його на інших і вбачає "зобов'язання" як втілення почуття обов'язку у маси, тобто нав'язує власні принципи, погляди оточенню. Таким чином, обов'язок іноді виявляється не таким вже ефективним обмеженням, як це здається на перший погляд. Етика обов'язку конститує людину абстрактну, позбавлену індивідуальних характеристик, безумовно підпорядковану встановленням.

У сучасному світі обов'язок як цінність все більше втрачає позиції. Пов'язано це не стільки із занепадом моральності, скільки з розширенням свободи багатьох. Обов'язку відводиться роль самообмежувача свободи по відношенню до існуючих порядків, які можуть постраждати від свавілля особи. Дж. Грант пов'язує такий стан справ насамперед з приходом технологічної цивілізації, де наукові досягнення та сучасні технології породжують світогляд людської могутності.

Т. Е. Василевська вважає, що обсяг відповідальності є набагато ширшим за обов'язок, тому її не можливо звести до обов'язку. На думку вченої, обов'язок з'ясовує лише один аспект феномену відповідальності – обмежувальний, і тому він стоїть поряд зі справедливістю. Обов'язок формується із визнання первинної відповідальності та моральнісних цінностей. Саме в моральній відповідальності сполучаються моральнісні уявлення про належне, врахування неповторності персони та унікальності ситуації, в якій знаходиться кожний, та необхідність турботливого, людинолюбного ставлення до іншого. Таким чином, робиться висновок, що відповідальність не впливає з обов'язку.

У мислительній традиції етики розгортаються дискусії і щодо обов'язку не лише перед іншими, але й перед самим собою. Дехто з авторів вбачає наш обов'язок перед собою в досягненні щастя, в повноті самореалізації. Той, хто знехтував своїми даруваннями, втратив можливість проявити себе, залишається лише однією нерозкритою потенцією, – не виконав свій обов'язок перед самим собою. Але для саморозкриття потрібні умови, тому обов'язок сучасної людини в тому числі виявляється і в турботі про матеріальний бік власного життя, своє здоров'я, тих атрибутів добробуту, котрі дозволяють жити повноцінно: подорожувати, пізнавати, творити, спілкуватися, різнобічно реалізовувати себе.

Розвиток усіх сил свого ества потребує свободи та самостійних рішень, а тому "самообов'язок" людини – не дозволяти собою помикати, не погоджуватися на

кабальні відносини, ніколи не ставати засобом у руках інших, маріонеткою на ниточках. Тобто обов'язок людини перед собою – відстоювати свою індивідуальність, власне бачення, відмовлятися від сліпого прийняття будь-яких нав'язаних кліше.

Обов'язок і в тому, щоб принаймні спробувати бути щасливим. Не можна погоджуватися на зневіру, душевну деградацію, песимізм, депресію. А для цього життя повинно мати сенс. Пошук сенсу – якщо він не знайдений або втрачений – також є важливим обов'язком людини перед самою собою. Знаходження смислу не гарантує щастя, але дає шанс та надію на нього.

Сучасна світська свідомість зобов'язує людей турбуватися про розгортання всіх своїх кращих потенцій, тією чи іншою мірою орієнтуючи на ідеал щастя. Людина не повинна забувати про своє щастя – це дозволяє їй краще виконувати моральний обов'язок по відношенню до іншого. Ця думка належить ригористу І. Канту.

4.2. ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ

Відповідальність у науковій літературі в більшості випадків трактується лише як підзвітність (accountability) і усвідомлення осудності (immutability). У юридичній науці феномен відповідальності вивчається, головним чином, у плані покарання (punishability). Цікаво зазначити що термін «**відповідальність**» вперше ввів у науковий обіг Альфред Бен, який тлумачив її саме в значенні «покарання». Тривалий час проблема відповідальності була в основному предметом уваги правознавців. В сучасній теорії права відповідальність поділяється на два види – позитивну та негативну. Позитивна відповідальність виникає з обов'язку здійснювати позитивні, корисні для суспільства функції та реалізується в регулятивних правовідносинах, у яких зобов'язана сторона знаходиться в стані під-звітності та підконтрольності, а негативна відповідальність – у зв'язку зі здійсненням правопорушення правопорушником, який піддається за здійснене відповідним правовим санкціям, що є неблагополучними для нього. Це дозволило виділити в правовій відповідальності дві її сторони, які на думку правознавців вимагають комплексного вивчення: **проспективну** – за здійснювану чи передбачено активну, ініціативну діяльність відповідно до статусу (представленими правами та юридичними обов'язками) в інтересах досягнення тієї чи іншої мети, результату та **ретроспективну** — за правопорушення. Достатньо, як приклад, нагадати теоретичні обґрунтування карної відповідальності, принципу особистої та відповідальності за провину.

Таке однобічне розуміння відповідальності та її реалізації на практиці приводить до суттєвих деформацій у сфері регулювання соціальних взаємодій. У зарубіжній теорії та практиці, поряд із зазначеними смислами, феномен відповідальності (responsibility) включає в себе значно більше значень – необхідність відповідати (liability), здатність відповідати (answerability), розумність (reasonability), точність, визначеність (precision), залежність (dependability) та інші.

Відповідальність як категорія етики та права, відображає особливе соціальне та морально-правове відношення особистості до суспільства (людства в цілому), яке характеризується виконанням свого моральнісного обов'язку та правових норм. Це здатність людини в тому чи іншому ступені виконати свій обов'язок. Бути відповідальним за той чи інший вчинок – означає визнати себе його автором і прийняти на себе його наслідки. Таким чином відповідальність – сукупність дій (мір), виконання яких, дозволяє особистості безпечно досягати бажаного.

Відповідальність як етична категорія має декілька значень: за що людина відповідає та перед ким вона відповідає. В даному аспекті можна виділити відповідальність людини перед собою (здійснюючи вибір "вибираю сам себе" та несучи відповідальність), відповідальність за конкретні вчинки перед іншими людьми, відповідальність перед людством і світом (відповідаю за все). Бути відповідальним означає думати про інших і про наслідки своїх вчинків – чи не принесуть вони шкоди Іншому.

Відповідальність характеризує особистість з точки зору виконання нею моральнісних вимог, відповідності її моральній діяльності, моральнісному обов'язку, що розглядається з позицій можливостей особистості. Вирішуючи питання про моральнісну відповідальність, необхідно враховувати ряд факторів, у тому числі: чи здатна людина виконувати покладені на неї моральнісні обов'язки; чи вірно вона їх зрозуміла; чи повинна вона відповідати за наслідки своїх дій, на які впливають зовнішні обставини; чи може людина ці обставини передбачити. Усі ці запитання вирішувалися теоретиками моралі в залежності від того, як їм уявлялося дійсне становище людини в суспільстві, в якому вони самі жили. Проблема відповідальності в домарксистській етиці була особливо складною тому, що в усій попередній історії суспільні закони діяли стихійно, знаходилися, поза контролем людини. Люди в своїй діяльності виявлялися іграшками сліпих, незрозумілих для них сил. В умовах родового та общинного ладу людина повністю залежала від "долі" та одночасно повинна була відповідати за всі наслідки своїх дій, які вона не могла передбачити. В капіталістичному суспільстві положення людини залишається настільки ж суперечливим. Тому філософи того часу при вирішенні проблеми відповідальності здебільшого визнавали людину цілковито відповідальною за наслідки її вчинків, не враховуючи впливу зовнішніх обставин (екзистенціалізм), або ж оголошують людину практично неосудною, повністю виправдовуючи її в тому, що вона невірно розуміє свій обов'язок, не досягає тих результатів, до яких прагнула (деонтологічний інтуїтивізм). Марксистська етика вирішує питання про відповідальність історично конкретно. Прояв моральної безвідповідальності людей в класово-експлуататорському суспільстві в кінцевому результаті обумовлені нелюдським характером суспільних відносин (Відчуження). В сучасних умовах зростає особиста відповідальність людини. Люди отримують можливість свідомо приймати участь у колективному перетворенні суспільства. Тому відповідальність – це обов'язок і необхідність давати звіт в своїх діях, вчинках, відповідати за їх можливі наслідки;

це надійність, чесність по відношенню до інших та себе самого; це усвідомлення та готовність визнати, що результат (реакції), який ти отримуєш у ході своїх вчинків, і є наслідок твоїх вчинків (дій).

Відповідальність – це не вина, це впевненість. Вона включає в себе особисту підзвітність і здатність діяти в рамках етичних норм на благо себе та оточуючих в рамках системи чи апарата системи. На думку Є. М. Лисанюк та В. Ю. Перової відповідальність – це особливе відношення між вчинками людини (людей, інститутів), намірами, а також оцінками цих дій іншими людьми чи суспільством. Узятє щодо людини як раціонального агента дії, це відношення є свідомо інтелектуальна і фізична готовність суб'єкта до реалізації чи утримання від сукупності дій, які можуть знадобитися внаслідок виконання чи, навпаки, невиконання даним суб'єктом деяких інших дій. По відношенню до суб'єкта відповідальність поділяють на індивідуальну та колективну, відповідальність громадян та юридичних осіб тощо.

Категорія відповідальності тісно пов'язана з уявленням про свободу людини. Людина, котрій властива свобода волі та свобода вибору, здатна усвідомлено обирати той чи інший шлях поведінки (з урахуванням можливих наслідків), а потім і нести відповідальність за обране ним і здійснене. При цьому свобода, на думку українського вченого В. Малахова, є лише простором для відповідальності як особливої "моральної спрямованості суб'єкта", адже усвідомлюючи власне буття, як здійснення життєвого призначення людина потрапляє в духовну атмосферу, в якій стверджується моральна відповідальність.

4.3. СПРАВЕДЛИВІСТЬ

Справедливість – поняття про належне, що містить у собі вимогу відповідності дії та розплату за неї: зокрема, відповідності прав і обов'язків, праці та винагороди, заслуг і їх визнання, злочину та покарання, відповідності ролі різних соціальних верств, груп та індивідів у житті суспільства та їх соціального стану в ньому; в економічній науці – вимога рівності громадян у розподілі обмеженого ресурсу. Відсутність належної відповідності між цими сутностями оцінюється як несправедливість.

Справедливість є однією з найважливіших категорій соціально-філософської думки, моральної, правової та політичної свідомості. Дуже часто до проблеми справедливості зверталися такі мислителі як Г.Спенсер, Дж. Локк. У філософії Давнього Сходу та Давньої Греції справедливість розглядалася як внутрішній принцип існування природи, як фізичний, космічний порядок, який відобразився в соціальному порядку.

Починаючи з Арістотеля прийнято виділяти справедливість зрівняльну та розподільчу. Перший вид справедливості – зрівняльний – відноситься до відношення рівноправних людей з приводу предметів ("рівним – за рівне"). Вона відноситься не безпосередньо до людей, а до їх дій, і вимагає рівності

(еквівалентності) праці та оплати, цінності речі та її ціни, шкоди та її компенсації. Відношення зрівняльної справедливості потребує участі, по меншій мірі, двох осіб.

Другий вид справедливості – розподільча – вимагає пропорційності у відношенні до людей відповідно тому чи іншому критерію ("рівне – рівним, нерівне – нерівним", "кожному своє"). Відношення розподільчої справедливості потребує участі по меншій мірі трьох людей, кожна з яких діє для досягнення однієї мети в рамках організованого суспільства. Один із цих людей, той що розподіляє, є "начальником".

Зрівняльна справедливість є специфічним принципом приватного права, тоді як розподільча – принципом публічного права, що є сукупністю правил держави як організації. Вимоги зрівняльної та розподільчої справедливості є формальними, не визначаючи, кого потрібно вважати рівними чи відмінними, і не вказуючи на те, які правила по відношенню до нього використовувати. Різні відповіді на ці запитання дають різні концепції справедливості, котрі доповнюють формальне розуміння справедливості змістовними вимогами та цінностями.

Моральнісна (етична) справедливість є рівність безкінечностей, люди тут рівні між собою, оскільки кожен з них є єдиною, незамінною, невичерпаною в своїх домаганнях і прагненнях; вони рівні так, як можуть бути рівними досконали світи, тобто рівні (тотожні) в своїй нетотожності. Правова справедливість є рівність одиниць, вона повністю вкладається в канони арифметичної рівності, у відомому смислі тільки її і можна вважати рівністю. Люди рівні в якості «співзасновника» соціального простору. Але сам акт заснування полягає в легітимації нерівності занять і становищ, які утворюють структуру заснованого соціального простору. Проблема полягає в поєднанні рівності та нерівності. Надзвичайна складність вирішення її складає основне джерело суспільних невдоволень, які протікають під гаслом боротьби за справедливість.

Відповідно Арістотелю, одні вважають, що якщо вони будуть рівними відносно, то вони повинні бути рівні й взагалі; інші, визнаючи себе відносно нерівними, зазіхають на таку ж нерівність в усіх відношеннях. Перший із типізованих Арістотелем випадків має на увазі позицію бідних верств населення, які свою громадянську, людську рівність з усіма використовують як аргумент для того, щоб досягнути рівності в усьому іншому. Другий випадок охоплює позицію привілейованих соціальних верств, котрі намагаються свою привілейованість довести до набуття громадянських і людських привілеїв, так ніби вони були привілейованими з самого початку, за людським призначенням. І те, і інше – рівність у моральнісно-громадянському аспекті та нерівність у всіх інших відношеннях – суть дві фундаментальні опори соціально-впорядкованого простору.

Проблема справедливості актуальна і в сучасному суспільстві. Адже одні люди розкошують, а інші – бідують, щосекунди у світі хтось умирає від недоїдання чи відсутності ліків. В умовах розгулу тероризму ніхто не почувається безпечно навіть у найдемократичніших країнах. Особливо актуальна ця проблема у пострадянських державах, зокрема і в Україні. Неабиякої гостроти набула вона в

соціальному аспекті, оскільки принцип соціалізму «від кожного — за здібностями, кожному — за працею» так і не був реалізований. Крім того, негативно впливають на цей процес криза у вітчизняній економіці, корупція, криміналізація суспільства.

Розвиток цивілізації, нові виклики людству потребують постійного оновлення концепції справедливості як у глобальних вимірах, так і стосовно реалій національного буття, оскільки, як стверджує сучасний американський мислитель-соціолог Джон Ролз, "справедливість є головною добродією суспільних інститутів подібно до того, як істина є головною добродією наукових систем".

Визнаючи важливу роль справедливості в житті суспільства, людини, її, однак, не можна переоцінювати, абсолютизувати. Оскільки навіть досягнення абсолютної справедливості у правових відносинах і в особистісних стосунках саме собою не зробить людей щасливими. Якщо людина, маючи значні задатки, не реалізує себе, для неї справедливість — ніщо. Крім того, справедливість може бути казенною, недохотвореною. Вона є лише однією з граней ідеалу суспільства і особистості.

4.4. ГІДНІСТЬ І ЧЕСТЬ

Етичні категорії гідності і честі займають особливе місце в структурі моральної свідомості, оскільки вони торкаються глибин внутрішнього світу людини і виступають основою моральної культури особистості. Поняття гідності містить в собі уявлення про цінність індивіда, наскільки у нього яскраво виражене особистісне начало та усвідомлення належності до людського роду. У почутті гідності акумульована самоповага особистості, недопустимість посягань на її суб'єктивність, свободу. Право на гідність є невід'ємним правом кожної людини, і воно зафіксовано у міжнародних документах, зокрема у "Загальній декларації прав людини", прийнятій Генеральною Асамблеєю ООН, яка символічно починається зі слів про те, що усі люди народжуються вільними і рівними у своїй гідності і правах.

Специфіка гідності як етичної категорії в її імперативно-оціночному характері. Людина повинна поводитися з гідністю, тобто не принижуватись і не дозволяти принижувати себе іншим людям, в які б життєві ситуації вона не потрапляла. Гідність як лакмусовий папірець проявляє те, наскільки поведінка людини відповідає очікуванням відповідно до уявлень про статус та цінність людини. Антиподом гідності виступає пихатість та перебільшена самовпевненість. Межа між самоповагою, моральним задоволенням від виконаних обов'язків та неадекватною самооцінкою дуже крихка, а її порушення викликає напругу у взаємовідносинах, руйнує нормальний моральний клімат. Пихатість, звичайно, не є тотожною виправданій самовпевненості: поза останньою навряд чи людина може діяти належним чином, не губитись у несподіваних ситуаціях. Нормальна, здорова самовпевненість, як правило, стимулює людину до вдосконалення своїх навичок чи то у професійній сфері, чи то в сфері міжлюдських стосунків. Такого роду ситуації вже неодноразово спеціально досліджувались у моральній практиці, в результаті чого були вироблені засоби їх вирішення, спрямовані на розвиток

уміння реально оцінити себе, свої можливості, навчитись дивитись на свої дії з позиції загальнолюдського досвіду і повернути втрачену самоповагу.

У моральній практиці виділяють жіночу та чоловічу гідність, національну гідність, професійну гідність, особисту гідність тощо. Яким чином проявляється гідність у людських взаєминах та людській життєдіяльності? Гідність реалізується через такі чесноти, як ввічливість, порядність, чесність, скромність, вимогливість до себе, самовладання, благородство. Еталоном порядності, моральної досконалості вважається благородство (шляхетність; це є те, що Г. Сковорода називав "аристократизмом духу"). Благородство – якість не вроджена, вона набувається в процесі соціалізації особистості, виховання та самовиховання. Ймовірно, поняття гідності зародилось ще у родовому ладі. Суворі умови життя, суспільна праця, боротьба з ворожими племенами формували повагу до хоробрих, сильних, мужніх людей. Починаючи з рабовласницького суспільства, благородство мало привілеєм представників пануючого класу; воно мало становий характер і поступово наповнювалось новим особистісним та моральним змістом. Суб'єктом моральної регуляції в суспільствах давніх цивілізацій стає автономна особистість, а не соціальна група. У процесі формування індивідуальної самосвідомості особистості розвивається почуття власної гідності, честі, яке трималося в тому числі і на сприйнятті індивідом себе як представника певної соціальної верстви або групи. В подальшому історичному розвитку зміст етичних категорій гідності і честі збагачується, рельєфніше у змісті цих категорій проступають взаємовідносини особистості з особистістю (усвідомлення суб'єктних якостей людини) і взаємовідносини особистості і суспільства (визнання соціальної цінності особистості). Співвідносною щодо категорії гідності виступає етична категорія честі. Поняття честі передбачає визнання гідності людини, оцінка індивіда з точки зору норм певної соціальної групи або цілого суспільства. Тому існують поняття професійної честі, військової честі, лицарської честі, дівочої честі і т. д. На відміну від уявлень про гідність, що базується на принципі рівності всіх людей, поняття честі оцінює їх диференційовано. Якщо гідність вказує на прояви в людині загальнолюдських характеристик, то честь, якщо вона є, постає виключно моєю, а не колективною (хоча уявлення про неї утворюються в колективному співжитті). Етимологічно слово "честь" походить від слова "частина", що вказує на те, що люди з давніх часів уявляли себе частиною конкретного родового колективу. Зародження поняття честі (як і гідності) відносять до родового ладу. В умовах подальшої суспільної диференціації, людської відчуженості поняття честі пов'язувалось з доблестю, благородством. У Давній Греції честь розумілась як суспільне визнання індивідуальної доблесті. Виникає нове поняття – честь Вітчизни, яка у моральній свідомості і на практиці набуває особливого значення; в такому словосполученні сама Вітчизна наділялась суб'єктними характеристиками. При феодализмі був зроблений ще один крок на шляху ускладнення змісту етичної категорії честі: виник відомий "кодекс лицарської честі". В ньому містились жорсткі стандарти поведінки – своєрідної системи моральних цінностей. Лицарський кодекс честі

включав у себе сім добродетелей або вмінь: володіння списом, фехтування, полювання, вміння їздити верхи, плавання, вміння грати у шахи, складати вірші своїй "дамі серця". Лицар повинен постійно бути готовим віддати життя за свого сеньйора або за даму серця. Посвята у лицарі закріплювала за ним право на лицарську честь, що могла передаватись спадково.

Сучасні дослідники поняття честі виділяють характерні особливості честі і гідності, розкривають їх як парні категорії, які знаходяться у суперечливій єдності. Наприклад, відзначається й така їх особливість: гідність може належати людині за правом народження чи належності до певної соціальної групи, проте честь – це те, чого людина мусить досягати сама. Єдність протилежностей характерна і для механізмів функціонування цих категорій: гідність має спрямованість свого становлення та руху від зовнішнього визнання до внутрішнього бажання його закріпити, а честь, навпаки, від внутрішнього прагнення людини до суспільного визнання. Честь як форма моральної самосвідомості пов'язана із совістю; за висловом А. Шопенгауера, "честь – це зовнішня совість, а совість – це внутрішня честь".

Категорією "гідність" в етиці прийнято позначати об'єктивну цінність особистості, її соціальну значущість як відповідну, адекватну з людською сутністю, тобто ту якість, за якої людина чинить так, як належить її сутності і призначенню, як повинна чинити саме людина. У широкому сенсі слово "гідність" означає цінність людини для інших людей, для суспільства незалежно від її соціального стану, професії, національності. Гідність у вузькому сенсі – це оцінка людиною себе як моральної особистості, що значуща для оточення, для суспільства. У цьому разі ми маємо справу з позитивним оцінно-емоційним ставленням до себе у формі свідомості і почуття власної гідності. Повага до самого себе чи почуття власної гідності, – це те, що більш за все підносить людину.

Почуття гідності успішно розвивається і функціонує на основі усвідомленого ставлення до себе як до суб'єкта моральної діяльності, розуміння своїх обов'язків і прав людини і громадянина. Це почуття укріплюється, якщо індивід усвідомлює і переживає те, що вільно і повно може виявити свої здібності і можливості, реалізувати свою активність і творчість. Тобто почуття власної гідності виступає у вигляді синтетичної самооцінки моральних якостей у їх системній єдності.

Отже, гідність як етичну категорію слід визначити таким чином: це об'єктивна, суспільно-моральна цінність особистості, а також потреба і власне оцінка людиною своєї моральної цінності. Це потреба позитивної самооцінки своїх вчинків, самоповага, осмислена гордість за себе.

Поняття гідності настільки тісно взаємопов'язане з поняттям честі, що іноді досить складно чітко визначити відмінності в їх змісті. Честь і гідність – показники моральної цінності людини. За допомогою них визначається моральність і окремої людини, і колективу, і навіть суспільства. Але між цими поняттями існує різниця, яка полягає в тому, що гідність – це моральне ставлення

до самого себе, внутрішнє визнання, самоповага, а честь означає зовнішнє визнання, оцінку дій, діяльності особистості з боку інших.

Уявлення про честь у своєму класичному вигляді сформувалось у феодальній моралі, де дотримання кодексу честі було і зовнішньою ознакою належності до стану, і способом усвідомлення свого місця в ньому.

У подальшому розуміння честі особистості пов'язується з її залежністю від соціального стану, але до уваги беруться, перш за все, особисті заслуги людини, її праця, міра людяності, що і визначає міру пошани і поваги.

Формування і реалізація моральних чеснот є свого роду утвердженням власної гідності. А коли цю гідність оцінюють інші люди, – приходять визнання, повага; феномен визнання і поваги називається **честю**.

Визнання цінності особистості багато в чому залежить від її репутації у суспільстві, у колективі. Репутація – це цілісне уявлення про людину, про її духовне багатство чи убожество, про її практичні здібності, досягнення й недоліки. Репутація може бути позитивною і негативною і виявляється в думці більшості колективу про переважні чесноти чи вади індивіда. Позитивна репутація викликає суспільну повагу, що робить честь людині.

Іноді з метою завоювання певної репутації, людина може створювати свій певний образ в очах оточення, або імідж (імідж "хлопця-друзяки", інтелектуала, модниці, радикально мислячої людини тощо), що пов'язане з проявом продуманого відповідного стилю поведінки і стосунків. Ставлення колективу, групи до іміджу конкретного індивіда, його сприйняття, схвалення поведінки можуть впливати на міру поваги, на честь особистості.

Отже, категорія честі в етиці пов'язується із суспільною оцінкою і визнанням моральних заслуг і достоїнств людини як представника певної спільноти (нації, держави, міста, трудового колективу тощо) і як виконавця конкретної соціальної ролі, діяльності (батьків, професіонала, громадського працівника, військового, спортсмена тощо).

Насамкінець згадаємо висловлювання Д. І. Писарева, який зазначав, що потрібно, можливо, пройти цілий курс моральної гігієни, який скінчиться не тим, що людина наблизиться до ідеалу, а тим, що вона зробиться особистістю. Моральні цінності, можливо, і складають той смисловий простір, у межах якого можливі моральне очищення, моральна гігієна, які дозволяють людині самореалізуватись як особистості.

4.5. СОВІСТЬ

Совість часто називають іншою стороною обов'язку, більш особистісним "внутрішнім голосом" моральної дії, внутрішнім регулятором моралі в цілому. Совість – це здатність до активного самопізнання, самооцінки, особистісного ставлення до оточення, до чинних у суспільстві моральних норм.

Совістю ми називаємо моральне почуття, яке дозволяє визначати цінність власних вчинків.

У давніх текстах совість описується за допомогою понять "обов'язок" та "сором". Проте, на відміну від почуття сорому, коли ми орієнтуємося на оцінку інших людей, совісна оцінка є самооцінкою, де основним орієнтиром є "абсолютна" людина, Бог для віруючих людей, людина в найповніших та найкращих її виявах.

Виконуючи функцію внутрішнього регулятора, совість діє:

- як спонука, спрямовуючи нас на дотримання моральних вимог, створюючи певну позитивну психологічну установку;
- як заборона, тобто зупиняючий фактор, наперед засуджуючи нас за можливий вибір, за поведінку, яка лише намічається;
- як корегуюча складова (корегує дії під час їх вчинення);
- як моральна оцінка наших вчинків, виказуючи відповідне моральне переживання. І ця оцінка є дуже важливою, оскільки совість формується на основі інтеріоризації моральних вимог середовища і певним чином відображає їх суспільний характер. Але совість передусім є особистісною оцінкою фактів, виразником нашого суб'єктивного ставлення до явища, яке морально оцінюється.

Між совістю та обов'язком існує суперечливий взаємозв'язок. З одного боку, вони створюють єдиний морально-психологічний механізм регуляції поведінки особи, в якому совість виступає як підвалина для виконання обов'язку. З іншого, між совістю та обов'язком можуть виникати конфлікти, що породжуються, як правило, неспівпадінням цілей та інтересів особистості та суспільства. Питання про правоту совісті чи обов'язку залежить від обставин, від самого розуміння обов'язку.

Між совістю та обов'язком існує контрверза. Цю відмінність досить чітко визначив Е. Фромм, назвавши батьківською совістю – совість, обумовлену обов'язком, а материнською совістю – совість, обумовлену любов'ю та турботою. Видатний психоаналітик писав: "Є не лише батьківська, але й материнська совість. Є голос, котрий наказує нам виконувати наш обов'язок; і є голос, котрий велить нам любити та прощати інших людей та самих себе".

У совісті рішення, дії та оцінки співвідносяться не з думкою та очікуванням оточення, а з вищим ідеалом, обов'язком. Совість потребує бути чесним "у п'їтмі" (Р. Г. Апрусян) – тобто бути чесним, коли ніхто не може проконтролювати тебе, коли таємне не стане явним, коли про можливу твою нечесність ніхто не дізнається.

У повсякденному спілкуванні досить часто вживаються вислови "чиста совість", "спокійна совість", під якими розуміються усвідомлення людиною виконання всіх своїх обов'язків або реалізація всіх своїх можливостей у конкретній ситуації. Якщо ж сприймати ці слова буквально, то стан "чистої", "заспокоєної" совісті є точною ознакою безсовісності, тобто не відсутності совісті, а схильності не звертати уваги на її судження. А. Швейцер, котрий вбачав у моралі найвищу правду та найвищу доцільність, звертається до почуття

відповідальності за долю іншої людини зі словами про те, що ми ніколи не повинні ставати глухими, що будемо жити в злагоді з істиною, якщо глибше будемо переживати конфлікти. Адже чиста совість – це винахід диявола.

Совість – це відповідальність людини перед самою собою як носієм вищих, універсальних цінностей. Проте совість як засіб самооцінки не є абсолютною: вона може бути поблажливою, адже вона – моя. Її не можна обманути, але можна "вмовити", "приспати" і т. д., тому покладатися цілком на совість також не можна. Разом з тим саме в самооцінці, яка проводиться совістю, проявляються моральний компроміс або безкомпромісність. Звичайно, бувають ситуації, котрі виправдовують людину, але буває й так, що обставини виступають лише прикриттям для самовиправдання. В житті обставини завжди ставлять нас перед вибором, критерієм же вибору повинна слугувати совість.

Совість – феномен емоційний, вона проявляє себе через глибокі негативні переживання, самодокори, тривожність і стурбованість людини моральністю та гуманністю своєї поведінки. Як суддя всього нашого життя совість виступає через докори сумління – сором за здійснене, за те, що тільки хотів зробити, за ті наслідки, котрі могли б бути чи були. Це жаль, співчуття до потерпілого, образа за себе, сором за принижену гідність (свою чи чужу). Докори, муки совісті – це усвідомлення своєї провини, усвідомлення аморальності або "недостатньої" моральності здійсненого.

Однак совісність не повинна ставати хворобою, мазохистською пристрастю, почуттям, що виникає без реальних підстав для сумнівів у правильності того чи іншого вчинку. Інакше людина може так захопитися докорами сумління, що забуде про реальне життя, котре триває.

У будь-якому випадку міра переживань, ступінь "докорів сумління" залежать від характеру вчинку та рівня свідомості людини, від її здатності та звички справедливо і критично оцінювати власну поведінку та поведінку інших. Моральним результатом цих переживань постає розкаяння, моральний смисл якого – гармонізація відносин між обов'язком та совістю.

Совість перебуває в тісному зв'язку з тим, як людина переживає, оцінює свої вчинки. Чимало ситуацій, коли досить важко відрізнити добро від зла. Це буває особливо важко, коли триває переоцінка цінностей, переосмислення історичних подій. Як зазначалося раніше, совість як внутрішній контролер дуже тісно пов'язана з суспільною свідомістю як зовнішнім моральним контролером. Але саме через маніпуляцію громадською думкою відкривається доступ до маніпуляції совістю особистості, особливо коли особистість є недостатньо самостійною.

І в повсякденному житті буває досить важко відрізнити добро від зла. Саме тому необхідна совість, щоб самому розбиратися та виносити моральні рішення.

Людина є єдиною істотою, котра наділена совістю. Е.Фромм вважає, що совість – це голос, який кличе людину назад до самої себе, він дає їй можливість

зрозуміти, що вона повинна робити, щоб стати самою собою, допомагає їй усвідомити цілі свого життя та норми, які необхідні для досягнення цих цілей.

Етику як науку про мораль цікавлять різні прояви совісті. Різновиди совісті можуть бути визначені на основі певних ознак: за змістом (формальна совість, справжня совість), за формою виявлення (колективна, індивідуальна), за інтенсивністю проявів (активна, приглушена, страждальна). Діапазон форм, у яких реально проявляється дія совісті, є досить широким: це є сумнів, болючі вагання, муки совісті, покаяння, сповідь, докір, самоіронія, сором тощо. Кожна з них по-своєму пробуджує, розвиває почуття совісті, але досить часто відчуття сорому відіграє тут вирішальну роль.

4.6. РОЗКАЯННЯ ТА СОРОМ

День 13 лютого 2008 року став особливим, ні, він таки був справді історичним у житті сучасної Австралії... В цей день австралійський прем'єр-міністр Кевін Радд просив у тубільного населення країни вибачення за "дуже глибокі біди та образи", завдані діями своїх політичних попередників. Адже протягом багатьох років (з 1910-х до 1970-х) політикафедеральна влада була спрямована на дискримінацію аборигенів, внаслідок чого їхніх дітей розлучали з біологічними батьками та передавали на виховання до притулків. Така сумна доля спіткала майже 100 тис. чоловік, яких називають тепер "украдене покоління".

У щирому покаянні, проголошеному прем'єром у прямому ефірі, було, як підраховали аналітики, всього 344 слова, а закінчувалося воно триразовим "вибачте": "За біль, заподіяний цілому поколінню, яке було відірване від своїх коренів, родин і культури, ми говоримо – "вибачте". Матерям і батькам, братам і сестрам, яких позбавили повноцінної сім'ї, ми говоримо – "вибачте". За неповагу і насильницьку асиміляцію цілої нації ми говоримо – "вибачте". Нам стає зрозуміло, щоб публічно покаятися на всю країну, тут треба не просто вміння. Тут потрібно, по-перше, це вміння в собі виростити, розбудити; по-друге, важливо завжди поважати громадян своєї держави.

Процедура вибачення вигадана не для того, щоб людина могла демонструвати свої благородні манери, а для полегшення нашого співіснування в соціумі. Тому не дивно що тема розкаяння присутня у різних культурах і релігіях уже тисячоліття.

Навряд чи ви станете заперечувати твердження про те, що привселюдно визнавати свої помилки – це духовна мужність. Хто ж не знає, процес розкаяння є важкою справою для людської душі. В таких випадках нелегко підібрати потрібні слова, висловити емоції та почуття. Адже справжнє розкаяння являє собою духовний акт докорінного перегляду особистістю основ власної поведінки і свідомості. Віктор Малахов, автор виданого в Києві навчального посібника "Етика", у своїй книжці поділився спостереженням, що за своєю суттю розкаяння є виправлення духовної похибки на основі внутрішньої переорієнтації людської

особи, істотної для її подальшого розвитку. За всієї цілісності даного душевного акту він, як свідчить його осмислення в богословській і філософській літературі, являє собою поєднання таких чотирьох елементів: а) визнання суб'єктом певних дій або помислів як таких, відповідальність за які він несе; б) відкрите засудження ним цих помислів або дій; в) вияв готовності отримати за них справедливе покарання; г) перебудова внутрішніх засад свого буття у світлі позитивних духовних цінностей. Звідси – місток до мудрості – не розглядати феномен розкаяння однобічно.

Коли залишити це без уваги, наші недоліки здатні примножуватися доти, доки не витіснять усі наші позитивні якості. Дуже вдало висловився про це Григорій Сковорода. Він писав, що той, хто соромиться визнати недоліки свої, з часом буде безсоромно виправдовувати своє невігластво, що є найбільшою вадою.

Небажання каятися іноді пов'язано зі страхом продемонструвати свою уявну слабкість. Хоча насправді привселюдне розкаяння вимагає від людини набагато більше зусиль, ніж наполеглива відмова від нього. Слід погодитися з важливою думкою англійського політика і письменника Едуарда Джорджа Булвер-Літтона, який зауважував про те, що майбутнє належить тим, хто достатньо добродійний, щоб каятися, і тим, у кого достатньо сил, щоб загладити свою провину. Великою спокусою відмовитися від такої неприємної справи, як розкаяння, служить також пошук вагомих причин, що виправдовують скоєння недоброго вчинку. Ще однією поширеною причиною відмови від розкаяння є турбота про власну гідність. На наш погляд, це невдалий спосіб самозахисту, що використовується на своє виправдання. Ось як цьому опонує Джон Мак-Клой, постулат якого можна відшукати у книжці Дж. Темплтона "Всесвітні закони життя": "Визнавати свої помилки і вибачатися за них – це найвища форма самоповаги". Цікавий висновок, чи не так?

Відчуття провини, сором і бажання виправити скоєне – ось обов'язкові супутники розкаяння. Це пов'язано, по-перше, із тим, що відчуття негативної відповідальності – провини (провини за допущену помилку або поганий вчинок) – обтяжливе для людської психіки, і вона прагне звільнитися від нього. По-друге, коли винний визнає свою провину, він рятує єдине, що варто рятувати, – свою честь. Не випадково ще Сенека підкреслював: "Хто розкаюється у своєму гріху, той вже майже не винен". По-третє, вибачення, що вже відзначалось, не тільки рятує від ганьби людину, яка визнала свій негідний вчинок і розкаялась у ньому, як це не парадоксально, іноді навіть починають за це більше шанувати і цінувати. Можна було б навести низку прикладів, які показують: уміння визнавати свої помилки аж ніяк не принижує, а підносить можновладців. Бо, за висловом Оноре де Бальзака, тільки зізнавшись у своїй слабкості, людина стає сильною. Ясна річ, таке буває тільки у випадку з "людськими слабкостями, які можуть бути прощені", від яких не вільний ніхто. І все ж, погодьтеся, розкаюватися добре, але не робити зла ще краще. Прикро, але дехто вважає добродійністю швидше розкаяння за допущені помилки, ніж бажання їх уникнути.

І, нарешті, у середовищі психологів, філософів, богословів здатність до розкаяння прийнято розцінювати як ключову якість людини моральної – на відміну від тих, чії мотиви поведінки визначаються винятково страхом покарання. Цікаве висловлювання з цього приводу ми знаходимо у знаного філософа Миколи Бердяєва. Спокута, за Бердяєвим, є зняття провини не через покарання законом, а через благодать страждання. Це глибока думка. Уміти виділити складову людяності – важливий компонент етики, її арматура і основа.

Автор спробував зібрати в оглядовий перелік переважно із зарубіжної практики різноманітні за своїми мотивами розкаяння. Проведений аналіз показує, що покаяння і вибачення як акт політичної волі – не така вже рідкість у новітній історії. Скажімо, канцлер ФРН Віллі Брандт, який 12 липня 1970 року приїхав до Польщі з офіційним візитом, став на коліна перед монументом жертвам нацизму у Варшавському гетто. Цим символічним жестом він просив прощення за злочини гітлерівського режиму перед людством, просив прощення від імені мільйонів німців. Зокрема, тих, кому було за що перепрошувати і хто вибачатися не хотів. А от глава чехословацької держави, незважаючи на протести парламенту, в 1989 році вибачився за переслідування судетських німців після Другої світової війни. Це була особиста ініціатива президента Вацлава Гавела, єдиного у світі політика, який послідовно обирався керівником трьох держав – Чехословацької Соціалістичної Республіки, посткомуністичної Чехословаччини і суверенної Чехії. У серпні 1993 року під час візиту до Варшави президент Росії Борис Єльцин поклав квіти до меморіалу жертвам Катині зі словами: "Вибачте". Президент Сербії і Чорногорії Светозар Марович у 2003 році приніс у Сараєво офіційні вибачення громадянам Боснії і Герцеговини за все те зло, яке пережили народи двох країн через війну, що тривала з 1992-го до 1995 року, коли уклали Дейтонську мирну угоду.

Прийнято вважати, що вибачення і покаяння потрібні скривдженим. Але не менш потрібні вони і кривдникам. Щоб зняти гріх з душі, очистити її. Яскравий приклад щодо цього – факт розкаяння, яке у серпні 2005 року здійснив прем'єр-міністр Японії Дзюньїтіро Коїдзумі. Під час церемонії поминання загиблих у Другій світовій війні він заявив, що його країна визнає себе винною за події першої половини минулого століття. Глава японського уряду проголосив, що своїми колоніальними загарбаннями й агресивними війнами Японія завдала величезних збитків і страждань багатьом країнам. Тому він, визнаючи ці факти історії, відчуває гостре розкаяння.

Досить-таки часто вибачалися в минулому американські законодавці. Так, сенат Сполучених Штатів вибачився за суди Лінча перед жертвами суду та їхніми нащадками. Законодавчий орган ухвалив таке рішення, щоб "стерти ганебну пляму в історії сенату", який тривалий час завзято відмовлявся визнати лінчування федеральним злочином. У 1993 році вибачень удостоїлося тубільне населення Гавайських островів за ту ганебну роль, яку уряд США відіграв у поваленні монархії на цій території. Безпрецедентний випадок стався в Америці, коли

президентом був Білл Клінтон: він приніс офіційні вибачення американському народу за проведення секретної програми над людьми, не повідомивши піддослідних про ризик для їхнього життя і здоров'я. Річ у тім, що протягом 30 років після Другої світової війни із санкції уряду над багатьма американцями проводилися експерименти з метою встановити, як впливає на живий організм радіоактивне випромінювання. Як бачимо, мав рацію далекоглядний римський історик Квінт Курцій, який зазначав: "Провину предків спокутують нащадки".

Уникнути конфліктів неможливо, але при цьому той, хто порушить правила поведінки, повинен або понести суворе покарання, або спокутувати свою провину, пройшовши через процедуру примирення відповідно до певного суспільного регламенту. У книзі відомого німецького спеціаліста в галузі комунікативної техніки Картстена Бредемайера "Чорна риторика: влада і магія слова" наведено декілька повчальних прикладів, а саме: згідно з матеріалами, опублікованими у часописі Focus, федеральний міністр у справах навколишнього середовища Юрген Трітгін просив вибачення у генерального секретаря ХДС Лауренца Майера, якого він охарактеризував як такого, що має не тільки зовнішність, але й "менталітет скінхеда"; телеведуча Лінда де Моль – у всіх німців після того, як назвала державний гімн Німеччини "een rot lied" (лайновою піснею).

Аналогічну процедуру пройшов у недалекому минулому президент Міжнародної федерації футбольних асоціацій Йозеф Блаттер, який у січні 2008 року під час свого візиту до Рима зустрівся з гравцями збірної Італії і вибачився перед ними за те, що 9 липня 2006 року після їхньої перемоги у фіналі чемпіонату світу в Німеччині він особисто не привітав їх і не вручив Кубок. Історія визнає помилкою те, що президент ФІФА не нагородив чемпіонів світу. Швейцарець теж визнав свою помилку й офіційно вибачився перед політичною і спортивною владою Італії, так і перед футболістами національної збірної. Блаттер заявив, що не піднявся на подіум, де відбувалося нагородження чемпіонів світу, тому що боявся публіки, яка може його освістати. Такі щирі слова неодмінно викликають повагу.

Сором – прерогатива людини та її унікальна здібність. На думку багатьох етиків, психологів та педагогів, саме з почуття сорому починається формування людського Я, яке здатне сприйняти і сприймає голос "іншого Я". Заглиблюючись у ці питання, ми підходимо впритул до надзвичайно важливого та таємничого у психіці людини – її моральної потреби діяти по-людському з огляду на те, щоби потім не було соромно за свої дії та своє життя. Російський філософ В. Соловйов доповнив розмаїття визначень людини ще одним. На його думку, людина є "тварина, яка соромиться", бо вважав, що взагалі вся мораль "виростає із почуття сорому".

Сором вважається найбільш ранньою формою моральної самооцінки як історично, так і психологічно. Християнство вважає саме почуття сорому першим переживанням людини після гріхопадіння. Для сучасних уявлень про сором характерне розуміння його як особливої форми моральної самосвідомості, тісно

пов'язаної із совістю, честю, гідністю. К. Маркс влучно назвав сором гнівом, оберненим всередину себе самого. Отже, сором – найінтимніше духовне почуття людини, а тому він потребує особливої делікатності, чутливості з боку інших людей: людина, що очевидно переживає почуття сорому, потребує підтримки і розуміння.

У сучасному суспільстві (в тому числі – українському) найгострішими формами проявів сорому виступають: по-перше, усвідомлення особистістю своєї невідповідності домінуючим у суспільстві моральним цінностям, стандартам, ідеалам; по-друге, це може бути сором за невідповідність свого суспільства нормам високої моральності та цивілізованим формам людського співжиття (у нас, наприклад, може бути соромно за відсутність можливостей реалізувати себе в своїй країні – моральний аспект проблем імміграції); по-третє, людина переживає почуття сорому, коли йде безцеремонне втручання у її душевні стани і вона відчуває свою незахищеність, небажану відкритість свого "Я" для інших людей (буває соромно за відсутність етичної поведінки у політичних діячів, негідний вчинок знайомого і т. д.); по-четверте, людина може соромитись відверто проявляти по відношенню до іншої людини свої теплі почуття, емоції; в таких випадках зникає "загострення пристрастей" у спілкуванні, втрачається позитивна аура, надається, тим самим, більший простір негативним елементам буття.

Контрольні запитання:

- 1. Розкрити зв'язок реальності та ідеалу в змісті етичних категорій.*
- 2. Визначити основні категорії моральної свідомості та обґрунтувати принципи їх внутрішніх підпорядкувань.*
- 3. Що таке обов'язок? Який взаємозв'язок між "обов'язком" та "відповідальністю"?*
- 4. У чому виявляється моральна відповідальність?*
- 5. Охарактеризуйте категорію "справедливість".*
- 6. Визначити специфіку категорій моральної самосвідомості.*
- 7. Дати порівняльну характеристику категорій "честь" і "гідність".*
- 8. Розкрийте зміст категорії "совість".*
- 9. Охарактеризуйте поняття "розкаяння" і "сором".*

ТЕМА 5. ВИМІРИ МОРАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ

Сучасна наука розглядає спілкування як універсальну форму творення та функціонування духовного досвіду людства. Одне з можливих визначень спілкування таке: це діяльність творення суспільності життя у певному соціальному просторі, у суспільних взаємодіях, зумовлених потребами суб'єктів життєдіяльності; це обмін уміннями і навичками, здібностями, досвідом діяльності та її наслідками. Конкретизація змісту поняття допомагає розкрити його масштабність і сутнісну визначеність: способу творення та існування свідомості, а отже – і людини як виду розумного життя.

Щоб спілкування між людьми могло відбутися, тим паче на достатньо високому рівні, потрібно чимало передумов найрізноманітнішого гатунку. Суб'єкти спілкування повинні перебувати в контакті, розуміти один одного, виконувати певні спільно визнані правила комунікативної поведінки; їм має бути притаманна воля до спілкування і певна, більш або менш виразна налаштованість на своїх партнерів, що знову ж таки передбачає відповідні соціальні, культурні, психологічні, семіотичні умови та ін. Всі ці обставини є предметом дослідження цілої низки наук, від загальної та прикладної соціології до соціо- та психолінгвістики, семіотики культури тощо.

Однією з цікавих нових дисциплін, спеціально орієнтованої на висвітлення умов спілкування між людьми, є, зокрема, *соціоніка* – як визначають її прихильники, "наука, мистецтво, технологія або гра, що полягає у вмінні визначити тип особистості людини, правильно будувати з нею взаємодію і спілкування, допомогти їй краще зрозуміти себе, оптимально формувати родинні, виробничі й дозвільні колективи". Безперечним фактом, на якому ґрунтується соціоніка, є те, що, незважаючи на добрі наміри й волю до спілкування, людям інколи надзвичайно важко взаємодіяти саме через певні особливості їхніх психологічних типів; таким чином, постає завдання класифікації цих типів і визначення більш або менш оптимальних сполучень між ними. Утім, кожен зрештою сам обирає собі друзів і коханих, покладаючися на власну інтуїцію і смак, хоча багато хто в наші дні переконаний, що й соціонічна експертиза в такому разі річ не остання.

Не менш актуальною проблемою є дослідження шляхів уникання агресивності в спілкуванні, вираженої у спробах одної людини підпорядковувати собі іншу, приборкати її волю, узурпувати право вибирати тощо. Складність проблеми полягає в тому, що названа поведінка часто не є зловмисною. Найчастіше вона зумовлена турботою про іншу, прагненням захистити її від несподіванок життя, озброївши готовими "рецептами" вчинків. По суті ж, за турботою стоїть деспотизм, узурпація чужого життя.

Дослідження проблеми уникання фізичного та духовного (інтелектуального і психологічного) насильства є предметом особливої сфери етичного знання – *етики ненасильства*.

Мета етики ненасильства – виявляти шляхи та впроваджувати методи морально визначеного обміну інформацією, без наміру обмежити свободу волі та дій особи. До числа впливів, що не зменшують свободу дій, отже, належать до ненасильницьких, слід віднести такі: 1) порада; 2) пропозиція; 3) деякі види тиску (коли, знаючи мету іншого, ми, на основі наявного у нас знання, даємо пораду щодо способу досягнення мети).

Безперечно, ближчою до теми нашого розгляду й обов'язковою для суб'єктів спілкування є нормативна регуляція взаємин на етично обґрунтованих засадах. Однак проблеми такої регуляції вже висвітлювалися нами при розгляді моралі як соціального феномена, тем моральної норми, обов'язку, відповідальності, справедливості. Тепер звернімо увагу на такі виміри спілкування, які є моральними не внаслідок їхньої нормативної регуляції, а за самою своєю внутрішньою суттю, котра наче просвічує крізь розглянуті цілісно-людські засади відкритості й діалогічності. До числа цих власне моральних вимірів людського спілкування передусім слід віднести: любов, толерантність, повагу, співчуття і милосердя.

5.1. ЛЮБОВ

Найунікальнішою серед розглянутих форм спілкування, яка дає найбільше міжособистісне єднання, є любов. Упродовж багатовікового існування людської культури вона вважалася однією з основних моральних цінностей. Любов фокусує етичний вимір людського існування й може, на думку В. Г. Белінського, "служувати пробним каменем моральності".

Істинний розгляд любові можливий лише у світлі найвищого сенсу людського спілкування. Тільки в такому масштабі може бути поясненою та обґрунтованою всепроникна сила любові, котру вже вдавнину ототожнювали із загальною космічною силою, що діє скрізь і всюди. Людське існування потребує одухотвореності любов'ю, бо без неї людина може не відбутися. Справжня творчість існує тільки там, де є любов. Давно підмічено, що й пізнає людина настільки, наскільки любить. Немає істини, де немає любові.

За всієї очевидної важливості та цінності любові для людини в її існуванні важливіше, чи осягнула вона істинну сутність цього почуття. Сказане ще в давнину про любов, що "таїна ця велика є", актуалізується щоразу в кожній новій спробі раціонального осягнення такого інтимного і всеохоплюючого явища культури. Проте людина вперто продовжує спроби розкриття цієї великої таємниці, бо "любов є сила життя" (Л. М. Толстой).

Відкидаючи всі більш чи менш туманні міркування про любов і розглядаючи її в світлі сенсу людського існування, можна стверджувати, що любов – це інтимне, глибоке почуття, котре характеризується високою емоційно-духовною напруженістю, це галузь реалізації цінності "переживання" іншого в усій його своєрідності й неповторності, це піднесення предмета до сутності й, таким чином, предмет лише як сутність стає об'єктом любові.

У своєму устремлінні любов може бути спрямована на людську сутність, ідею, іншу людину і т. д. Однак її сутність найповніше проявляється у стосунках між людьми, відкритті та визнанні максимальної цінності іншої конкретної людини. Любов – одна з форм подолання відчуження людини від людини і завдяки цьому вона визнається вершиною морального ставлення до особистості. Як така вона, наприклад, є суттєвим елементом дружби як форми морального спілкування.

Однак у сутності любові є щось зовсім унікальне, що виводить її з ряду вищерозглянутих форм міжлюдського спілкування і що з максимальною яскравістю та з усією мірою притаманної їй загадковості й неповторності розкривається в індивідуальному статевому коханні. Саме тут з усією невідворотністю постає вільне й настільки "непередбачуване" вираження глибини особистості. Тут осягається сутність іншої статі, а коханий в усій його особистісній незамінності та своєрідності дарує люблячому ту завершеність цілого, котра долає окремість і самотність людського існування. "Любов – це... сила, котра руйнує стіни, що відділяють людину від її ближніх; котра єднає її з іншими" [52].

Водночас це й відкриття нового бачення людиною світу, чарівне перетворення людського ставлення до світу. В. Франкл підкреслював, що ворота у світ цінностей немовби розчиняються... Для того, хто кохає, кохання накладає чари на увесь світ, огортаючи світ додатковими цінностями. Той, хто кохав по-справжньому якусь одну людину, говорив Е. Фромм, любить увесь світ. І в цьому процесі здійснюється творчий перегляд усієї системи цінностей, зміна способу її існування. Часто це прорив крізь конкретно-історичну обмеженість панівної моральної свідомості до загальнолюдських моральних ідеалів як шлях присвоєння людиною своєї людської сутності всебічним способом.

Заслуга любові не тільки в творчому перегляді світовідчуття, посиленні морально-ціннісного виміру своєї життєдіяльності. Значною мірою істинна її заслуга в творенні людини.

Є в народній мудрості твердження, що любов зла. Однак тут більшою мірою підкреслюється "непередбачуваність" кохання: його не можна примусово ні викликати, ні здолати. Кохання – емоційно перетворююче ставлення, в якому інший сприймається сповна, незалежно від його якостей та їх оцінки, приймається як даність, в усьому багатстві й незалежності від власних уявлень та ідеалів. Більш того, трапляється й так, що і достоїнства коханої людини гіпертрофуються силою почуття люблячого. І в цьому часом витіки багатьох розчарувань. Та все ж поряд із цим "обманом зору" в коханні є така прозорливість, яка недоступна іншому почуттю. Очі кохання бачать у людині такі її глибини, про які іноді не знає й вона сама. Любов висвічує в коханому його можливості. В існуючому образі коханої людини їй удається розгледіти її потенційний образ. Цю загадку любові, її унікальну здатність у людському творенні влучно підмітив М. М. Пришвін: "... та людина, яку ти любиш у мені, звичайно, краща за мене: я не такий. Але ти люби, і я постараюся бути кращим за себе" [52].

Розкриваючи духовну сутність коханої людини, її неповторність, приховані в ній потенційні цінності, той, хто любить, стикається з особистістю іншої людини як із цілим унікальним світом, що в свою чергу розширює його власний світ. Вказані процеси поглиблюють особистість, роблять її душевно тонкою, "видющою", творчою. "Благодіяння любові не тільки в тому, що вона навіює нам віру в іншу людину, а й у тому, що ми знаходимо віру в себе" (Р. Роллан).

Унікальний творчий потенціал любові виявляє в кінцевому підсумку прагнення людини до цілісності, осягнення світу в усьому його багатстві. Однак реалізація, відстоювання цієї творчої могуті любові, а отже, істинного її здійснення, вимагає в свою чергу тієї висоти морального ставлення, морального способу існування людини, котра зобов'язує її інтелектуально-емоційно-вольову систему до гранично високого напруження. Любов – величезна сила, вона може бути творчою, але може бути й руйнівною, призводити до морального падіння. Все залежить від моральної спроможності людини, міри її особистісного розвитку. Важливість і складність любові багато в чому визначається тим, що в ній, як у фокусі, перетинаються протилежності біологічного й духовного, особистісного й соціального, інтимного й загальнозначущого. В любові як у жодній іншій галузі необхідно відрізнити вище від нижчого, прекрасне від потворного, справжнє людське почуття від його викривлених, спотворених форм, бо втрати тут – це втрати людського начала, людської сутності. Так, статевий потяг не є простим уподібненням тваринному з характерним для нього диктатом статевого інстинкту. Й хоч останній не може зрівнюватися зі свідомими діями людини, йому все ж притаманна своя "мудрість". Людина ж у втраті свого людського начала може впасти й значно нижче від "природної мудрості". Тому вже у давнину було прийнято розрізняти типи кохання, його психологічно-емоційні стани. Наприклад, давні греки чітко розрізняли пристрасне кохання ("ерос") і ніжну, жертвовну любов ("агапе").

"Ерос" – це стихійна й палка жага володіння улюбленою істотою, що не лишає місця для жалю чи милості. "Агапе" – це потреба в самовіддачі, милостива любов до "ближнього", жадання люблячого розчинитися в коханому. Поряд із цими типами любові виокремлюється ще "філія" – любов-дружба, любов-приятельство індивіда до індивіда, зумовлена соціальними зв'язками й особистим вибором, і "сторге" – любов-прихильність, особливо сімейна, родинна.

Із точки зору психологічних фаз любов характеризується як закоханість (або сексуальний тип), любов-пристрасть (або еротичний тип) і любов-прихильність (або духовний тип). Цікава класифікація типів любові та різних її рівнів запропонована К. С. Льюїсом, котрий розрізняє любов-потребу, прихильність; любов-оцінку, закоханість; любов-дар, милосердя.

У спеціальній психологічній літературі наводяться й ще детальніші класифікації любові. В нашому випадку типологія любові – не самоціль. Та водночас звернення до результатів такого аналізу дає можливість простежити сутнісно закономірне в цьому явищі через з'ясування об'єднуючого, схожого в цих класифікаціях.

Таким є осягнення того, що найвищою, найзначущішою для людини формою любові виступає цілісна під егідою духовності спрямованість суті однієї людини до іншої. "Це сміливе занурення в переживання єдності" (Е. Фромм) в усій різноманітності сторін, але передусім у духовній. І тому це насамперед здатність любити, що виступає як ставлення людини до світу взагалі, людини взагалі. "... Якщо я справді люблю якусь людину, я люблю всіх людей, я люблю світ, я люблю життя. Якщо я можу сказати комусь "я люблю тебе", я мушу бути здатним сказати "я люблю в тобі все", "я люблю завдяки тобі увесь світ, я люблю в тобі самого себе" (Е. Фромм).

Таким чином, любов постає як глибоко моральне ставлення, що підноситься до субстанційних основ людського буття. Крім того, любов є діяльна, активна зацікавленість у житті та розвитку коханого, високе почуття відповідальності та обов'язку. Це буття як самовіддача, як утвердження іншого. "Любов до когось – це не просто сильне почуття, це рішучість, це розумний вибір, це обіцянка" [52]. І, нарешті, не можна відчувати справжньої любові, якщо головною цінністю стала вона сама, а не той, кого любиш. Насолоджуватися справжнім коханням, прагнути тільки любовних утіх, неможливо. "Природна любов, ставши богом, перестає бути любов'ю" (К. С. Льюїс).

Проілюструвати сказане можна, звернувшись до еволюції культури "пристрасті" в її культурно-історичному втіленні. Зведена свого часу на п'єдестал романтизму (XVII–XIX ст.) як ідеал, що дарує захист від ницості й жорстокості довоколишнього світу, в своїй абсолютизації пристрасть призвела в підсумку до девальвації кохання (стихія "сексуальної революції" в XX ст.).

Ця закономірність проявляється не тільки у сфері інтимних міжособистісних стосунків. Такий же підсумок і для любові як спрямованості на ідею, людську сутність, Батьківщину, Бога. І тут любов як самоціль плодить і множить зло. Наприклад, у своїй крайній, божевільній формі патріотизм стає расизмом натовпу, служіння ідеї породжує фанатизм і т. п.

Таким чином, істинна любов завжди моральна як активне проникнення в іншого, як вихід із себе самого сьогоденного, обмеженого, до нових висот людського виміру, де "в акті віддавання себе, в акті проникнення вглиб іншої людини, я знаходжу себе, я відкриваю себе, я відкриваю нас обох, я відкриваю людину" [12]. Любов – одна з найвищих моральних цінностей. Саме такою вона можлива в людській життєдіяльності, постає як глибинне джерело і моральна основа шлюбних відносин та сім'ї.

5.2. ТОЛЕРАНТНІСТЬ

Проблема толерантності охоплює усі сфери суспільного життя нації: соціальну, релігійно-конфесійну, політичну, особистісну, міжетнічну.

Етимологія слова "толерантність" походить від латинського *tolerantia* – терпимість, тобто здатність утворювати і підтримувати спільність з людьми, які

відрізняються у певному відношенні від переважаючого типу. Толерантність – це протилежність ворожості, антипатії, ненависті.

Організація Об'єднаних Націй оголосила 1995 рік роком толерантності. В рамках його проведення державами-членами ЮНЕСКО була прийнята Декларація принципів толерантності, що містить такі визначення цього поняття:

- повага, прийняття та правильне розуміння багатого різноманіття культур, форм самовираження та самовиявлення людської індивідуальності;

- політична й правова потреба; активна позиція, що формується на основі визнання універсальних прав та основних свобод людини.

Толерантність – прояв не лише інтелектуальної та теоретичної позиції, а засада, яка має надзвичайно важливий екзистенціальний вимір. Вона може прибрати форму непоступливості у справі істини і непоступливості по відношенню до особи, яка помиляється. Підкреслено специфіку християнського життя, згідно з якою можливо одночасно бути вірним істині і вірним у стосунках приязні.

Існують різні дефініції поняття "толерантність", найпростіше формулювання звучить так: "толерантність – це прийняття чийось поглядів, вірувань, вподобань, чийось вчинків, відмінних від власних".

Батьками толерантності в Європі вважаються Джон Локк і Вольтер, а основою роздумів про толерантність визнаються "Листи про толерантність" Локка (1689) і "Трактат про толерантність" Вольтера (1753). Саме поняття "толерантність" було створене ще у середньовіччі, але тільки Локк і Вольтер змогли пояснити його значення, взявши до уваги Просвітницькі релігійні переслідування в тогочасній Європі, у якій виокремлювалась умова "чия влада, того й релігія".

Поняття толерантності зародилося в часи, коли раціоналізм Просвітництва розпочав захист принципу релігійної свободи, тоді, коли Франсуа Марі Аро, відомий як Вольтер, опублікував свій "Трактат про толерантність". Праця Вольтера більшою мірою, ніж просто дослідження толерантності, є нападом на нетолерантність і фанатизм, особливо релігійний.

Що таке толерантність? Це – наслідок людяності. Ми всі створені зі слабкості та помилки, і першим законом природи буде пробачення один одному нашої дурості [30].

Вольтер висміює "правильність" християнської релігії на прикладі одягу та природньої оголеності людей, які, дізнавшись про одяг зовсім нещодавно, відмовились від свого звичного, природного оголення, натягнувши на себе штучність образів. Євреї у своїх релігійних "молитвах" часто вдавались до оголеності, а християни, дізнавшись про це, стали висміювати їх. У даній цитаті автор толерує вчинки євреїв. "Вони зібралися абсолютно голими, щоб співати хвалу Богові: Свята Епіфанія і пісні про блаженного Августина. Правда, що вони не були такими сучасними, і що вони були дуже далекі від країн християнських людей. Але в будь-якому разі ця "дурість" може бути реальна: це навіть не так божевільно, не так безглуздо, як реалізація сотень інших божевіль, які відбуваються один за одним у всьому світі" [31].

Оскільки для Вольтера толерантність є надзвичайним благом з огляду на міжлюдське співіснування, він використовує релігію як засіб, що слугує для цієї мети. "– Не забудьте, – сказав Кандід, – втлумачити їм, що варити людей – не людськи й зовсім не по-християнськи.

– Пані та панове, – сказав Какамбо, – ви, безперечно, розраховуєте з'їсти сьогодні іезуїта; це дуже добре; нема нічого більш справедливого, ніж так вчинити зі своїми ворогами" [31].

Показуючи поганий приклад і різницю у харчуванні між людьми лише через те, що вони мають за віросповідання іншу релігію, викриває нетерпимі засади релігійної боротьби в Просвітництві, і в ідеальній країні Кандід, поставивши питання, чи існує у країні релігія, отримав на таку відповідь: "Старець трохи почервонів.

– Як ви можете в цьому сумніватися? – сказав він. – Невже ви вважаєте нас такими невдячними людьми?

Какамбо шанобливо запитав, яка релігія в Ельдорадо. Старець знову почервонів.

– Невже можуть існувати в світі дві релігії? – сказав він. – У нас, я думаю, та ж релігія, що й у вас; ми невинно поклоняємося богу.

– Тільки одному богу? – запитав Какамбо, який увесь час перекладав запитання Кандіда.

– Звичайно, – сказав старець, – їх не два, не три, не чотири" [31].

Релігії повинні слугувати практичним засобом, щоб толерантність не перетворилася на лібертинізм, а також виникає потреба за допомогою толерантності гальмувати надмірне розростання релігії, щоб не виникав фанатизм.

Вольтер відкидає наявність матеріально важливих речей у релігії, тлумачить це: "нам немає чого просити у Бога, він дав нам усе, що нам потрібно; ми безупинно йому вдячні... ми всі священнослужителі; і наш государ, і всі отці сімейств кожен ранок урочисто співають гімн вдячності, їм акомпанують п'ять-шість тисяч музикантів, ... всі ми дотримуємося однакових поглядів і не розуміємо, що таке ваші монахи" [30].

Релігійна толерантність належить до важливих визначників просвітницької культури і є правом віри або ж невіри в Бога, до приймання або відкидання вірувань і практик, проголошуваних різними релігіями, сповіданнями і конфесіями.

П'єр Шодерло де Лакло ж викриває спірний характер "єдиної" європейської релігії, аргументуючи це складними і нікому не потрібними обрядами, установленими принципами, які суперечать людській природі. Він пише, що існує безмежна кількість учених, більшою мірою дервишів, які підіймають у свому середовищі тисячі нових запитань стосовно релігії; їм надають можливість довго сперечатися, й суперечка продовжується доти, доки не буде прийняте рішення, яке покладе їй кінець. Тому можна запевнити, що ніколи не було царства, в якому коїлося б стільки міжусобиць, як у царстві Христа".

Толерантність не є лише певним релігійним критерієм, а й інтелектуальною і теоретичною позицією – вона має важливий екзистенціальний вимір. Вона може прибрати форму непоступливості у справі істини і непоступливості по відношенню до особи, яка помиляється. Прикладом слугуватимуть слова молодого Вольтера у листі Вільгельму: "Усі найученіші шкільні та домашні вчителі погоджуються з тим, що діти не знають, чому вони хочуть що-небудь; але що дорослі не краще за дітей наосліп бродять по землі й теж не знають, звідки прийшли та куди йдуть, так само не бачать у своїх вчинках певної мети й що ними так само керують за допомогою печива, тістечок та різок, – з цим ніхто не хоче погоджуватися, на мою думку, це досить очевидно" [30].

Толерантність, без сумніву, містить у собі певне небажання, несприймання помилкової позиції або неправильних вчинків; вони толеруються, але вони нами ані не сприймаються, ані не підтримуються – з ними тільки певною мірою примирюються. Але ця позиція на інтелектуальному рівні не повинна переноситися на інші рівні життя.

Людина має право мати власні погляди, має право поводитися у відмінний від інших спосіб, має право переконувати у своїй правоті, але не має права на фанатизм. Але ще зрозумілішим виступає те, що ми повинні бути терплячими один до одного, тому що всі ми слабкі, непослідовні, здатні до мінливості і помилок.

На початку XXI століття проблема толерантності набула особливої актуальності у зв'язку із процесом глобалізації, що зіштовхує релігійні, національні й етнічні ідентичності різних культур та народів. Формування громадянського суспільства неможливе без відповідного усвідомлення фундаментальних цінностей демократії. Однією з основних таких цінностей є цінність толерантності. Проблема толерантності сьогодні – одна з центральних проблем як глобального, так і національного порядку.

Толерантність – це терпимість до чужих думок, вірувань, поведінки. Це повага або визнання рівності інших, відмова від домінування чи насильства. Інакше кажучи, постійні, цілеспрямовані зусилля для створення такого інформаційного поля, яке б культивувало в людині і суспільстві настанову на самообмеження, злагоду та співробітництво, на емоційну мобілізацію, на злагоду культур. Це також визнання легітимності законних інтересів іншого, що не розходяться з мораллю, і відвертість по відношенню до його досвіду, готовність до діалогу і до розширення власного досвіду у цьому випадку.

Існує *типологізація толерантності* за соціальними сферами її буття:

1) гендерна толерантність – неупереджене ставлення до представників іншої статі, неприпустимість апріорного приписування людині недоліків іншої статі, відсутність ідей про перевагу однієї статі над іншою;

2) вікова толерантність – неупередженість до апріорних "недоліків" людини, пов'язаних з її віком. Вікова толерантність цілком може поєднуватися із прийнятою у багатьох культурах повагою до осіб похилого віку;

3) освітня толерантність; очевидно, що даний тип толерантності має відношення до побутової сфери і не пов'язаний з обговорюваним питанням, де рівень освіти суб'єктів права є вирішальним чинником;

4) міжнаціональна толерантність – неупереджене ставлення до представників різних націй, здатність не переносити недоліки і негативні дії окремих представників національності на інших людей, ставитися до будь-якої людини з позиції "презумпції національної невинності";

5) расова толерантність – відсутність упереджень до представників іншої раси;

6) релігійна толерантність – терпиме ставлення до догматів різних конфесій, релігійності з боку віруючих і невіруючих, представників різних конфесійних груп;

7) географічна толерантність – неупередженість до жителів невеликих або провінційних міст, сіл і інших регіонів з боку столичних жителів, і навпаки;

8) міжкласова толерантність – терпиме ставлення до представників різних майнових шарів – багатих до бідних, бідних до багатих;

9) фізіологічна толерантність – неупереджене ставлення до хворих, інвалідів, фізично неповноцінних, осіб із зовнішніми недоліками і т. д.;

10) політична толерантність – терпиме ставлення до діяльності різних партій і об'єднань, висловлювань їх членів і т. д.;

11) сексуально орієнтована толерантність – неупередженість стосовно осіб з нетрадиційною сексуальною орієнтацією;

12) маргінальна толерантність (толрантність стосовно маргіналів) – терпиме ставлення до бомжів, жебраків, наркоманів, алкоголіків, ув'язнених і т. д.

Види толерантності та інтолерантності за ієрархічним принципом сходження від першого до другого:

а) протекціоністська толерантність – полягає в тому, що суб'єкт толерантності (інститут, організація або індивід) не тільки абсолютно неупереджено ставиться до об'єкта, але й робить усе можливе, щоб допомагати тим організаціям або групам людей, які, на його думку, зазнають інтолерантного ставлення з боку суспільства в цілому або його окремих сегментів; надає квоти для одержання роботи або зарахування у вищий навчальний заклад представникам певних етнічних меншостей; допомагає людям, які є об'єктами інтолерантних відносин через свої політичні погляди, фізичні недоліки або сексуальну орієнтацію і т. д.; якщо суб'єктом даного типу толерантності виступає індивід, то можна говорити про його високі моральні якості, вищі прояви емпатії, жалю і т. д.; якщо ж суб'єктом протекціоністської толерантності є держава або окремі її інститути, насамперед ті, які розподіляють матеріальні блага, то тут можуть виникнути серйозні дискусії, пов'язані із суперечністю між принципами толерантності і соціальної справедливості;

б) ціннісна толерантність – це система цінностей і зразків поведінки, пов'язана з неухильно твердим слідуванням принципам толерантності; система цінностей повинна включати неупереджене ставлення до представників інших соціально-

демографічних груп і готовність прийняття висловлювань і поведінкових актів, відмінних від власних;

в) прихована інтолерантність – суб'єкт розуміє важливість принципів толерантності і безпеки або моральну неадекватність декларації ідей інтолерантності або інтолерантних дій, але в силу внутрішніх симпатій і антипатій, власних настанов і поглядів ставиться упереджено до представників різних соціально-демографічних груп; його ставлення і висловлення мають явно непублічний характер і не можуть впливати на суспільні настрої та дії;

г) вербальна інтолерантність – суб'єкт вважає за можливе й іноді навіть необхідними публічні висловлення стосовно представників тих або інших соціально-демографічних груп; він вважає неможливим для себе які-небудь публічні дії – насильство, заборони і т. д., але не вважає за необхідне приховувати свої погляди;

г) агресивна поведінкова інтолерантність – суб'єкт вважає виправданим підготовку і здійснення певних дій, спрямованих на заборону, обмеження діяльності або насильство стосовно об'єкта інтолерантності; ці дії пояснюються його розумінням соціальної справедливості, сильним ступенем відчуження від об'єкта, низьким рівнем правової культури; нерідко така поведінка пов'язана з певним рівнем соціалізації або навіть настановами на девіантну або кримінальну поведінку; у тому разі, коли суб'єктом є інститут, це пов'язано з певною державною політикою тоталітарного суспільства.

Таким чином, толерантність є базовою цінністю відкритого суспільства. Відкритість суспільства своїм власним змінам та інноваціям означає одночасно і відкритість його назовні, іншим культурним нормам та принципам. Тому толерантність, критичне мислення, свобода і відповідальність особистості у відкритому суспільстві пов'язані один з одним, становлять фундамент демократії і створюють умови розвитку, руху суспільства вперед.

Застосування терміна "толерантність", як уявляється, зумовлене його сильною, активною формою, правовим, суспільно-політичним, моральним принциповим характером. Він визначає соціокультурний рівень міжособової і міжгрупової взаємодії. Сімейні, дружні, сусідські, інтимні відносини характеризуються, як правило, терміном "терпимість". Поняття ж "толерантність" в етичній і політичній лексиці включає морально-правовий та державний аспекти. В умовах інтенсивного інтеграційного світового процесу взаємопроникнення різних культур толерантність набуває ознак загально визнаного державного принципу, яким необхідно керуватися, щоб успішно розвивати конструктивні взаємини між державними, політичними і військовими блоками, організаціями на правових, цивілізованих принципах. Призначення толерантності як правового і державного принципу полягає в юридичній пошані прав людини, їх визначенні як основних прав (особисті права, свободи, політичні, соціальні, культурні) або як фундамент, що визначає державні цілі (свобода, демократія і т. д.).

Необхідно відмітити, що існує поняття про різні *типи толерантності*:

1. Байдушність до існування різних поглядів та практик. Цей тип характеризує ситуацію, коли різні системи поглядів допускаються, за умови, що вони не суперечать загальнолюдським нормам.

2. Повага до іншого, якого я не розумію і з яким я не взаємодію. Цей тип відокремлюють в силу рівноправності культур і відсутності привілейованої системи поглядів і переконань.

3. Терпимість до слабкості інших. Цей тип має деякий зневажливий контекст. Це збігається з плюралізмом і пов'язане з виділенням привілеїв у системах поглядів та цінностей.

4. Розширення власного досвіду та критичний діалог, що спирається на діалогічність природи розуму.

Як свідчить історія людства і повсякденне життя, буває суто декларативна толерантність, коли ні відносини, ні дії не відповідають заявам і промовам. Можлива і суто релятивна толерантність, яка не виявляється ні у висловлюваннях, ні в діях. Політична реальність дає часто-густо приклади акційної толерантності, коли, незважаючи на заяви в ЗМІ і навіть вороже ставлення стосовно того чи іншого питання, у політичній практиці держави виявляють толерантність. Спрощене сприйняття толерантності включає одночасно всі види, коли толерантність має місце і у висловлюваннях, і у відносинах, і в діях.

У науковій літературі толерантність розглядається, насамперед, як повага і визнання рівності, відмова від домінування і насильства, визнання багатомірності і різноманіття людської культури, норм поведінки, відмова від зведення цього різноманіття до однаковості чи переваги якої-небудь однієї точки зору. У такій інтерпретації толерантність означає визнання прав іншого, сприйняття іншого як собі рівного, що претендує на розуміння та співчуття, готовність прийняти представників інших народів і культур такими, якими вони є, та взаємодіяти з ними на основі згоди і поваги. Своє практичне вираження вона знаходить у витримці, самовладанні, здатності тривалий час терпіти несприятливі впливи.

Першим міжнародно-правовим документом, у якому розкривається суть толерантності, є проголошена та підписана ЮНЕСКО 16 листопада 1995 р. Декларація. В ній зафіксовані головні рівні упровадження *принципів толерантності*: особистий, державний, соціальний.

Особливе значення авторами Декларації надається функціонуванню принципів толерантності на рівні держави. Тут толерантність означає дотримання неупередженого законодавства, правопорядку і судово-процесуальних та адміністративних норм. Крім того, толерантність також вимагає надання кожній людині можливостей для економічного і соціального розвитку без будь-якої дискримінації. В Декларації запропоновані і шляхи досягнення поставлених перед державою завдань. Це:

- ратифікація і виконання існуючих міжнародних конвенцій про права людини;

- розробка законодавства, здатного забезпечити в суспільстві рівноправні підходи і рівність можливостей для всіх груп і окремих людей.

Культура толерантності – багатозначне поняття і йому, як і феномену культури, непросто дати вичерпне визначення. У культурі толерантності є дві константи, на основі яких її можна класифікувати:

1) як набутий досвід лояльної взаємодії спільнот з будь-якою інакшістю (константа "результат");

2) як поточну діяльність – взаємодія спільнот на основі терпимості до будь-якої інакшості (константа "процес").

Толерантність як "досвід-результат" і як "діяльність-процес" перебувають у діалектичному зв'язку: одне доповнює інше, одне "підказує" іншому, "як краще" і "що краще".

Як основні види толерантності доцільно визначити толерантність політичну, релігійну, економічну, правову.

Політична толерантність передбачає, що ми достатньою мірою довіряємо нашим політичним опонентам, щоб дозволити їм організуватися, провести виборчу кампанію і сформувати уряд. Політична толерантність – найскладніше поняття. Толерантність у політиці радше віртуальний, бажаний стан, ніж реальний, і навряд чи толерантність є складовою формули влади. Політика – це боротьба за чужі ресурси і сфери впливу. Експансія такого роду і толерантність навряд чи можуть бути сумісними. Для політичних дій характерна дистанція між прихованим від суспільства і показаним йому, між словом і ділом. Якщо демократичні процеси пов'язані із зростанням ролі громадянського суспільства і формуванням цивілізованої опозиції, такого роду дистанція природнім чином скорочується, і шанси толерантної політики зростають.

Під *релігійною толерантністю*, чи віротерпимістю, розуміється як однакове ставлення держави до всіх релігій і віросповідань, так і толерантність, що існує у міжрелігійних і міжконфесійних відносинах. Саме релігійні та конфесійні суперечки лежать в основі більшості найстрашніших світових конфліктів минулого та сьогодення. Тому важливим завданням є пошук потенційної можливості суміщення ментальних компонентів віри, поступового фокусування на все більш етичних пріоритетах. Необхідно постійно шукати технології, які дозволять, спирачись на позитивне, що об'єднує народи та конфесії, знаходити шляхи до мирного співіснування.

Економічна свобода передбачає толерантність до конкуруючих економічних інтересів, від держави вимагається забезпечення рівних прав суб'єктів господарювання.

Правова толерантність проявляється в юридичній поведінці. Поведінка у дусі толерантності суб'єктів юридичної діяльності сприятиме вирішенню найбільш актуального завдання сучасності, від якого залежить подальший розвиток людства, – переходу від психології протистояння, підозрілості і насильства до культури миру, довіри, зміцнення національної і міжнародної

стабільності, миру і безпеки невоєнними, гуманними методами. Реалізація цього завдання вимагає активних дій міжнародного співтовариства з метою формування психології толерантності і виховання в її дусі. Пошук оптимальних шляхів вирішення багатогранної проблеми толерантності повинен вестися одночасно на двох рівнях: індивідуальному і суспільному з урахуванням тісної взаємодії двох показників:

- зовнішнього (формальний показник толерантності), що стосується процедури і характеру спілкування: напрацювання технології толерантної поведінки, розробки правової бази, етикету тощо;

- внутрішнього, індивідуального, пов'язаного з ідеєю інтерсуб'єктивності (матеріально-психологічний показник толерантності), готовністю до діалогу, відвертістю тощо. Багато дослідників виділяють різні типи толерантності.

Виходячи з досліджень, які здійснювалися в науковій літературі, можна виділити три основні типи толерантності:

- звичайна байдужість;

- тип, якому відповідає синонім толерантності – терпимість (від "терпіти", "страждати"); це означає переносити інаковість інших – їх погляди, вірування, манери тощо – тільки з міркувань принципу. Це толерантність релігійного фанатика: "хоч вони єретики, безбожники, але я терпітиму їх єресь, бо так велить мені Бог";

- любов. Любити іншу людину – означає сприймати її такою, якою вона є, і насолоджуватися саме цією інакшістю. У любові люди усвідомлюють один одного як доповнення до цілого, як рівноцінні складові цього цілого

Одним із найбільш поширених типів толерантності є *міжнаціональна толерантність*. Міжнаціональна толерантність – системна сукупність психологічних настанов, відчуттів, певного набору знань і суспільно-правових норм (виражених через закон або традиції), а також світоглядно-поведінкових орієнтацій, які припускають терпиме або прийнятне ставлення представників якої-небудь однієї національності (зокрема, на особистому рівні) до інших інонаціональних явищ (мови, культури, звичаїв, норм поведінки тощо).

В українському розумінні міжнаціональна толерантність не може бути зведена тільки до єдиного акту і лише терпимого. По-перше, міжнаціональна толерантність є процесом, що постійно розвивається, який власне включає емоційно-психічні норми, відчуття по відношенню до інших національностей, широкий набір знань, інформаційних уявлень про інші культури, мови і, нарешті, власне поведінкові настанови, світоглядні погляди стосовно іншо національного. По-друге, міжнаціональна толерантність як явище є набагато ширшим, ніж просто терпиме ставлення. Не випадково для позначення цього феномена був обраний термін іноземного, у даному разі латинського, походження. Тим самим, найімовірніше, зазначається, що сенс поняття толерантності містить поряд із просто терпимим ставленням принципи загальнолюдської моралі, що проявляються у пошані і обов'язковому дотриманні прав усіх народів світу; в усвідомленні єдності і

загального взаємозв'язку різних етнокультур, у широких знаннях про мови, культури і походження різних народів, особливо тих, з якими відбувається безпосередній контакт; у неприйнятті воєн, анексії та інших форм насильства у відносинах між національностями; у вирішенні міжнаціональних проблем на основі балансу інтересів.

На міжнародному рівні до толерантності належить взаємна пошана різних культур і традицій. Наприклад, було б неправомірним стилізувати під європейські культури або американський спосіб життя весь розвиток цивілізації і девальвувати всі форми, що відхиляються, скажімо, від європейських, оголошувати їх примітивними, варварськими і нерозвиненими.

Визнання самоцінності інших культур полегшується, якщо увага спрямована не тільки на розділяючу основу, але й на об'єднуючий фактор, на загальнолюдські позиції: готовність допомагати, нести цивілізованість і чесність, словом те, що не лише на християнському Заході, але й у різних суспільствах у різних епохах завжди визнавалося як етичні цінності.

У контексті європейського мислення толерантність – це не лише необхідна складова сучасної культури, але й універсальна цінність людства. Тоді як в Україні робляться спроби досягнути семантичне поле латинського *tolerantia* і виробити відповідне ставлення, воно в суспільстві вже впевнено пускає паростки. Тобто запропонована рефлексія стосується не чистої ідеї, а реакції на поступово виникаючу нову ціннісну реальність, якщо не більше – на нове світовідчуття.

Напрямки державної політики підвищення рівня толерантності в Україні:

1. У сфері державного управління. З метою вироблення гнучкості державної політики щодо політики сприяння високому рівню толерантності та попередження всіх форм міжетнічної нетерпимості існує системний моніторинг основних джерел, тенденцій виявів нетерпимості в Україні. Розроблено комплекс заходів сприяння високому рівню толерантності в українському суспільстві та протидії всім формам ксенофобії, нетерпимості, екстремізму. Такі заходи може містити, зокрема, Концепція етнонаціональної політики в Україні. Зокрема, в області розроблена та діє програма розвитку національних меншин Херсонської області; щороку затверджується План заходів із протидії проявам ксенофобії, расової та етнічної дискримінації в українському суспільстві. Правоохоронні органи підсилюють контроль за виконанням законів щодо дискримінації, нетерпимості та насильства за расовою й етнічною належністю.

2. У сфері культури та освіти. Набуття високого рівня толерантності є складовою та стратегічним пріоритетом державної культурної та освітньої політики. Концептуальною основою поряд з визнанням цінності культурної багатоманітності української політичної нації стало попередження культурної винятковості, налагодження конструктивного міжкультурного діалогу та взаємодії усіх етнокультурних груп в українському суспільстві. Державна політика у сфері міжкультурної взаємодії сприяє культурному розмаїттю, спрямовується на забезпечення вільного розвитку культур національних меншин та регіональної

субкультурної багатоманітності; визнає унікальність та самобутність кожної етнокультурної групи, забезпечує реалізацію етнокультурних прав національних меншин та їхню повноцінну участь у національному культурному процесі.

Розвиток освіти відбиває знання і розуміння культури інших народів та сприяє вихованню таких якостей, як взаємоповага, солідарність, толерантність ще на рівні початкової освіти.

3. У розвитку співпраці з міжнародними та громадськими організаціями. Важливе значення має вивчення міжнародного досвіду, подальша адаптація вітчизняного законодавства до норм міжнародного права, співпраця з міжнародними організаціями у питаннях попередження та подолання конфліктів на етнопонаціональному ґрунті. Зокрема, доцільним є врахування досвіду Європейського Союзу, ОБСЄ, ООН.

Для стабілізації міжетнічних відносин і запобігання етнічним конфліктам органи державної влади активно розвивають співпрацю з громадськими організаціями національних меншин, які мають стати основним партнером держави у толерантизації міжетнічних стосунків.

4. В інформаційній сфері. Підвищення позитивного впливу засобів масової інформації на формування колективної свідомості, зокрема на утвердження у суспільстві об'єднувальних цінностей, побудованих на пріоритеті громадянських засад і прав людини. Ефективним засобом популяризації ідей толерантності та міжетнічного розуміння є соціальна реклама. Органи регулювання національного телерадіопростору намагаються створити сприятливі умови для її розміщення в ефірі, а також ефективно реагувати на інформаційні приводи, які є джерелом провокування міжетнічних конфліктів та підвищення ризиків їх виникнення.

В Україні державна політика сприяння високому рівню толерантності спирається на достатньо широку політико-правову основу. Проте в українському суспільстві, на жаль, ще залишається рівень психологічної відокремленості, національної ізоляції певних етнокультурних груп, ксенофобії, через інформаційні ресурси інтернету тиражуються етнічні стереотипи.

Зниження рівня толерантності може негативно вплинути на міжнародний імідж України, як європейської правової демократичної держави. Можливе створення потенційної загрози мирному співіснуванню численних етнічних груп та національних меншин, що перешкоджає національній консолідації та єдності країни, становленню громадянського суспільства та розвитку української політичної нації. Тому органи державної влади всіляко намагаються остаточно нейтралізувати основні чинники міжетнічного напруження та утвердити високий рівень толерантності в українському суспільстві.

5.3. ПОВАГА

Повага – абстрактна соціальна категорія, що відображає оцінку почуття гідності / вищості / більшої ідеальності того, на кого спрямована дана оцінка.

Вона базується на визнанні високих якостей кого-небудь чи чого-небудь, відносно яких проводиться ця соціальна оцінка.

Категорія *поваги* так само, як і категорія *довіри* дуже сильно залежна від соціальної категорії *влада*. Тому в ієрархічній спільноті, що має *пірамідальну структуру управління*, семантичне розуміння категорії *повага* залежить від *соціального статусу / рангу* того, на кого розповсюджується *повага*. Наприклад, взаємовідносини *поваги* між суб'єктами одного рангу в основному відображають об'єктивну оцінку тих, хто оцінюється (*вартий чи не вартий поваги*). Проте при взаємовідносинах суб'єктів різних соціальних рангів реальнішу оцінку може зробити лише той, хто належить до вищого рангу. На оцінку суб'єкта нижчого рангу впливає вищий статус об'єкта оцінки, незалежно від природних якостей останнього.

Етимологія слова та семантичної ніші *поваги* може бути досліджена на прикладі т. з. *примордіальних мов*, котрі найменшою мірою піддалися цивілізаційному впливу і тому зберегли до сьогодні у морфологічній формі свою історію. Оскільки всі *слов'янські мови* належать до класу примордіальних, тому в них найбільшою мірою проявляється процес *словотворення*.

Слід відзначити, що практично у всіх сучасних слов'янських мовах можна прослідкувати навіть сьогодні етимологію слова "повага". Навіть у найбільш германізованих (наприклад, словенській, де поряд з "респектом" існує "важност").

Суть *парадоксу поваги* полягає в тому, що сама *семантична ніша* для процесів *покори* в індоєвропейських мовах, безумовно, є, проте в більшості західноєвропейських мов її "примордіальне позначення" на сьогодні втрачене, тому використовується запозичення з латини (*Respectus*).

З формальної точки зору, сучасне слово *повага* походить від іменикового кореня *вага* (в сенсі *значущість*). Таким чином, додавання префікса "по-" до "ваги" надає їй певної суб'єктності, що ще більше підсилює значення терміна *вага* (порівняй українське *поважний* та західнослов'янське просто *важний* в тій же семантичній ніші). Інакше кажучи, слово *повага* – це "вага в квадраті".

Повагу в етиці визначають як таке ставлення до людини, що реалізує на практиці (в певних діях, поведінкових актах, формах суб'єктивного відношення) визнання людської гідності. До загального змісту толерантності як "терплячої стриманості" щодо Іншого (див. вище) імператив поваги додає утвердження ціннісного статусу цього Іншого, віддання належного йому як суб'єктові й репрезентантові смислових і творчих потенцій людяності. Істотно, що повага в моральному її розумінні не може бути зведена до якихось дискретних вольових актів, учинивши які людина, мовляв, звільняється від подальших зобов'язань перед іншим суб'єктом – згідно з відомим висловом, "сплатити данину поваги". Ні, за своєю суттю повага має цілісно-людський характер, постає як значущий екзистенційно-моральний прояв налаштованості людини на спілкування. Неможливо й принизливо спілкуватися з тим, хто не поважає нас, не зважає на нашу людську гідність. І немає нічого прикрішого, ніж такі "вияви поваги", коли

остання зводиться до якогось одиничного, загалом формального акту, а не пронизує собою всю цілісну моральну атмосферу спілкування між людьми.

Людська гідність, як ми пам'ятаємо, в категоріальному плані співвідноситься з честю; якщо гідність притаманна особистості власне як людині, носієві загальнолюдських ціннісних властивостей, то честь утілює моральну оцінку й самооцінку особи відповідно до її конкретного соціального стану, належності до тієї чи іншої спільноти, а також її власних чеснот і здобутків. Подібним чином повага як практична реалізація визнання людської гідності знаходить доповнення в пошані, що реалізує насамперед визнання особистих чеснот індивіда та його належності до певних спільнот. Цілком природно, що кожна людина прагне, щоб її не тільки поважали, а й шанували, однак цього вона ще має домогтися ціною власних зусиль. Утім, і повага у вузькому етичному значенні цього терміна також, звичайно, передбачає активність особистості, спрямовану на реалізацію нею потенціалу власної людяності; тут до речі згадати відомий євангельський вислів про талант, котрий не можна заривати в землю. Однак певний мінімум поваги, згідно з вимогами моралі, має бути при цьому гарантований кожному презумпційно, тобто з урахуванням його причетності до людства й наявності в нього пов'язаних з цим прав, ціннісних прерогатив і духовних потенцій. За цивілізованими уявленнями, на таку гарантовану повагу заслуговують навіть злочинці; міра її прояву в місцях відбуття покарання є одним із важливих показників реального рівня гуманності того чи іншого суспільства загалом.

Як форма самосвідомості уявлення про людську гідність має рефлексивний (звернений до власних витоків) характер, що по-своєму висвітлює весь конкретний зміст моральної свідомості людини. Бути гідним звання людини – значить чинити добро, виконувати свій обов'язок, бути відповідальним, справедливим, реалізувати своє життєве призначення і т. д. Відповідно до цього й повага як реалізація принципу гідності в практиці людського спілкування передбачає добротворення, справедливість, урахування вільного самовизначення й обраного напряму самореалізації особи; разом з тим вона базується на толерантності, рівності прав і свобод, орієнтує на довіру й уважне ставлення до людей, вимагає чуйності, доброзичливості, ввічливості. З повагою несумісні насильство, пригноблення, придушення свободи, жорстокість, приниження, брутальність.

Слід сказати, що саме відсутність реальної поваги до людини стала однією з основних причин занепаду культури спілкування в радянському суспільстві. Природно, що там, де гідність людини зводиться до її класової належності, для поваги до людської особистості лишається небагато ґрунту. Зачіпання особи в її основних правах, позбавлення власності й свободи, нахабна брехня, котру десятиліттями "навішували на вуха" мільйонам людей, жорстокість репресій, атмосфера тотальної підозри й страху, що панувала в суспільстві, – все це врешті-решт призводило й до деградації сфери повсякденного спілкування, звідки надовго зникали делікатність, чуйність, ввічливість та інші "старорежимні" чесноти, а на їхньому місці утверджувалися грубість і вульгарність. Наслідки цьо-

го зберігаються дотепер. Ще й досі найприроднішим звертанням до осіб прекрасної статі лишається в нас "жінка", і в начальства нашого здебільшого язик не повернеться назвати підлеглого на "Ви", та й багато що в теперішньому нашому житті ще навіює "табірні" асоціації.

Втім, добре відомо, що перелічені пережитки радянської старовини нерідко тьмяніють перед тими проявами неповаги до людини, що їх породжує вже новітня формація "дикої" капіталізації. Бачимо, що довгоочікувану свободу багато хто сприймає насамперед як свободу від будь-яких моральних зобов'язань, аж до "права" нехтувати гідністю свого ближнього, дурити й тероризувати його як завгодно. Й ось – потік бруталності і хамства, нагромаджених за довгі десятиліття, але стримуваних раніше репресивним шляхом, укупі з хижацькими звичаями нинішніх "крутих хлопців" – нуворишів спрямовується на нас, можна сказати, з усіх боків; протистояти цій навалі, що ганьбить народ і людську особистість, – невідворотне життєве завдання кожного, хто піклується про долю і щастя своїх дітей.

Але ж хіба в змозі наш сучасник і співвітчизник чинити опір замахам на свою гідність, що їх можна чекати звідусіль – у темному подвір'ї й у тролейбусному салоні, в крамниці й у кабінеті начальника? Принаймні один радикальний засіб такого опору є в нашому розпорядженні завжди: це самоповага. Надмірна гордість і себелюбство засуджуються мораллю, однак поважати себе як репрезентанта загальнолюдської гідності і як неповторну індивідуальність людська особа повинна, це її обов'язок не тільки перед собою, а й перед іншими. Людина не може дозволяти, щоб з неї знущалися, не може внутрішньо погоджуватися із власним приниженням: справжній раб той, хто згоден, що він раб, – і тим самим плодить рабів навколо себе.

Моральна самоповага, як і повага до своїх ближніх, – відкритий для кожного шлях утвердження поваги до людини взагалі, що є невід'ємною основою повноцінного людського спілкування.

5.4. СПІВЧУТТЯ

У сучасній філософській та етичній літературі феномен співчуття все частіше розглядають у контексті парадигми спілкування. Усвідомлення фундаментального значення процесів спілкування як для розвитку культури і цивілізації, так і для кожної окремої особистості, – характерна ознака філософії ХХ ст. Саме у процесі спілкування моральна проблематики набуває довшеної форми, у повній мірі реалізує свій духовний і гуманістичний потенціал. Особистісне спілкування – це діалогічне, проблемне спілкування, коли позиція іншого особистісно значуща. У такому разі мій особистісний розвиток стає можливим лише за умом розвитку іншого, що дозволяє подолати такі моральні вади, як заздрість, марнославство, жадобу, і, навпаки, сприяє співчуттю, співпереживанню, взаємодопомозі тощо.

Факти з реального життя свідчать про те, що далеко не всі люди здатні співчувати іншим. Щоб це сталося, необхідно прийти до розуміння того, що цей "інший" – унікальний у своїй "інаковості", що його внутрішній світ не менш цікавий, аніж наш власний, і що страждання можуть зруйнувати цей неповторний світ, а ми самі збідніємо, не познайомившись з ним.

Своїм тактовним співчутливим ставленням ми можемо підтримати буття іншого, коли той страждає. І якщо нам не цікава саме ця конкретна людина (у такому випадку виявляти співчуття найбільш важко), то ми повинні розуміти, що наше співчуття до неї, наша допомога можуть стати вирішальними для існування іншого "іншого", для якого вона (людина, що страждає) є найважливішою людиною у світі. Таке усвідомлення цінності співчуття можливе лише у процесі спілкування людей за умов глибокого пізнання сенсу життя, інших людей та допитливого самопізнання.

Співчуття тісно пов'язане з традиційним принципом загальнолюдської моралі: "Не роби іншому те, чого ти не хотів би для себе". Цей принцип примушує бачити в іншому не об'єкт, але особистість зі своїми уявленнями про світ. Він навчає, що будь-яка людина має право на власну думку, яку неможна заперечити, не розібравшись в її підґрунті, яке вона не лише ясно усвідомлює, але й неясно відчуває.

Співчуття вимагає не просто розуміння інших людей, але співчутливого (любовного) розуміння. Цей принцип ніби ще раз нагадує, що *спільність людей тримається не на практичних інтересах, не на моральному обов'язку, але на любові*. В основі моральної свідомості людини любов до тих, серед кого вона живе. Навіть ширше: любов до свого середовища існування, яке дає відчуття цінності буття. Ця любов розповсюджується на минуле, сучасне і майбутнє.

Можливо, найскладніше з усього цього – ствердження себе в любові до того, хто є. Минуле легко ідеалізувати. Майбутнє легко уявити досконалим. Момент в якому людина існує дається їй в усій тяжкості своєї недосконалості, яка здатна перетворити любов у відразу, що переходить у ненависть. Усвідомлення цієї недосконалості штовхає на шлях спрощення етичних проблем. А це досить небезпечний шлях, який здатен зруйнувати мораль як таку. Принцип співчуття гарний саме тим, що в ньому моральнісна ситуація не зводиться до найпростіших рекомендацій, а розглядається як така, що потребує мобілізації душевних сил та можливостей.

Елементарні рекомендації можна дати не про те, як вести себе морально (ніякі рекомендації не звільняють від тягаря вільного вибору), але про бажання *уникнути етично напружених ситуацій*. Для цього й самому не потрібно, по можливості, попадати в ситуації, де велике зваблення поганого вибору, і не потрібно ставити в ці ситуації інших. Гонитва за матеріальними благами, престижем чи владою над людьми завжди загрожує необхідністю або згрішити проти моралі, або відмовитися від поставленої мети. Аналогічне зваблення містить у собі влада, що надається людині – це зваблення скористатися іншою

людиною як інструментальним засобом, нехай навіть для благої цілі. Але в її благості впевненим не можна бути ніколи, а використовувати іншу людину як зброю аморально само по собі.

Мораль починається з розуміння співмірності людей, з того щоб вміти поставити себе на місце іншого і подивитися на світ його очима, розділити його почуття. Людина повинна порівнювати себе не з абстрактною ідеєю, не з вимогами ідеологічної системи, але з іншими людьми. Для цього потрібно навчитися бачити в них образ і подібність до Бога. Звідси зразу витікає, що ніхто з людей не може бути засобом для інших чи для суспільства, чи інакше: неможна розглядати інших як засіб для досягнення своїх цілей.

Моральні вимоги повинні стояти вище вузькоутилітарних інтересів, інакше вони не дієві. Але самі ці вимоги виконуються лише за однієї умови. Цією умовою є любов, без якої всі вимоги моралі перетворюються на формальність. Співчуття є началом та передумовою істинної любові до людей.

Співчуття має одну суттєву складність або навіть «пастку». Вона вимагає співчуття навіть до досить чужих для нас і навіть об'єктивно негативних способів бачення та відчуття світу. Співчуваючи цьому, ми ризикуємо перейти на чужу для нас моральнісну позицію та поділити негативне ставлення до світу.

Тому дуже важливо, співчуваючи іншому, не ототожнювати себе з ним, не втрачати самоконтролю. Зразком тут може бути відношення актора до персонажу, якого він зображує на сцені. Розуміючи таємні психологічні механізми поведінки цього персонажу, актор не стає ним у повній мірі. Граючи роль негативної людини, він не перетворюється на неї, хоча й може йому в чомусь глибоко співчувати. Утім, в такому «перевтіленні» зачаїлися суттєві моральні небезпеки акторської гри, що пов'язані з визнанням фактичної можливості аморалізму. Подібні ж небезпеки зустрічаються й при необережному поводженні з принципом співчуття.

Є два стани душі, особливо небезпечні з етичної точки зору: гординя та відчай. Гординя робить людину нездатною любити хоч щось поза себе самої, а відчай не дозволяє прийняти любов іншого. По суті відчай – це гординя навиворіт. Остання примушує бачити в собі ціннісний абсолют, а перший позбавляє свідомість власної цінності. *Гординя не залишає місця для розкаяння, відчай відбирає віру в його дієвість.* Саме тому гординя та відчай відносяться християнською релігією до числа найбільш важких смертних гріхів. Саме ці гріхи є джерелом найбільш небезпечних для людини моральних порушень. Слідування принципу співчуття допомагає боротися з власною гординою та долати відчай. Тим самим цей принцип має не лише моральнісний, але й релігійний смисл.

Потаємний смисл співчуття змушує бачити образ Христа в кожній людині незалежно від її переконань чи поведінки. Людина може виявитись настільки "не ближнім", що любити її ми не здатні, але любов до Христа допомагає віднести до співчуття і до "не ближнього" – постаратися зрозуміти його. Ось чому в цьому принципі закладений важливий крок до створення етики об'єднаного людства.

Сама вимога співчутливого відношення до того, що уявляється чужим і навіть негативним, є розвитком «золотого правила» моралі, що вимагає відноситися до іншого так, як хотілося б, щоб відносилися до тебе самого. Принцип співчуття наказує прикладати зусилля волі для того, щоб спробувати побачити добре в чужому для нас і навіть, на перший погляд, неприйнятному. Це не означає, що ми повинні однаково терпимо відноситися до будь-якої поведінки, до будь-яких думок і смаків у житті інших людей. Але не можна заперечувати з порогу те, в чому ми не спробували серйозно розібратися.

Здатність бачити та оцінювати світ з точки зору іншого дозволяє, крім всього іншого, розпізнати, наскільки непривабливо ми часто виглядаємо в чужих очах, а це гарний спосіб занизити зазвичай завищену самооцінку та відповідно завищити оцінку небезпеки, яка загрожує нам звабленням, бо ми, виявляється, не дуже добре захищені від спокус, як це часто здається.

Виходячи з усього вищезгаданого, можна стверджувати, що усвідомлення цінності співчуття можливе лише у процесі спілкування людей за умов глибокого пізнання сенсу життя, інших людей та допитливого самопізнання.

5.5. МИЛОСЕРДЯ

Милосердя – співстраждальне, доброзичливе, турботливе, любовне відношення до іншої людини. В європейській християнській культурі поняття милосердя сходить до П'ятикнижжя, де слово «hesed» означало «доброту», «любячу доброту». Так в іудаїзмі виражався принцип відношення Бога до людей, а також те, що він очікував від людей в їх відношенні один до одного: довіра та вірність. У грецькому тексті Нового Заповіту милосердя передається головним чином словом *ауале* – специфічно християнським терміном, яке означало діяльну одарюючу любов до ближнього. У християнській етиці милосердна любов набуває етично особливе значення як одне з трьох богословських добродіянь. З етичної точки зору милосердя складає обов'язок людини: у милосерді людина покликана здійснити моральнісний ідеал. На це вказує заповідь любові (Лук. 10:27). Милосердя досягає моральнісної повноти, коли втілюється в діях, які спрямовані не тільки на задоволення інтересів іншого, але і на прагнення до власної досконалості. Проте милосердя – не тільки засіб у процесі самовдосконалення, але і його зміст. Людина є милосердною не стільки тому, що прагне до самовдосконалення, а швидше за все тому, що милосердна поведінка є виразником її досконалості.

Ми можемо чітко розмежувати два аспекти милосердя. Перший – духовно-емоційний (коли ми переживаємо чужу біду, як свою власну, жаліємо людину, співчуваємо їй, але нічого не робимо, щоб полегшити її страждання). І другий – конкретно-практичний (ми не тільки співчуваємо в біді іншій людині, але намагаємося їй допомогти, причому добровільно, без примусу).

Милосердя співвідноситься з позитивним ідеалом, а не з любов'ю до себе, хоча останнє і є відправним моментом любові до іншого. Заповідь любові ніби слідує в цьому за золотим правилом моральності: власні переваги та очікування виставляються в якості підґрунтя у відношенні до інших людей. Але саме в рамках такого розуміння милосердя стали можливими гіпотези, що висловлювалися різними мислителями: якщо потрібно полюбити ближнього, то чому б перш за все не полюбити себе? У різні епохи такого роду виклики християнській етиці як домінуючій ідеології могли визначатися різними мотивами. Заклики любити себе можуть мати під собою гуманістичне тлумачення, але, у цілому, в них ігнорується власне зміст заповіді любові: вона і витікає з того, що якщо людина вже любить себе саму, то потрібно хоча б так само полюбити інших.

У текстах Нового Заповіту милосердя здавалося універсальною вимогою, що містила в собі смисл Моїсеєвих заповідей. Цей погляд зберігається і в низці сучасних праць з моральної теології. Проте вже ап. Павло проводить розмежування між законом Моїсея та заповіддю любові. Ця відмінність окрім чисто теологічних причин базувалася й на етичному змісті, а саме на тому, що в християнстві від людини потребується не точне дотримання правил, нерідко формальних, а праведність, яка покоїться на безпосередньому русі душі та поклику серця. Етичний аспект відмінності Декалога та заповіді любові був сприйнятий у новоєвропейській думці, яка перенесла цю проблему в соціально-філософський контекст. Так, Гоббс, інтерпретуючи заповідь любові як золоте правило, розумів її тим самим як стандарт справедливих відносин людей в суспільстві. Таке співвідношення справедливості та милосердя виявило значний вплив на наступний розвиток європейської етико-соціальної думки. Аналіз традиції розмежування справедливості та милосердя в історії західної філософії приводить до наступних висновків: а) хоча милосердя являє собою вищу моральну вимогу, безпосередньо задає людині ідеал і в цьому смислі універсальне, воно аж ніяк не може розглядатися в якості вимоги, виконання якої завжди очікується від людини; в справжніх відносинах між людьми як членами суспільства милосердя є лише рекомендованою вимогою; б) милосердя ставиться людині в обов'язок, проте вона сама має право вимагати від інших лише справедливості й не більше того. Разом з тим, етично неправомірний і моральнісно не досконалий такий вибір, в якому справедливість приймається як безпосередній обов'язок людини, але передбачається, що милосердя в імперативному відношенні є не моральнісним обов'язком, а лише рекомендацією.

Як особиста моральнісна задача милосердя складне. Ця складність пов'язана з тим, що: а) милосердя може провокувати конфлікти: надання допомоги ставить того, кому вона надається, тобто того, хто потребує її, в становище, котре може сприйматися як зазіхання на його моральнісну гідність, у цьому випадку милосердя може привести до нерівності; б) милосердя твориться іншому, чие розуміння особистого блага може відрізнятись від розуміння того, хто це благо творить; в) милосердя здійснюється в немилосердному, недосконалому світі.

Послідовне милосердя передбачає не тільки самовідвагу і не просто доброзичливість, але й розуміння іншої людини, співстраждання їй; а в послідовному своєму вираженні – діяльну участь в житті іншого. Звідси слідує, що милосердя опосередковано служінням; цим воно здійснюється над милостинею, послугою, допомогою. У нормативному плані милосердя пов'язане з вимогами прощення образ, не спротиву злу насиллям і любові до ворогів.

Таким чином, поняття милосердя – це синтез співчуття, поваги, толерантності, любові до ближнього, – це соціокультурна цінність. Ось чому милосердна діяльність має важливе як теоретичне, так і практичне значення для морального вдосконалення нашого суспільства.

Контрольні запитання:

- 1. Розкрити спілкування у його сутнісній визначеності: способу людського буття.*
- 2. Довести, що любов є найбезпосереднішим виявом самоцінності людських почуттів.*
- 3. У чому полягає культура толерантності?*
- 4. Охарактеризувати поняття "повага".*
- 5. Розкрити взаємозв'язок категорій "толрантність" та "повага".*
- 6. Зміст понять "співчуття" і "милосердя". У чому їх єдність, а у чому відмінність?*

ЛІТЕРАТУРА

1. Аббаньяно Н. Мудрость философии / Н. Аббаньяно. – СПб. : Алетейя, 1998.
2. Абеляр П. Этика, или Познай самого себя / П. Абеляр // Теологические трактаты. – М. : Прогресс–Гнозис, 1995.
3. Аболина Т. Г. Исторические судьбы нравственности: философский анализ нравственной культуры / Т. Г. Аболина. – К. : Лыбидь, 1992.
4. Аврелий Марк. Наедине с собой / Марк Аврелий. – К. ; Черкассы : Collegium Allium Ing, Ltd ; РИЦ "Реал", 1993.
5. Алексеев В. П. Становление человечества / В. П. Алексеев. – М. : Политиздат, 1984.
6. Алексеев С. С. Философия права / С. С. Алексеев. – М. : Норма, 1997.
7. Антология мировой философии : в 4 т. – М. : Мысль, 1969.
8. Аристотель. Большая этика : соч. : в 4 т. / Аристотель. – М. : Мысль, 1983. Т. 4. – 1983.
9. Арістотель. Нікомахова етика / Арістотель. – К. : Аквілон-плюс, 2002. – С. 304–308.
10. Асмус В. Ф. Этика Канта / В. Ф. Асмус // Кант И. Соч. : в 6 т. / В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1995. Т. 4. – Ч. 1. – 1995.
11. Барщевский М. Ю. Адвокатская этика / М. Ю. Барщевский. – М. : Б. и., 2000.
12. Бердяев Н. А. Смысл истории / Н. А. Бердяев. – М., 1990.
13. Борг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма / М. А. Борг. – М., 1987.
14. Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / А. Бергсон. – М. : Московский Клуб, 1992. Т. 1. – 1992.
15. Боргош Ю. Фома Аквинский / Ю. Боргош. – М. : Мысль, 1975.
16. Борейко В. Е. Прорыв в экономическую этику / В. Е. Борейко. – К. : Б. и., 2001.
17. Борхес Х. Л. Письмена Бога / Х. Л. Борхес. – М. : Республика, 1992.
18. Ботавина Р. Н. Этика деловых отношений / Р. Н. Ботавина. – М. : Финансы и статистика, 2001.
19. Брагина Л. М. Итальянский гуманизм: этические учения XIV–XV / Л. М. Брагина. – М. : Высшая школа, 1977.
20. Brentano Ф. О происхождении нравственного познания / Ф. Brentano. – СПб. : Алетейя, 2000.
21. Букреев В. И. Этика права / В. И. Букреев, И. Н. Римская. – М. : Юрайт, 1998.
22. Вагин И. Психология зла / И. Вагин. – СПб. ; М. ; Харьков ; Минск, 2001.
23. Валеев Д. Ж. Происхождение морали / Д. Ж. Валеев. – Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1981.

24. Валла Л. Об истинном и ложном благе; О свободе воли / Л. Валла. – М. : Наука, 1989.

25. Васильева Т. Дионис-Либер, бог свободных / Т. В. Васильева // Васильева Т. В. Комментарии к курсу истории античной философии. – М., 2002. – С. 311–315.

26. Введение в биоэтику. – М. : Прогресс-Традиция, 1998.

27. Вебер М. Протестантська етика і дух капіталізму / М. Вебер. – К., 1994.

28. Вейс Ф. Нравственные основы жизни / Ф. Вейс. – Минск : Юнацтва, 1994.

29. Винниченко В. Відродження нації : у 3 т. / В. Винниченко. – К., 1990.

30. Вольтер Ф. Философские сочинения / Ф. Вольтер. – М. : Наука, 1988.

31. Вольтер. Кандид, или Оптимизм [Электронный ресурс] / Вольтер. – Режим доступа:

<http://lib.ru/INOOLD/WOLTER/kandid.txt>. – Назва з екрана.

32. Войтила К. (папа Иоанн Павел II). Основания этики / К. Войтила // Вопр. философии. – 1991. – № 1. – С. 28–36.

33. Гегель Г. Философия права / Г. Гегель. – М. : Мысль, 1990.

34. Герет. Т.-М. Етика бізнесу / Т.-М. Герет, Р.-Дж. Клоноскі. – К. : Основи, 1999.

35. Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М. : Прогресс, 1990.

36. Гольбах П. Избранные произведения : в 2 т. / П. Гольбах. – М. : Соцэкгиз, 1963.

37. Гонра Д. П. Древнегреческая мифологема судьбы / Д. П. Гонра. – Новосибирск : Наука, 1990.

38. Горський В. С. Історія української філософії / В. С. Горський. – К. : Наукова думка, 2001.

39. Грушевський М. На порозі нової України / М. Грушевський. – К., 1991.

40. Гуревич П. С. Этика Шопенгауэра / П. С. Гуревич. – М. : Знание, 1991.

41. Гусарєв С. Д. Юридична деонтологія / С. Д. Гусарєв, О. Д. Тихомиров. – К. : ВІРА-Р, 1999.

42. Гусейнов А. А. Этика / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. – М. : Гардарика, 1998.

43. Гусейнов А. А. Краткая история этики / А. А. Гусейнов, Г. Иррлитц. – М. : Мысль, 1987.

44. Гусейнов А. А. Ненасилие и перспективы общества / А. А. Гусейнов // Философские науки. – 1990. – № 11.

45. Даріуш Патер "Проблема толерування іншого як шлях до гуманізму" [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.zgia.zp.ua>. – Назва з екрана.

46. Дигесты Юстиниана. – М. : Наука, 1984.

47. Домбровский А. Сад Эпикура / А. Домбровский. – М. : Дет. лит., 1983.

48. Донцов Д. Дух нашої давнини / Д. Донцов. – Дрогобич, 1991.

49. Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу : вибране / М. Драгоманов. – К., 1991.
50. Древнекитайская философия. – М. : Мысль, 1972.
51. Дробницкий О. Г. Понятие морали / О. Г. Дробницкий. – М. : Наука, 1974.
52. Дробницкий О. Г. Проблемы нравственности / О. Г. Дробницкий. – М. : Наука, 1977.
53. Етика : навч. посіб. / за ред. В. О. Лозового. – К. : Юрінком Інтер, 2002.
54. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія / А. М. Єрмоленко. – К. : Лібра, 1999.
55. Живая этика : избранное. – М. : Республика, 1992.
56. Жувенель Б. де. Этика перераспределения / Б. де Жувенель // Институт национальной модели экономики. – KOLONNA Publications, 1995.
57. Завьялова Г. И. Философский анализ трансформаций свободы (логико-исторический аспект) : дисс. / Завьялова Г. И. – Оренбург : Оренбургский госуниверситет, 2005.
58. Законодавство України про охорону здоров'я. – К. : Парламентське вид-во, 1999.
59. Зеленкова И. Л. Этика / И. Л. Зеленкова, Е. В. Беляева. – Минск : Тетра-Системс, 1998.
60. Иванов В. Г. История этики древнего мира / В. Г. Иванов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1980.
61. Иванов В. Г. История этики средних веков / В. Г. Иванов. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984.
62. Иоганн Гете. Страдания юного Вертера [Электронный ресурс] / Гете Иоганн. – Режим доступа:
http://bookz.ru/authors/gete-iogann/gete_verter/1-gete_verter.html. – Назва з екрана.
63. Ильенков Э. В. Об идолах и идеалах / Э. В. Ильенков. – М. : Политиздат, 1986.
64. Історія українського війська. – Львів : Світ, 1992.
65. Історія філософії України : хрестоматія. – К. : Либідь, 1993.
66. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант // Кант И. Соч. : в 6 т. – М., 1964.
 Т. 3. – 1964. – С. 661.
67. Кант И. Критика практического разума / И. Кант // Кант И. Соч. : в 6 т. – М., 1964.
 Т. 4. – Ч. 1. – 1964. – С. 454.
68. Кант И. Метафизика нравов : соч. : в 6 т. / И. Кант. – М. : Мысль, 1983.
 Т. 4. – Ч. 2. – 1963.
69. Кондратов В. А. Этика. Эстетика / В. А. Кондратов, Е. А. Чачина. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999.
70. Кримінальний кодекс України. – К. : Екс Об, 2001.

71. Кропоткин П. А. Этика / П. А. Кропоткин. – М. : Политиздат, 1991. – С. 34.
72. Кузнецова Г. В. Природа моральных абсолютов / Г. В. Кузнецова, Л. В. Максимов. – М. : Наследие, 1996.
73. Лаэртский Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М. : Мысль, 1979.
74. Літопис Руський. – К. : Дніпро, 1989.
75. Лоренц К. Агрессия / К. Лоренц. – М., 1994.
76. Ефроимсон В. П. Генетика и этика / В. П. Ефроимсон. – СПб., 1995. – С. 103–109.
77. Малахов В. А. Этика / В. А. Малахов. – К. : Либідь, 2000.
78. Малахов В. А. Этика : курс лекцій / В. А. Малахов. – К. : Либідь, 1996.
79. Мильнер-Иринин Я. А. Этика, или Принципы истинной человечности / Я. А. Мильнер-Иринин. – М. : Наука, 1999.
80. Мур Д. Э. Принципы этики / Д. Э. Мур. – М. : Прогресс, 1984. – С. 306–307.
81. Мур Д. Э. Природа моральной философии / Д. Э. Мур. – М. : Республика, 1999.
82. Некрасов А. И. Этика / А. И. Некрасов. – Харьков : Одиссей, 2003.
83. Ницше Ф. Злая мудрость / Ф. Ницше. – М. : Триада-Файн, 1993.
84. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше. – Минск : Беларусь, 1990.
85. Ницше Ф. Сумерки богов / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм и др. – М. : Политиздат, 1989.
86. Оссовская М. Рыцарь и буржуа / М. Оссовская. – М. : Прогресс, 1987.
87. Петрунин Ю. Ю. Этика бизнеса / Ю. Ю. Петрунин, В. К. Борисов. – М. : Дело, 2001.
88. Печенев В. А. Истина и справедливость / В. А. Печенев. – М. : Политиздат, 1989.
89. Письма славы и бессмертия. – М. : Политиздат, 1983.
90. Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2 т. / Плутарх. – М. : Правда, 1987.
91. Поликарпов В. С. Феномен человека – вчера и завтра / В. С. Поликарпов, В. А. Поликарпова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1996.
92. Понятие судьбы в контексте разных культур. – М. : Наука, 1994.
93. Попов Б. Н. Взаимосвязь категорий счастья и смысла жизни / Б. Н. Попов. – М. : Наука, 1986.
94. Преловская И. С. Нравственный выбор / И. С. Преловская. – М. : Знание, 1982.
95. Прикладная этика и управление нравственным воспитанием. – Томск : Изд-во Томского университета, 1980.
96. Проблема эвтаназии (свободный реферат) // Реферативный журнал. Социальные и гуманитарные науки. – Серия 3. Философия. – 1999. – № 4.
97. Прокофьев А. В. Об этическом смысле антитезы "мораль для человека" или "человек для морали" / А. В. Прокофьев // Вопросы философии. – 1998. – № 6.

98. Прокофьев А. В. Фундаментальное этическое равенство и проблема социальной этики / А. В. Прокофьев // *Общественные науки и современность*. – 2002. – № 2.
99. Профессиональная этика работников правоохранительных органов. – М. : Щит, 1998.
100. Развитие этики: панорама идей // *Вопросы философии*. – 1984. – № 6.
101. Разин А. В. Сознание и нравственность: антропогенетическое единство / А. В. Разин // *Вестник МГУ*. – Серия 7. Философия. – 1999. – № 3.
102. Разум сердца: Мир нравственности в высказываниях и афоризмах. – М. : Политиздат, 1990.
103. Рачков А. П. Правда – справедливость / А. П. Рачков // *Вестник МГУ*. – Серия 7. Философия. – 1993. – № 3.
104. Рерих Н. К. Твердыня пламенная / Н. К. Рерих. – Рига : Виеста, 1991.
105. Рикер П. Этика и политика / П. Рикер // *Философская и социологическая мысль*. – 1995. – № 5–6.
106. Рисмен Д. Некоторые типы характеров и общество / Д. Рисмен // *Социс*. – 1993. – № 5.
107. Розин А. В. Моральные абсолюты в историческом мышлении / А. В. Розин // *Вестник МГУ*. – Серия 7. Философия. – 1997. – № 2.
108. Розин В. М. Ценностная ориентация и благо человека / В. М. Розин // *Вестник МГУ*. – Серия 7. Философия. – 1996. – № 1.
109. Роулз Дж. Теория справедливости / Дж. Роулз. – Новосибирск : Изд-во Новосибирского университета, 1995.
110. Рубен А. Семинар-практикум по ненасилию / А. Рубен // *Философские науки*. – 1991. – № 12.
111. Руссо Ж.-Ж. Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми : трактаты / Ж.-Ж. Руссо. – М. : Наука, 1969.
112. Сабиров В. М. Два лика зла / В. М. Сабиров. – М. : Знание, 1992.
113. Сабиров В. Ш. Этический анализ проблемы жизни и смерти / В. Ш. Сабиров. – М. : Знание, 1987.
114. Салахов Э. В. Характер и судьба человека в философии Плутарха / Э. В. Салахов // *Вопросы философии*. – 2000. – № 2.
115. Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Политиздат, 1991.
116. Сафрански Р. Вольные вариации на тему свободы / Р. Сафрански // *Позиции современной философии*. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. – Вып. 3. Современная философия в Германии. – С. 57–66.
117. Св. Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты // Творения святителя Игнатия Брянчанинова : в 7 т. – М., 1991.
Т. 1–2. – 1991.
118. Св. Тихон Задонский. О истинном христианстве // Творения св. Тихона Задонского : в 5 т. – Изд-во Псково-Печорского монастыря. – 1994.
Т. 2–3. – 1994.

- 119.Св. Феофан Затворник. Указ. соч. / Св. Феофан Затворник – Т. 1–2 ; Арх. Платон. Православное нравственное богословие / Арх. Платон. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1994. – С. 2–9.
- 120.Сковорода Г. – К. : Наукова думка, 1983.
- 121.Скрыпник А. П. Моральное зло в истории этики и культуры / А. П. Скрыпник. – М. : Политиздат, 1992.
- 122.Словарь по этике. – М. : Политиздат, 1992.
- 123.Соловьев В. С. Оправдание добра. Нравственная философия : соч. : в 2 т. – М. : Мысль, 1988.
Т. 1. – 1988.
- 124.Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992.
- 125.Спенсер Г. Грядущее рабство / Г. Спенсер. – СПб. : Б. и., 1884.
- 126.Суд та інші правоохоронні органи. Правоохоронна діяльність. – К. : АТІКА, 2001.
- 127.Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Тейяр де Шарден П. – М. : Наука, 1987.
- 128.Толстой Л. Н. Так что же нам делать? / Л. Н. Толстой // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. – М., 1983.
Т. 16. – 1983. – С. 209.
- 129.Українські гуманісти епохи Відродження : антологія : у 2 ч. – К., 1995.
- 130.Уолдер М. О терпимости / М. Уолдер. – М. : Идея-Пресс, 2000.
- 131.Э. А. Этика бизнеса / Э. А.. – М. : Зерцало, 1998.
- 132.Федоренко Е. Г. Профессиональная этика / Е. Г. Федоренко. – К. : Вища школа, 1983.
- 133.Хундаков Л. Л. О врачебной этике / Л. Л. Хундаков. – М. : Знание, 1978.
- 134.Феофан Затворник. Начертание христианского нравоучения / Феофан Затворник // Творения иже во святых отца нашего Феофана Затворника : в 2 т. – М., 1994.
Т. 1. – 1994. – С. 7.
- 135.Филиппова В. А. Задачи и упражнения по этике / В. А. Филиппова. – Петрозаводск : Петрозаводский ун-т, 1993.
- 136.Философский энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1983.
- 137.Франк С. Л. Реальность и человек / С. Л. Франк. – М. : Республика, 1997.
- 138.Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. – М. : Прогресс, 1990.
- 139.Фритцше Д. Дж. Этика бизнеса / Д. Дж. Фритцше. – М. : ЗАО "Олимп-Бизнес", 2002.
- 140.Фромм Э. Психоанализ и этика / Э. Фромм. – М. : АСТ, 1998.
- 141.Фрэнгер Д. Дж. Золотая ветвь / Д. Дж. Фрэнгер. – М. : Политиздат, 1980.

142. Цицерон М. Т. О старости. О дружбе. Об обязанностях / М. Т. Цицерон. – М. : Наука, 1974.
143. Цицерон М. Т. О судьбе / М. Т. Цицерон // Философские трактаты. – М. : Наука, 1985.
144. Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. Древний мир – эпоха Просвещения. – М. : Политиздат, 1991.
145. Человек: мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век. – М. : Республика, 1995.
146. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К., 1992.
147. Шарль Луи Монтескье. Персидские письма [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://lib.ru/INOOLD/MONTESK/persid.txt>. – Назва з екрана.
148. Швейцер А. Культура и этика / А. Швейцер. – М. : Прогресс, 1973.
149. Энциклопедия пророков. – К. : Наукова думка, 1996.
150. Этика : энциклопедический словарь / под ред. Р. Г. Апресяна, А. А. Гусейнова. – М., 2001.
151. Юм Д. Исследование о принципах морали : соч. : в 2 т. / Д. Юм. – М. : Мысль, 1965.
Т. 2. – 1965.
152. Юркевич П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия / П. Д. Юркевич // Философские произведения / П. Д. Юркевич. – М., 1990. – С. 208–210.
153. "Я никого не-ем". По страницам книги О. К. Зеленковой (С.-Петербург). – Х. : Прапор, 1991.
154. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991.
155. Ayer A. J. Language, Truth and Logic / A. J. Ayer. – Harmondsworth, Penguin, 1982. – С. 302–305.
156. Beauchamp T. L, Childress J. F. Principles of biomedical ethics / T. L. Beauchamp, J. F. Childress. – N. Y., 1994. – 4th ed.
157. Encyclopedia of Bioethics / Reich W. Th. (Editor-in-chief). – N. Y., 1995.
V. 1–5. – 1995.
158. Rawls J. A. Theory of Justice / J. A. Rawls. – Cambridge (Mass.), 1971.
159. Sapontzic S. F. Are animals moral beings? / S. F. Sapontzic // American Philosophical Quarterly. – 1980. – Vol. 17.
160. Voltaire, Dictionnaire philosophique [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://gallica.bnf.fr/notice?N=FRBNF37308849>. – Назва з екрана.

МОДУЛЬ II

ТЕМА 1. ПРЕДМЕТ І ГЕНЕЗИС ЕСТЕТИКИ ЯК НАУКИ

*Чи здійснюється пізнання лише
у руслі мислення – питання непросте.*

О. Ф. Лосєв

1.1. ЕСТЕТИКА ЯК ФІЛОСОФСЬКА НАУКА

Естетика як наука філософського циклу з'явилася порівняно недавно, і своїм походженням вона цілковито зобов'язана європейській культурі. Що це означає? Заглянемо в історію виникнення естетики та зосередимо увагу на специфіці термінології.

Поняття *естетика* походить від грецького "aesthētikos" – відчуття, чуттєве сприйняття. Але не можна нехтувати й такими грецькими термінами, як "естаномай", "естаноме", "естесі" – почуття, а також обійти і сам процес формування особистісного ставлення до предмета. Згадані терміни увібрали в себе велику кількість нюансів, які орієнтували людину на слухову, зорову, дотикову здатності відчувати навколишній світ.

Сам термін "естетика" зобов'язаний своєю появою німецькому філософу епохи Просвітництва (XVIII ст.) Олександру Баумгартену (трактат "Естетика" – 1750–1758), який мислив у традиціях сучасної йому філософії Нового часу. На думку одного з відомих філософів того часу Лейбніца, існує три сфери духовного світу людини: **воля, розум і чуттєвість**. До цього моменту вивченням розуму в європейській філософії займалася **логіка**, вивченням волі – **етика** (традиційні дисципліни філософських знань), чуттєвістю ж, на думку Баумгартена, філософія незаслужено ігнорувала. **Естетика** і була покликана заповнити цю прогалину. *Етика* вивчає причини та мету дій людини; розглядає, як потрібно чинити людині відповідно *законам моралі* і обґрунтовує ці закони з позицій їх розумності та доцільності. *Логіка* досліджує закони *раціонального пізнання*, вчить, як можна за допомогою *розуму* осягнути істину, тобто отримати вичерпне достовірне знання про дійсність. Але людина пізнає не тільки за допомогою думки, але й за допомогою своєї чуттєвості. Так, якщо при спогляданні природи – моря, гірського пейзажу чи лісового ландшафту – ми раціонально не аналізуємо породу дерев і відповідні кліматичні умови, температуру повітря, рівень освітлення тощо, – це все не означає, що ми не отримуємо ніякої інформації. Просто та інформація, яка до нас надходить носить особливий – *емоційно-чуттєвий* характер, і це набуває за допомогою *чуттєвого споглядання* знання здатне приймати участь у процесах внутрішнього життя людини разом з іншим – отриманим шляхом раціонального

аналізу дійсності. При цьому в традиціях філософії епохи Просвітництва чуттєве пізнання, за Баумгартеном, є *нижчою* сходинкою пізнання на відміну від *вищого* щабля – логіки. Якщо логічні судження в його розумінні ґрунтуються на ясних чітких уявленнях, то чуттєві (естетичні) – на нечітких, розпливчастих. Відповідно судження, які ми отримали за допомогою чуттєвого сприйняття – тобто естетичні, – *передують* більш досконалим – логічним.

Розуміння Баумгартеном специфіки новонародженої науки естетики базувалося на принципах *раціоналізму*, що передбачало можливість побудови науки естетики в строгому сенсі слова. У чому ж полягає специфіка **естетики як науки**, якою її уявляли сучасники та найближчі послідовники О.Баумгартена?

Ознаки науковості:

1. Кожна окрема наука обирає свій *предмет* – фрагмент дійсності, на який вона спрямовує свою увагу, не маючи за мету охопити всю дійсність у цілому.

Предметом естетики при її народженні була позначена *людська чуттєвість* (тобто здатність сприймати світ за допомогою органів чуття), яка дозволяє сприймати *красу* в речах і мисленні, створювати і відтворювати твори *мистецтва* (потрібно зазначити, що до цього часу традиційним предметом дослідження в естетичній думці вважалося *прекрасне*).

2. Наукове пізнання спрямоване на виявлення *об'єктивних* (тобто таких, що відповідають предмету дослідження, співпадають з ним) законів природи, суспільства, мислення.

Естетика, на думку Баумгартена, повинна досягнути об'єктивні закони творення, на основі *прекрасного*, витворів мистецтва та закони їх *сприйняття*.

3. Наука опирається на *раціональні* особливості людини. Процедура наукового пізнання передбачає *сходження* від хаотичного накопичення фактів і спостережень, які надаються нам нашим *чуттєвим досвідом* (нюх, зір, слух, смак, дотик), до *теоретичних узагальнень*, у яких дані чуттєвого досвіду впорядковуються розумом, приводяться в систему шляхом установлення між ними причинно-наслідкової *фізичної* залежності.

Наведемо приклад наукового судження. Людина захворіла (наслідок). Чому (пошук причини)? Варіанти: вживала їжу брудними руками чи зіврили. Наука надає перевагу пошуку *фізичної* причини (брудна вода, погане харчування, вплив радіоактивних сонячних променів тощо), тобто причину, яка є такою, що можна пояснити *розумними* засобами. Як можна пояснити зіврення? Навіть при умові свого існування, даний феномен *ірраціональний*, тобто над ним немає влади пізнання за допомогою розуму, і може бути пояснений тільки при зверненні до позараціональних форм психіки – віри, волі, інтуїції, почуттів. "Я відчуваю", "я вірю" – аргументи не наукового, але *художнього, релігійного* способів пізнання дійсності.

При такому підході в естетиці можливе запитання: "чому ми вважаємо будь-що прекрасним чи піднесеним?". Англійський теоретик Едмунд Бьорк, який

мислив у цьому руслі, в своїй праці "Філософське дослідження про походження наших ідей піднесеного та прекрасного" вважав, що певні властивості предмета допомагають сприймати його як *прекрасний* (невеликий розмір, гладенька поверхня, плавний контур, чисті та світлі кольори) чи *піднесеного* (великий розмір, туманність, міць, темні кольори тощо). На цьому прикладі ми можемо продемонструвати *об'єктивістську спрямованість уявлень естетики Просвітництва*.

4. Спрямованість на *активне перетворення дійсності* – орієнтація науки на досягнення результатів, які можна втілити в практично створену річ, зробити "*керівництвом до дії*" по зміні оточуючої дійсності.

На думку Баумгартена, естетика покликана розкривати природу *краси*, всезагальні правила, яким підкоряються всі мистецтва, що дозволить вивести всеохоплюючі закони "*художньої технології*" (необхідне поєднання чуттєвої інтуїції та діяльності розуму, вродженої здатності до натхнення та умов його стимулювання (знання правил, постійні вправи тощо)).

5. *Систематичність* – будь-яка наука створює свою систему законів, категорій, понять, загальних положень, які знаходяться в ієрархічному (співвідносному) розташуванні один до одного.

В естетиці також робляться спроби створити свою категоріальну та понятійну систему. Традиційно головне місце в ній займає категорія *Прекрасного* (краси), в певному відношенні до якої шикуються всі інші категорії (*піднесене, потворне, трагічне, комічне, гра тощо*).

Таким чином, **головною настановою науки є об'єктивність**, тобто прагнення виключити при проведенні наукового дослідження *суб'єктивні*, властиві особистості дослідника фактори (пов'язані з його світоглядом, системою його цінностей тощо). Це призводить до досягнення *універсального* знання, що діє завжди та всюди (наприклад, закон всесвітнього тяжіння діє в усі часи і в усіх точках земної кулі, що й свідчить про його універсальність). Іншими словами, головне питання науки: *що є світ сам по собі*, поза відношенням до нього людини. При виокремленні *естетики як науки* в традиціях епохи Просвітництва й була заявлена її орієнтація на строгий теоретико-логічний дискурс, який передбачає чітке визначення предмета її дослідження від предметів інших наук, установку на об'єктивність – виключення з розгляду суб'єктивності, всього індивідуально-особистісного, властивого досліднику–естету, а також розуміння чуттєвого сприйняття як "аналога розуму" (більш низької, порівняно з логічною, сходинки пізнання світу). Звідси естетика трактувалася як "*мистецтво прекрасно мислити*".

Але задамося питанням: а чи можлива естетика як наука у строгому сенсі цього слова? У контексті вищезгаданого ми можемо його переформулювати наступним чином: чи можливо розкрити специфіку чуттєвого пізнання, особливості художньої творчості тільки силою *розуму*? Подібне пізнається

подібним. І сьогодні ми можемо сказати, що **естетика в строгому смислі слова наукою не є**, оскільки:

А. *Її предмет* – людська чуттєвість, емоційність, художня творчість – *не піддається повному раціональному осмисленню*. Свідченням цього може служити наступний приклад. Всі ми знаємо, як часом складно або ж і зовсім неможливо виразити в словах, вербально, свої почуття. Як би точно ми не намагалися висловити те, що відчуваємо, до кінця це виразити неможливо: "как сердцу высказать себя /другому как понять тебя?/ Поймет ли он, чем ты живешь? ..." (Ф.І.Тютчев). А словесний опис як раз і передбачає систематизацію, упорядкування, тобто до певної міри *раціоналізацію* інформації про те, про що говоримо.

Не випадково видатних художників завжди дратує прохання переказати емоційний зміст своїх картин: "Якщо б картини можливо було переказати словами, їх не потрібно було б писати" (Курбе). Гоген, коли приїхав на Гаїті, виявив у туземців існування особливого символу, що не потребував словесних пояснень, коли мова йде про емоції (білий птах намагається втримати в лапах чорну ящірку); пізніше він часто використовував у своїх картинах цей символ безнадійності зрозуміти за допомогою розуму ("світло" – білий птах) нерозумне ("темрява" – чорна ящірка). Аналогічним прикладом того, як неможливо виразити зміст емоцій на вербальній (словесній) мові є епізод із життя однієї знаменитої трагічної польської актриси, яка читала монолог перед американською аудиторією, що не знала її рідної мови. Присутні перебували в стані потрясіння, багато-хто стримував сльози. Після декламації на питання про зміст її монологу, актриса відповіла: "Я порахувала до ста".

Б. *Неможливо розкрити специфіку художньої творчості, чуттєвого сприйняття об'єктивно*, не взявши до уваги саму людину (а ми пам'ятаємо, що наука відповідає на питання: чим є світ сам по собі поза відношенням до нього людини). Баумгартен писав, що за допомогою розуму досягається істина логічна, за допомогою чуттєвості – істина естетична, менш довершена. Але чи можливо співвідносити чуттєво-емоційне пізнання світу, яке виражається в художній формі, з логічною істиною, які виражаються в наукових формулах? Який тут критерій більшої чи меншої інтенсивності?

Німецький художник Л.Ріхтер з трьома іншими художниками домовилися про написання одного й того ж пейзажу в Тіволі біля Риму. Всі четверо працювали над цим пейзажем одночасно, при одних і тих же погодних і світлових умовах за допомогою однакової живописної техніки. Але в результаті вони отримали чотири однакові за сюжетом і зовсім різні за настроєм картини. Яка ж із цих картин була найближчою до "естетичної істини"? І чи існує така? В той же час ми знаємо випадки, коли вчені різних країн здійснювали незалежно один від одного одне й те саме відкриття. У сфері ж естетичного, згадаємо, Клод Моне писав копиці сіна 12 разів, Покусай гору Фудзі 100 разів, Айвазовський море – близько 4000 раз. Для

науково-раціонального мислення таке одноманіття сюжетів не має смислу: який сенс "відкривати" знову, наприклад, закон всесвітнього тяжіння чи винаходити велосипед? Але в світі художньої творчості діють якісь інші закони, і велике питання, чи здатна естетика відкривати їх за допомогою тільки наукових методів.

В. Естетичне пізнання здійснити неможливо не враховуючи стан того, хто це знання отримує, його здатність "увійти" в світ того, що описується. *"Людинорозмірність", підключення суб'єктивного, особистісного фактору – необхідна складова естетичного пізнання.*

Підводячи підсумок роздумів про генезу естетики з перспектив сучасності, можна відмітити ще один момент. Як ми побачили, предмет естетики, що тісно пов'язаний із внутрішнім чуттєво-емоційним світом людини, не піддається повному раціональному осмисленню. Заслуга Баумгартена та його послідовників у тому, що вони заявили про специфіку цього предмету, який не мав для свого розкриття окремої науки, але розкрити цю специфіку вони все ж не змогли. Подальший розвиток естетики в контексті європейської культури привів до розуміння небезпеки однобічного, раціоналістичного розвитку людини та пошуку способів подолання цієї однобічності, в результаті чого виник різко *антипросвітницький, антираціоналістичний рух романтизму.*

В цілому поява естетики свідчить про розпад цілісності людини у сприйнятті європейської культури, неузгодженості здібностей людської істоти (розуму, чуттєвості, моральності та ін.). Пошук Баумгартена та його послідовників, які окреслили сферу мистецтва як особливу сферу чуттєвого пізнання, привів до спроби виокремити мистецтво та Прекрасне від доброго та істинного. "Помилка Баумгартена в тому, що, намагаючись відрізнити естетичне від етичного, він, по суті, стоїть на грані повного відокремлення їх один від одного. Характеристика естетичного загрожує перетворитися в його ізоляцію. Це поки що тенденція, але тенденція, що загрожує серйозними наслідками, які ведуть естетику по схилу оманливих понять "автономності" та "формалізму" (В.Ф.Асмус).

На думку російського філософа Івана Киреевського, західні мислителі вважають, що досягнення повної істини можливе для роз'єднаних сил розуму, саморухливо діючих у своїй самотній окремішності. Одним почуттям розуміють вони моральнісне; іншим – вишукане; корисне – знову особливим смислом; істинне розуміють вони здоровим глуздом, і ні одна здатність не знає, що робить інша, до тих пір, поки її дія не здійсниться. Кожен шлях, вважають вони, веде до останньої мети, перш ніж всі шляхи зйдуться в одному спільному русі. Західна думка передбачає існування особливої сили розуму, яка покликана пізнавати витончене, ширше – естетичне, що пов'язане із спогляданням Прекрасного. Тобто розумінню можна протиставити інший спосіб мислення, вироблений у східноєвропейських і східних культурах, які піклуються про деяку "внутрішню цілісність духу", концентрацію розумових сил, де всі окремі діяльності духу (віра, розум, почуття) зливаються в одну живу і вищу єдність.

Але, як би то не було, естетика як наука вже з'явилася, і тепер наше завдання визначити у світлі минулих більш ніж 300 років її існування, *що ж це за наука?*

Питання, що стали предметом естетики, не були відкриті людьми. Вони існують у будь-якій культурі на кожному етапі її розвитку. З цієї точки зору можна говорити про дві історичні форми естетики – *імпліцитну та експліцитну*. **Імпліцитна естетика** – (від лат. *implicite* – неявно, у скритому вигляді) – це напівтеоретичні спроби осмислення мистецтва, художнього, краси в межах філософії, риторики, богослів'я та інших дисциплін, а також прояв естетичних потреб людини в художній практиці різних культур. **Експліцитна естетика** – (від лат. *explicite* – в розгорнутому вигляді) – це власне естетика, як філософська дисципліна, яка самовизначилась у відносно самотійну частину європейської філософії до середини XVIII ст. і, яка передбачає теоретичний розгляд проблем філософії мистецтва, художньої творчості, краси та ін.

Що ж таке естетика як наука?

Естетика – це наука про вираження, тобто нероздільну та цілісну єдність усього внутрішнього та зовнішнього.

Що таке вираження? Російський філософ О.Ф.Лосєв зазначав, що вираження завжди є *злиттям двох планів – внутрішнього та зовнішнього*, ідеї та матерії, форми та змісту, явища та сутності тощо. Іншими словами, якщо ми, розглядаючи внутрішнє, починаємо сприймати це органами чуттів (чуттєвими очима і т.д.), це означає, що внутрішнє, яке ми вивчаємо, отримує своє вираження. Так, художні чи природні форми представляють закладений у них художником чи архітектором (людиною чи Богом) внутрішній смисл нашим очам. У цьому випадку чуттєва оболонка (можемо назвати її формою, матерією, явищем), зливаючись із деяким (нечуттєвим) *змістом*, служить його вираженням. Саме тому картина художника, що передає деякий внутрішній зміст за допомогою звернення до форм чуттєвого світу, ніколи не буде точною копією того, що зображується. Голандський художник Мондріан, представник абстрактного живопису XX ст., наглухо забив дошками вікна свого паризького ательє, щоб прекрасний вид Парижу не зваблював його до "копіювання дійсності".

Яскравим прикладом передачі певного змісту в чуттєво сприймаючій формі може бути розповідь про те, як італійський король замовив основоположнику італійського живопису епохи Відродження Джотто (1276–1337) картину, на якій було б зображено його королівство. До великого здивування короля, Джотто зобразив віслиюка, навантаженого важкою ношею, біля ніг якого лежала інша ноша, новіша, яку віслиюк зацікавлено обнюхував. На обох ношах лежали корона та скипетр. На питання короля, що це означає, художник відповів, що така держава і такі його піддані (віслиюк), завжди незадоволені старим властителем (ноша на спині) і, які прагнуть отримати нового (ноша на землі). Подібним прикладом може служити й алегорія Просвітництва, створена поетичною фантазією давніх греків. Вона представляє Аполлона – бога знання і світла, – вражаючого своїми

світлоносними стрілами ("променями знання", "світлом істини") Піфона – символ невізглавства та темряви.

У вигляді *форми*, яка передає деякий зміст, можуть виступати *колір, композиція, розміри фігур* тощо. В давньоруському іконописі кожен колір ніс певне змістове навантаження: золотий колір німбів і загального фону ікони співвідноситься з божественною реальністю; червоний позначав земний світ, символізував жертву Христа, білий – чистоту; зелений – юність, цвітіння; чорний – смерть, пекло тощо. В картинах Рафаеля червоний колір пов'язувався із владою царя, синій – з божественним началом ("небесна сила"). Пізніше в картині Ф.Марка "Башня синіх коней" і Петрова-Водкіна "Купання червоного коня" відповідно синій колір символізував "небесну енергію", яка визначала існування та еволюцію Всесвіту, а червоний – назріваючу в Росії революцію.

Якщо вираження не може бути простим копіюванням дійсності (а так воно і є), то що ж саме виражається? Що саме намагається "розповісти" нам прекрасний природний пейзаж чи витвір мистецтва? Це найважливіше питання в естетиці про природу, *онтологію* виразності, *образа*. І ми б не зрозуміли найголовнішого, якщо б обійшли його, тобто стали б вивчати одні форми мистецтва, один зовнішній його результат. Мистецтво та естетично наповнене сприйняття природи в кінцевому результаті завжди *духовно-символічні*, тобто вказують на деяку вищу, ідеальну, духовну реальність.

С.М.Булгаков розповідав про враження, яке справило на нього споглядання південного степу, овіяного духмяним ароматом медових трав, позолоченого заходом сонця. "Вдалині синіли, пронизуючи небо, гори. І те, що на мить лише блиснуло, щоб у той же час погаснути в той степовий вечір, тепер звучало та співало, переплітаючись у святковому, дивовижному хоралі, переді мною горів *перший день світотворення*. Все було яскравим, все стало смиренным радістю, що дзвенить... Царювало безмежне і владне Воно, і це "Воно" фактом буття свого, одкровенням своїм, спопеляло в цю мить всі перепони, всі карткові будиночки моєї "науковості". Природа була в цю мить сприйнята Булгаковим як *символ* першого дня творіння світу Богом, за зовнішньою даністю він побачив деякий глибокий *смысл, виражений назовні*. *Естетичне* сприйняття, як ми бачимо, переплелось у філософа з переживанням *релігійним*...

Ми позначаємо зміст вираження як *дух*, духовну реальність, яка явилася в певних формах. Дух виражає себе тим чи іншим способом, у тій чи іншій формі – це і є предмет естетики. Але що ж тоді таке *дух*? І чи не є дух (якщо не вважати його пустою метафорою) – похідна від релігії? Дійсно, естетичне сприйняття не може бути предметним поза релігією, поза так чи інакше передбаченою духовною реальністю. Цьому навчає нас історія мистецтва, яка в усі історичні епохи була зовсім не випадково пов'язана з різноманітними формами релігії. Так, розвиток візантійського мистецтва (наприклад, іконопис чи мозаїку) неможливо уявити

поза Православ'я (східного християнства), арабського – поза ісламу, а західноєвропейського (наприклад, готичного) поза західного християнства.

Таким чином, **предметом естетики є світ виразних форм Духа, створених чи сприйнятих людиною, їх будова чи внутрішня структура, визначений зв'язок зовнішньої оболочки, що чуттєво сприймається із символічно-духовним змістом.**

Естетичне сприйняття дійсності обов'язково супроводжується особливим *переживанням*.

І.Кант, аналізуючи предмет естетики, зазначав, що його сприйняття та оцінка неможливі без почуття "задоволення – незадоволення", які відчуває людина в процесі неутилітарного споглядання естетичного предмета.

І тому естетика як наука – особливий рід наукового знання, що принципово відрізняється від точних природничих наук. У ХІХ ст. німецький філософ Вільгельм Дільтей розділив всі науки на два види: "науки про природу" (природничо-технічні) і "науки про дух" (гуманітарні). *Науки про природу* є науками у власному розумінні цього слова в традиціях епохи Просвітництва, де предметом знання є природа поза відношення до неї людини, пізнання відбувається за допомогою понять, логічних категорій. *Гуманітарні* ж науки включають у свій предмет *відношення людини до дійсності*, виявляється пов'язані з категорією *людського переживання*.

Естетика є *гуманітарною* наукою, з чого випливає, що вона передбачає особливий спосіб пізнання свого предмета через *переживання*.

Переживання – живий контакт людини зі світом, свідомості з реальністю, воно має на увазі включення світу в свідомість, безпосереднє "охоплення" його. Переживання як особливий спосіб пізнання світу – це живе, безпосереднє інтуїтивно-чуттєве, поза понятійне осмислення реальності й включає в себе емоційні, психічні, моральні, художні, релігійні компоненти.

Природничо-наукове знання веде до встановлення *однозначного закону* чи виокремленню *однозначної структури* предмета, що досліджується. Гуманітарне ж знання не може мати єдиної універсальної істини, передбачає велику кількість варіантів тлумачення предмета, що досліджується, демонстрацію все нових і нових способів його розуміння, пошук нових смислових аспектів, образних "ликів". До гуманітарних наук відносяться, окрім естетики, культурологія, мистецтвознавство, історія (якщо вона – предмет "вживання", "переживання") та ін.

Отже, естетика як гуманітарна наука передбачає особливий спосіб осмислення свого предмета через переживання. Але перш за все, для того щоб переходити до особливостей *естетичного відношення до дійсності, естетичної свідомості*, потрібно розглянути основні категорії естетики, за допомогою яких вона розкриває свій предмет.

1.2. ІСТОРІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

Передтеча науки естетики

Історія естетичної думки бере свій початок у глибокій давнині. Вже в державах Давньої Індії, Китаю та Греції стали з'являтися присвячені мистецтву філософські тексти, де область естетичного зводилася до рівня теорії. З самого початку естетичні смисли світобудови були відкриті в уявленнях про прекрасний і гармонійний космос: або створеному за задумом найвищого Художника – Бога, який, як говориться в 1–2 розділі книги Буття Старого Заповіту, все створив "добре", або такого, що виник із першопочаткового хаосу (міфологічне уявлення, наприклад, античних міфів). Теоретична думка в різних культурах світу досить суттєво різнилася в плані більш детального опису критеріїв цього художнього всеохоплюючого твору, а також способів його сприйняття та відтворення людиною.

Більша частина прийнятих у сучасній науці естетиці термінів й ідей склалися в античності, в давньогрецькій культурі. До них відносяться: *гармонія, прекрасне (краса), піднесене, трагічне, комічне, катарсис, ритм, поетика, калокагатія, музика, образ, символ, мімезис* та ін. Пізніше саме на основі античної традиції сформувалося загальне теоретичне "поле" новоєвропейської естетики, сума певних "прочитань" всесвіту (його естетичних значень), що породила відповідну особливу науку.

Естетична наукова думка "склалася", з одного боку, завдяки накопиченню філософією теоретичного матеріалу, який розширився в результаті до сфери естетичного, з іншого боку, – завдяки накопиченню самого естетичного досвіду, що відобразився в творах мистецтва і, призвів до необхідності ясного та чіткого їх узагальнення. Мистецтвознавча думка все частіше виходила за межі дослідження того чи іншого окремого виду мистецтва, звертаючись до співставлення спочатку двох видів мистецтва (трактати *Дюбо* та *Лессінга*), потім трьох і більше, доки, на кінець, не підійшла до можливості виокремлення єдиного принципу мистецтва. Вперше це зробив *Шарль Батте* в своєму творі "Витончені мистецтва, що зведені до єдиного принципу" (1746 р.). Тут уже теоретичну думку цікавило не просте співставлення різних видів мистецтва для виділення особливостей кожного, а "єдиний принцип", який зближає всі види мистецтва та визначає загальні закони всієї сфери естетичної (художньої) діяльності. Для Батте таким принципом було "відтворення прекрасної природи", тому, на його думку, необхідно було досліджувати природу прекрасного, здібності людини відчувати, виражати та відтворювати прекрасне. Таким чином, мистецтвознавча думка наблизилася до цілком філософських питань про можливості та характер виразності світу, проблеми втілення задуму, ідеї, смислу в будь-чому матеріальному. Майже одночасно з працями Батте й навіть трохи раніше з'явилися трактати, присвячені

спеціальному розгляду "проблеми" краси – твору швейцарця *де Круза* "Трактат про красу" (1715 р.) й *абата Андре* "Досвід про красу" (1741 р.). Естетичні питання та проблеми вивчалися, звичайно, й раніше, але вони поставали все ж у межах загального ціннісного відношення людини до світу, в межах здатності "судити про фарби, запахи, науки, одяг, будівлі, про витвори мистецтва та природи" (*абат де Бельгард*). У творчості ж французьких (*Батте, Монтеск'є, Вольтер, Даламбер*), англійських (*Юм, Бьорк, Джерар*) і німецьких (*Бодлер, Брейтінгер, Баумгартен*) мислителів XVIII ст. "проблема" прекрасного та інших естетичних категорій (наприклад, *смаку*) розкривається в своєму специфічно естетичному змісті. Естетичні категорії відділяються ними від етичних, логічних та інших категорій чи уявлень. Так Е.Бьорк, який досліджував "походження наших ідей про піднесене та прекрасне", дійшов до висновку про принципово іншу – порівняно з категорією "добра" – природу "прекрасного" та "піднесеного". І нарешті, *О.Баумгартен* у своїй "Естетиці" (1750 р.) позначив місце та характер *нової* особливої філософської дисципліни естетики як *теорії чуттєвого пізнання*, поряд з іншими – логікою та етикою.

Велику роль у формуванні науки естетики відіграли західно-християнські сповідання – католицизм та протестантизм, з властивим їм світовідчуттям. Протестантизм, який виокремився в XV–XVI ст. із католицизму, позначив *суб'єктивність* та *індивідуалізм* поглядів новоєвропейської людини. Один із засновників протестантизму, М.Лютер опирався в своєму протесті проти зовнішнього авторитету папської церкви, перш за все, на свою власну віру та індивідуальне судження. Але виток протестантського відношення до світу полягав у самому католицизмі з його непомірним прославленням розуму, використовуючи який можна не тільки "зважувати зірки", але навіть пізнавати сутність Бога. Не дивно, що вже в XVIII ст. ретельно розроблялися суб'єктивно-психологічні аспекти естетики, зокрема, ідея *смаку*. Е.Бьорк, про якого згадувалося вище, був глибоко переконаний, що прекрасне та піднесене не є *об'єктивними* властивостями предметного світу, але виникають лише в душі сприймаючого в акті споглядання їм різноманітних властивостей. Таке уявлення Е.Бьорка вплинуло на естетичну теорію знаменитого німецького філософа І.Канта (1724–1804).

Класична естетика

Першим великим класичним твором, який присвячений науці естетиці, була "Критика здатності до суджень" (1790 р.) І.Канта. Німецький мислитель відносив вищу *рефлексивну* здатність людини виносити судження, за допомогою якої знімаються протиріччя пізнання, до не утилітарного споглядання, незацікавленого почуття задоволення-незадоволення. Предметом такого споглядання він і вважав прекрасне. При цьому Кант заперечував існування об'єктивних правил відчуття прекрасного; на його думку, судження *смаку* ґрунтується на "невизначеній ідеї

надчуттєвого в нас". Разом з тим судження смаку, визнавав Кант, є безкорисливим, всезагальним і необхідним. Іншими словами, відчуття прекрасного властиве всім людям, і при цьому незалежно від їх інтересів і будь-яких особистих особливостей. Тим самим естетичне судження не може бути цілком відносним, чисто суб'єктивним судженням. Прекрасне так сильно "зачіпає" людину, що важко уявити, щоб його звичайний чуттєвий досвід міг бути його джерелом. Намагаючись пояснити природу відчуття прекрасного, Кант вимушений був вознести його джерело до *апріорної* (до досвідної, надчуттєвої) сфери. Він писав: "Не задоволення, а саме *загальнозначущість цього задоволення*, яке сприймається як пов'язане в душі тільки з оцінкою предмету, а рґіогі представляється в судженні смаку як загальне правило для здатності судження, що має значення для всіх. Воно емпіричне судження, якщо я сприймаю предмет і суджу про нього із задоволенням. Але воно буде апріорним судженням, якщо я нахожу предмет прекрасним, тобто можу вказане задоволення очікувати від кожного як чогось необхідного". Сфера естетичного оцінювалася Кантом як результат вільної, незацікавленої *гри творчого духу* людини, який творить у результаті такої гри витвори мистецтва. Саме тому естетичне судження, на його думку, визначалося не *поняттям* про світ, а деяким *внутрішнім відчуттям*, "відчуттям гармонії в грі душевних сил". Таке відчуття, не обтяжене ніякими зумовленостями понять, складає чисте споглядання безмежної *доцільності* (гармонічної організації, необхідної форми) всіх явищ у всьому всесвіті. Споглядання доцільності без мети, тобто вищої мети всього існуючого без всякого обумовленого, зовнішнього інтересу й є, за Кантом, спогляданням вільної, вічної краси.

Досліджуючи феномен відчуття *піднесеного*, Кант дійшов висновку, що, з одного боку, піднесене відноситься до внутрішнього світу людини, внутрішнього росту його ціннісного сприйняття, з іншого – до того, що доводить здатність душі перевищувати "будь-який масштаб зовнішніх відчуттів". Звідси Кант визнавав мистецтво в якості витвору *генія*, особливого вродженого таланту, який сам формує правила чи канони естетичної діяльності.

Уже в естетиці І.Канта стає очевидним, що західноєвропейська естетична думка була неоднозначно суб'єктивною, в ній визнавалася необхідність "виходу" в трансцендентну реальність, до надчуттєвих ідей. Прикладом останнього тлумачення естетичного виступила філософія мистецтва Ф.В.Шеллінга (1775–1854) та в цілому концепція *романтизму*. Відповідно Шеллінгу (його філософсько-естетичний твір "Філософія мистецтва", "Про відношення образотворчих мистецтв до природи"), художня творчість спирається на вихідні протиріччя між суб'єктом і об'єктом, свободою та природою (природною необхідністю). Ці протиріччя зачіпають "саме останнє", сам корінь ества людини. У творах мистецтва присутнє й те, що створюється "суб'єктивно" – це власне зусилля людини–творця, його особисті думки та переживання. Але тут також присутнє й те, що не належить людині самій по собі – те, що дано об'єктивно, *відкрито* їй (часом навіть проти її волі). Так, усі художники в один голос свідчать про здійснену беззвітність, з якою вони тягнуться до роботи, а почуття *розчуленості*,

яке виникає перед обличчям здійсненого твору, немов би доводить належність його звичайній земній людині. Що дається людині "суб'єктивно" – завдяки її власним зусиллям, складає, за Шеллінгом, *майстерність*; іншою стороною художньої творчості є даний від Бога *талант*. Але мета здійсненого акту мистецтва – досягнення (вираження) безмежної гармонії світотворення, яке дається тільки в поєднанні майстерності та таланту – в генії. З самого початку й абсолютно ця тотожність суб'єктивного та об'єктивного присутня тільки в Богові; у світі ж земному дано його розмежування, яке й відображається в поняттях раціональної філософії. За Шеллінгом, одному лише мистецтву даровано перетворювати в об'єктивно-значуще те, що філософ у змозі висловлювати виключно у формі суб'єктивності. В результаті справжній твір мистецтва не може бути створений одними зусиллями людини, в тому числі ні в якій мірі не може бути відображений і в думці. Мистецтво, за Шеллінгом, *чудодійне*, саме тому в ньому назустріч нам виступає абсолютно тотожна, божественна основа буття, що розділене навіть у самому людському "я". Використовуючи досягнення богослів'я – ікони, Шеллінг намагався уявити світобудову як "склеєний" образами, ідеями Бога прекрасний твір мистецтва, поему. "Мистецтво, – писав він, – є зображення праобразів; отже, Бог є безпосередня першопричина, кінцева можливість будь-якого мистецтва. Він сам джерело будь-якої краси". Мистецтво "прочитує" всесвіт як заховану під оболонкою чудесного таємного писання поему Творця, втілює Дух. У своїй філософії мистецтва Шеллінг, як ми бачимо, завершив інтуїції Канта в поєднанні з естетикою романтизму та ідеями християнської середньовічної естетики. Він зробив спробу знайти вихід із глухого кута суб'єктивно-раціонального способу пізнання світу, який складався в західноєвропейській культурі. Але "філософія Одкровення" Шеллінга, до якої привело його тлумачення мистецтва як творіння генія й пророка, виявилася дуже відірваною від земних реалій художньої діяльності.

Г.Ф.В.Гегель (1770–1831) став останнім великим представником класичної філософської естетики. У злагоді з основною своєю філософською інтуїцією, він розумів мистецтво як одну із суттєвих форм саморозкриття, самореалізації Абсолютного Духа (Бога). Це була форма вираження *прекрасного* в світобудові – як *чуттєвого явлення*, чуттєвої видимості *ідей*. Але вона, незважаючи на всю свою недоторканість і внутрішню необхідність, займала тільки найнижчу стадію в божественній творчості. Найвищою ж сходинкою була стадія *розумних понять*, наділених всезагальністю. Гегель виділив три стадії розвитку мистецтва: *символічну*, коли ідея (Абсолютний Дух) ще не знаходить адекватних форм вираження (мистецтва Давнього Сходу); *класичну*, коли ідея повної адекватності (мистецтво грецької класики); *романтичну*, коли духовність переростає у будь-які форми конкретно чуттєвого вираження й звільнений дух рветься до інших, вищих форм самопізнання – релігії та філософії (європейське мистецтво, починаючи з Середніх віків). Тим самим, за Гегелем, нині відбувається "захід" мистецтва, яке вичерпало свої можливості та актуальність тільки чуттєвого вираження всесвіту.

Посткласична естетика

Із середини ХІХ ст. під впливом критики *раціоналізму* в філософії та в усіх сферах людського життя, а також домінування матеріалістичного складу світовідчуття, естетика як філософська дисципліна втрачає своє самостійне значення. Вона, все частіше, починає залучатися до якихось конкретних наук чи сфер життя. Г.Фехнер пише про *експериментальну* естетику, Т.Ліппс – про естетику як *прикладну психологію*, І.Тен – про *соціологічну* естетику, а Б.Кроче визначає її місце в сфері *лінгвістики* (науки про "інтуїтивне чи виразне пізнання").

Вважається, що з Ф.Ніцше (1844–1900) (його твори: "По ту сторону добра та зла", "Так казав Заратустра", "До генеалогії моралі" та ін.) в історії естетики починається новий, *посткласичний* етап існування. Тут визначаючим фактором стає розвиток самого естетичного та художнього досвіду, імпліцитної естетики. "Переоцінка всіх цінностей", лозунг філософії життя Ніцше, привела естетичну думку до своєрідного безсистемного пошуку, до спроб зазирнути за межі розумного обґрунтованого світу. Саме Ніцше запропонував іншими очима поглянути на "класичну" античну культуру, яка стала основною й для європейської цивілізації ("Народження трагедії із духу музики"). Він виділив в античності окрім "аполонівського" – раціонального, гармонійного начала ще й "діонісійське" начало – начало хаосу та темних життєвих поривань, безморальності з точки зору традиційної моралі. Ніцше проголосив наступ *естетичного віку*, в якому саме самостійна естетична оцінка позараціональних етичних "ланцюгів" ("По ту сторону добра та зла") буде домінувати в світогляді людей.

У ХХ ст. естетична думка більше присутня "всередині" теорії мистецтва та художньої критики; найбільш впливовими виявилися феноменологічна, психоаналітична, семіотична та екзистенціалістська естетика, одночасно відроджується богословська естетика.

Феноменологічна естетика (Р.Інгарден, Н.Гартман, М.Мерло-Понті, М.Дюфрен) сконцентрувала свою увагу на описі структур естетичної свідомості, особливостей її спрямованості. Так, французький мислитель М.Мерло-Понті ("Структура поведінки", "Феноменологія сприйняття", "Око та дух") вбачав своє завдання у виявленні та опису всезагальних і необхідних форм свідомості, її тілесного сприйняття. Відповідно М.Мерло-Понті, саме живе психосоматичне "я" людини, її тіло сприймає та організовує світ в універсальних образах. Французький мислитель критикує наукове мислення, організоване немов би "зверху", з боку деякого об'єкту чи відкритого зовнішнього закону. Необхідно, вважав він, щоб мислення об'єкту опустилося на ґрунт чуттєво сприйнятого та опрацьованого світу, яким він існує в *нашому* житті, для *нашого* тіла. Мерло-Понті погоджується з відомими словами Валері про те, що живописець, перш за

все, "привносить своє тіло". "Художник перетворює світ у живопис, віддаючи натомість своє тіло" – вважав він.

Психоаналітична естетика базувалася на ідеях З.Фрейда (1856–1939) та його учнів. Відповідно Фрейду, рушійною силою естетичної діяльності, поряд із свідомістю, є *позасвідоме* начало в людині. Наявність творчих особистостей пояснюється особливою сублимацією в них (трансформацією та сконцентрованою) первинних інстинктів і життєвих сил позасвідомого, перш за все, інстинкту *libido* – сексуальної енергії людини. Художник, на думку Фрейда, немов би обходить заборони передсвідомості та трансформує пристрасть і психічні комплекси, які в ньому живуть у вільну гру творчих енергій. Звідси насолода в мистецтві – це насолода від реалізації в ньому, хоча й в символічній формі, витіснених і заборонених тілесних потягів і думок. Фрейдизм справив великий вплив на сучасне мистецтво, саме його вплив викликав увагу сучасного естетичного досвіду до "мови тіла" та тілесних переживань.

Початок формування структуралістської методології датується виходом у світ "Курсу загальної лінгвістики" Соссюра, в якому містяться дві інтенції, фундаментальні для подальшого розвитку цього методу. **Структуралізм** у сфері естетичного знаходиться почасти під впливом Фрейдизму, почасти – російської "формальної школи" в літературознавстві (В.Шкловський, Ю.Тинянов, Б.Ейхенбаум), яка ввела в естетику категорії *прийому, відсторонення, зробленості*. Структуралісти (К.Леві-Строс, М.Фуко, Ж.Рікарду, Р.Барт, Лакан) розуміли мистецтво як реальність, яка безсвідомо виникла та особливим чином структурована. Ця "поетична" реальність, на їх думку, погано піддається будь-якому звичайному вербальному, дискурсивному опису та раціональному обґрунтуванню. Домінантою структуралістського мислення виступає: розгляд всього розмаїття культурних феноменів крізь призму мови як формоутворюючого принципу та орієнтації на семіотику, яка вивчає внутрішню будову знака та механізми позначення на противагу англо-саксонській семіології, що займається переважно проблемами референції та класифікації знаків (Пірс). Тому, у поєднанні зі структуралізмом сформувалася **семіотична естетика** (Ч.Морріс, У.Еко, Ю.Лотман), що виявляла специфіку художнього тексту в аспекті семантики. У 1970–1980-ті роки як ззовні, так і зсередини посилюється критика обмеженості структуралістського методу. Обумовлювалася вона його аісторичністю, формалізмом, а часом крайніми формами сцієнтизму. Зводячи багатства уявного до формальної системи символічних відносин, структуралізм тим не менш ігнорує те, що сама ця формальна структура нерозривно пов'язана з деяким абсолютно довільним матеріальним елементом – елементом, який у своїй граничній специфічності "є" структура, який втілює її.

Принципова безструктурність цілого регіону людського існування стає відправним пунктом так званої "філософії тіла". Положення "пізнього" Р.Барта, Фуко періоду "генеалогії влади" та ін. про "відкритість твору", соціально-

політичні контексти "структур", переносі акцентів аналізу з систем готового значення на процес його виробництва з атрибутивними для них моментами розриву та збою – визначають характер "другої хвилі" структуралізму або постструктуралізму.

Постмодернізм (Ж.Дерріда, Ж.Дельоз, Ж.-Ф.Ліотар, Ж.Бодрийяр) виступив найбільш впливовим напрямком теоретичної думки в естетиці й, в цілому, в сучасній культурі. В межах цього напрямку мистецтво й уся сфера естетичного визнається за *гру безмежного вираження смислів*. Текст культури визначається як такий, що не має будь-якого онтологічного підґрунтя, як текст без справжнього *автора та адресата*. Символічний бік художнього образу зводиться до симуляції реальності. Бінарні опозиції реальності також більше не існують. Так, насправді немає ні істинного, ні оманливого, ні прекрасного, ні потворного, ні трагічного, ні комічного. Все залежить від суб'єктивної та довільної установки того, хто сприймає та того, хто творить *всесвітній текст*, при цьому й він сам є тільки одним із фрагментів (можливо, вдалим, а можливо й ні) цього тексту. В мистецтві під впливом постмодернізму з'являється багато таких явищ, які раніше (навіть у першій половині минулого століття) оцінювалися безумовно негативно. Так, всеохоплюючим критерієм стає іронія та "передражнювання", за безмежними наслідуваннями зникає реальна специфіка будь-якого твору.

Реакцією на деструктивні тенденції в мистецтві та боротьбою за його "класичні" зразки був розвиток у ХІХ–ХХ ст. так званої **богословської** естетики, причому як у католицьких і протестантських, так і в православних країнах. Найбільш відомим західним представником даного напрямку був Урс фон Бальтазар (1905–1988 рр.) ("Богословська естетика", 1962 р.). Розвиваючи ідеї західних середньовічних філософів Августина Блаженного та Бонавентури, Бальтазар уявляв красу та гармонію "тварного світу" як образ неосяжного Творця (Бога). Людина, на його думку, пізнає в цьому світі Бога позапонятійно, як красу втілившогося Бога–Христа. Бальтазар розділяє дві сходинки естетичного досвіду: першу – як сприйняття "формальних", природних принципів "тварного світу", другу – як осягнення самої "форми" Христа, що відображена в Священному Писанні. Людина повинна розвивати в собі як першу, так і другу сходинки досвіду, здійснювати здатність захоплюватися вищою формою краси.

У російській релігійній філософії, починаючи з першої половини ХІХ ст., відбувається критика багатьох основних тенденцій розвитку естетичної думки та й в цілому культури Західної Європи. Так, ще в поглядах І.В.Кіреєвського (його статті "Про характер просвітництва Європи та його відношення до просвітництва Росії", "Про необхідності та можливості нових начал для філософії") можна знайти справедливую думку про те, що сама *наука естетика з'явилася завдяки внутрішньому духовному розладу новоєвропейської людини*. Цей розлад був викликаний раціоналістичними та індивідуалістичними тенденціями всієї західної культури, що знайшли відображення й у характері мистецтва. Для

новоєвропейської людини її різноманітні здібності сприйняття реальності й сама ця реальність виявилися розложеними по різних "полицях". Так, поряд із виділеними в особливі сфери логікою та етикою виявилася й естетика. Достатньо згадати подібне виділення "засновника" естетики як науки О.Баумгартена.

У російській думці сфера естетичного ніколи принципово не виділялася з-поміж інших областей життя. При цьому російські філософи (наприклад, К.Леонт'єв, Вол.Соловйов, П.Флоренський, С.Булгаков), звертаючись до досвіду візантійського та російського релігійного мистецтва, завжди підкреслювали онтологічний пафос Прекрасного, тобто його характеристику не стільки як особливого сприйняття людини, скільки як характеристику самої реальності, як її невід'ємну енергію. Прекрасне набуло вселенського значення та життєву, творчу силу. "Краса врятує світ" – стверджував Ф.М.Достоевський.

Специфічна спрямованість українських естетичних розвідок у цей час має чітко виражені ознаки дискурсу, що був стимульований провідними діячами української літератури. Творче піднесення, що спостерігається в українській літературі цього періоду, – явище цікаве само собою. Особливо заслуговує на увагу факт виникнення в її межах низки авторських естетичних концепцій. Цей процес мав обертальний характер. З одного боку, функцію теоретиків узяли на себе практики літератури: Леся Українка, О.Кобилянська, М.Коцюбинський та ін.), які відпрацьовували свої концептуальні положення в опосередкованій формі (есе, листи, щоденники, автобіографії тощо); з іншого боку, в Україні вимальовується зворотна – "теоретико-літературна" тенденція, що пов'язана з іменами "ідеологів" літературно-творчих угруповань: М.Євшана ("Українська хата"), М.Зерова ("Неокласики") та ін.

Особливої уваги заслуговує теоретична спадщина І.Франка. Концептуальною заслугою якої стає рух від одиничного до загального: від опрацювання конкретних понять і проблем до теоретичних узагальнень. Франко збагачує словник естетики, запроваджуючи в науковий обіг новий термін "змисл"; досліджує ідею дворівневої структури свідомості, відповідно до якої творча особистість має високорозвинений нижній шар, що й робить її "еруптивною"; здійснює естетичний аналіз однієї з найпоказовіших західноєвропейських концепцій – концепції Ф.Ніцше.

1.3. ЗАВДАННЯ ТА ФУНКЦІЇ ЕСТЕТИКИ

Вивчення предмету та структури естетики дозволяє розкрити її функції, основоположними з яких є світоглядна, пізнавальна, формуюча та методологічна.

У першу чергу естетика необхідна митцю. Вона є світоглядною основою його діяльності. Але митець може і без знань естетики використовувати її закони, опираючись на свою інтуїцію та досвід. Проте таке осягнення, не підкріплене теоретичним узагальненням художньої практики, не дозволяє глибоко та

безпомилково вирішити творчі проблеми. Світогляд не тільки керує талантом та майстерністю, він сам формується під їх впливом у творчому процесі. Своєрідність бачення світу, відбір художнього матеріалу визначаються та регулюються світоглядом. При цьому найбільш безпосередньо впливає на творчість той бік світогляду, який виражається в естетичній системі, свідомо чи стихійно реалізується в образах. Естетичні принципи, на які опирається художник, нам цікаві, оскільки свої твори митці, в першу чергу, створюють для людей. Використання в творчості законів естетики сприяє свідомому відношенню до художньої творчості, в якій поєднується обдарованість і навички. Але до естетики звертаються не тільки митці, вона потрібна й реципієнту (читачу, глядачу, слухачу). Мистецтво приносить одне з найвищих духовних переживань – насолоду. Саме ця наука дозволяє людям сформуванати естетичні погляди, ідеали, уявлення. Це дає підстави говорити, що естетика займається процесом виховання. Вона виконує й методологічну функцію. Узагальнюючи результати досліджень, наприклад, сфери мистецтвознавства, естетика здійснює зворотній вплив на його розвиток. Вона дає можливість вивчити домінуючі принципи гносеології естетичних об'єктів, визначає шлях їх дослідження.

Із великої кількості різних наук про людину естетика займає особливе місце. Чуттєво-ціннісна природа естетичного знання, його критеріальний характер у відношенні культурних і художніх пошуків, які проводяться, дають підстави відноситися до естетики як специфічної аксіології культури, як до її самосвідомості, що має саме пряме відношення до формування культурно-ціннісних еталонів і пріоритетів. Знаходячись у світі культури, людство існує в розмаїтті естетичних цінностей та антицінностей. Естетичні норми та цінності культури є дуже важливим орієнтиром розвитку людського суспільства, який оберігає його від культурних експансій.

У ХХ ст. здатність культури виходити з-під контролю людини, перетворюватися в стихію нового типу стала очевидною. З'явилася велика кількість загроз для самої екзистенції людини, це й екологічна катастрофа, й вичерпування природних ресурсів, й розповсюдження "маскульта", що супроводжується загальним зниженням культурного рівня людей, стандартизацією їх життя, деперсоналізацією особистості. У феномені "масової людини", яка байдужа до краси, істини та добра, приховані загрози нових війн, масової деструкції, техногенних катастроф.

Наш видатний учений-енциклопедист В.І.Вернадський вважав, що пізнання людиною оточуючого її світу проходить у трьох взаємозбагачуючих напрямках: через науку, мистецтво та релігію. Єдину реальність буття, до пізнання якої прагне людина, образно кажучи, можна уявити у вигляді багатогранного кристалу, одні з граней якого пізнаються наукою, інші – мистецтвом, треті – релігійним досвідом людства. Щоб наблизитися до розуміння цієї реальності, недостатньо розглянути кожен її грань окремо, потрібно ще й зуміти побачити їх взаємне розташування.

Пізнання оточуючого світу та поширення свідомості людини проходять неначе по спіралі. Спочатку відбувається накопичення знань та досвіду, потім синтез цих розрізнених знань у єдине уявлення про оточуючий світ, потім, опираючись на це якісно нове уявлення, накопичення більш глибоких знань та досвіду і т.д. У кінці ХХ ст. як раз настав час синтезу. Саме тоді потрібно було поєднати в єдине ціле всі знання та весь досвід людства й отримати, таким чином, якісно нове, розширене уявлення про Світ і закони його Буття. При цьому жоден досвід пізнання людиною єдиної реальності (ні науковий, ні філософський, ні естетичний, ні релігійний) не може бути проігнорований без завдання шкоди цілісному уявленню про Світ.

Таким чином, можна сказати, що проблема предмету специфіки естетики постійно знаходиться в полі зору учених. Наприклад, у ХХ ст. серед дискусій навколо предмету естетики мала місце точка зору, відповідно якій "естетика не повинна вивчати мистецтво, оскільки це – предмет теорії мистецтва, естетика ж – наука про прекрасне, про естетичне як у дійсності, так і в мистецтві". Ця точка зору не є загально визнаною, але в останній час вона отримала додатковий смисл і аргументи в силу широкого примінення різноманітних видів прикладної та інформаційно-комунікативної художньо-естетичної діяльності, що не є мистецтвом у традиційному смислі слова. Відповідно, якщо мати на увазі не абстрактні структури й не безнадійно закодовані семіотичні системи, а здорове реалістичне мистецтво в умовах глобального розвитку ЗМІ (засобів масової інформації), дизайну, естетизації середовища, а також урахувати успіхи в сфері комп'ютерного та віртуального мистецтва, то чи можна передбачати перспективу розвитку без мистецтва у власному смислі слова.

Контрольні запитання:

- 1. Яку роль відіграла міфологія у виникненні естетики?*
- 2. Чим, на Вашу думку, предмет естетики відрізняється від предмету теорії мистецтва та мистецтвознавства?*
- 3. Як розумів предмет естетики німецький філософ О.Баумгартен?*
- 4. Як Ви розумієте зв'язок естетики з художньою практикою?*
- 5. Які основні завдання та функції естетики?*

ТЕМА 2. КАТЕГОРІЇ ЕСТЕТИКИ

2.1. ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНИХ КАТЕГОРІЙ

Під категоріями зазвичай розуміють форми мовлення про буття (Аристотель), форми сприйняття нами реальності. Серед категорій є: "причина", "наслідок", "якість", "кількість" та їм подібні. Це *логічні категорії*, "форми мислення", за допомогою яких ми пізнаємо в речах всезагальне та закономірне. Те, що сприймається нами чуттєво стає в логічних категоріях частковим випадком всезагальної закономірності. Але це не є пізнанням естетичним ні в природі, ні в мистецтві. Захід сонця, який справляє на нас неповторне враження, не просто один із заходів: це той неповторний захід, який є для нас "трагедією неба". Якщо ми сприймаємо світ в естетичних формах, то чомусь зупиняємося на будь-якому частковому випадку нашого сприйняття, зосереджуючи на ньому свої *переживання*.

Категорії естетики певним чином включають у себе "часткові", особистісні переживання людини. Тобто це не зовсім звичайні "категорії", вони є такими **формами опису реальності, які налаштовують на уяву, переживання**, одним словом, на глибоко **емоційне відношення**. І спрямовані вони на конкретну, таку, що чуттєво сприймається форму (явище, предмет). Логічні категорії доступні всім людям, незалежно від особистісних характеристик чи внутрішнього, душевного стану. Особливістю ж естетичних категорій є їх тісний зв'язок із чуттєво-емоційним настроєм та певною підготовленістю людини до естетичного сприйняття.

Як писав І.Кант у своїй праці "Критика здатності до суджень", "судження називається естетичним саме тому, що визначаючим підґрунтям його є не *поняття*, а *почуття* (внутрішнє почуття) гармонії у грі душевних сил, як швидко її можна відчутти".

2.2. ЗМІСТ ОСНОВНИХ КАТЕГОРІЙ ЕСТЕТИКИ

2.2.1. Гармонія і міра

Ентропія – володарка всесвіту. У всьому неживому світі в ході будь-якого природного процесу наростає хаос. Життя неначе існує в зворотному часі. Колись Гегель, ілюструючи думку про випадковість, запитував: скільки раз потрібно розкидати друкарський шрифт, щоб із букв склалася строфа "Іліади"? Випадково хаос може породити гармонію, але не в масштабах високої поезії. Між іншим, саме життя є грандіозна висока гармонія, випадково та необхідно породжена хаосом. Давні атомісти уявляли собі цей процес так: первинно потоки атомів

летіли у всесвіті паралельно один одному. Один із них самостійно відхилився від паралельного руху, зіткнувся із сусіднім атомом – так розпочався хаос, з якого й народилася **гармонія** – світ зірок, планет і речей. Якби ми отримали запропонований Гегелем досвід, трохи змінивши умови, то ми отримали б моделі обох процесів: буття необмеженої природи (ентропії) та розвитку життя (народження гармонії з хаосу). Життя як антитеза всій природі, суперечність усьому Всесвіту.

Гармонія завжди відносна, історично конкретна. Будучи об'єктивним проявом збігів зовнішнього світу з потребами вільного та всебічного саморозвитку людини, вона виступає невід'ємною якісною характеристикою змісту естетичного ідеалу, найвищої соціально-естетичної мети суспільного розвитку – формування гармонійно розвиненої, суспільно активної особистості, яка поєднує в собі духовне багатство, моральну чистоту та фізичну довершеність. Як ідеалістична єдність реального та ідеального, гармонія постає в якості одного з найважливіших критеріїв естетичної оцінки. Поняття "гармонія" властиве всім основним естетичним ученням як одна з головних категорій естетики, що змістовно співпадає з поняттям про прекрасне, про красу як єдність багатообразного. "Немає краси ні в чому без гармонії" (Платон).

Залежно від історичного рівня розвитку суспільства і самої естетичної теорії поняття "гармонія" отримало різноманітні тлумачення, в чомусь доповнюючи одне одного. Основні її характеристики розроблені були вже в античній естетичній культурі, де гармонія виступає як універсальний естетико-космологічний принцип світогляду. Вона розуміється тут або як довершеність божественного космосу, або як надприродна сутність речей, неосяжна в реальному житті, або ж як міра всіх речей, ідеал, до якого повинна прагнути людина в своїй творчості. Таке бачення властиве було як для піфагорійців, так і для Платона та Аристотеля.

Античні філософи відмічали діалектичний характер гармонії. Класичне вираження ця ідея античної свідомості отримала в Геракліта, який вважав, що породженням гармонії є боротьба двох протилежностей. У збагаченому та розгорнутому вигляді думка Геракліта стала органічною для сучасної науки естетики, яка розуміє гармонію як можливість відношення людини зі світом, як формальну характеристику композиції, структури естетично значущих предметів, споріднену за змістом із поняттями "пропорція", "симетрія", "міра" тощо.

У мистецтві гармонія – це предмет відображення й одночасно художнє втілення ідеалу доведеної дійсності, основа естетичної критики буття. Саме мистецтву належить заслуга відкриття розмаїття гармонійних відносин людини зі світом, прогнозування можливостей гармонійного та всебічного розвитку особистості.

Категорією, що виражає конкретну визначеність, цілісність і відносну стійкість предмету, межі, в яких зв'язки з іншими предметами та розвиток не змінюють його якості є категорія "**Міра**".

Дехто вважає, що міра є ідеєю цілеспрямованої організації, що закладена природою. Проте в природі немає внутрішньої мети. Роден, творячи з шматка мармуру "Маленьку фею води", діяв зовсім не в відповідності з ідеєю цілеспрямованої організації, що буцімто закладена в самому мarmorі як природній речовині. Деяка цілеспрямована еволюція мармуру ніколи б не породила ні тих цілей, ні тієї міри, в силу яких під рукою митця камінь став скульптурою. Роден створював "Маленьку фею води", "відсікаючи все зайве" від шматка мармуру. Це й було пошуком внутрішньої міри природного матеріалу в його співобразності із суспільними потребами людини. З цього шматка мармуру не можна було б зробити чайну ложку чи форму для заливки металу – таке використання природного матеріалу не відповідало б його мірі.

Міра – здатність предмету, що виявлена в процесі освоєння світу, так чи інакше служити людині, площина перетину природних особливостей предмету та історично обумовлених потреб людини, які відображають загальнолюдські інтереси, відповідність природних властивостей предмету потребам і можливостям людини як історичної істоти, яка представляє людський рід.

У практиці естетичного та художнього освоєння дійсності міра виступає як: а) одна з основ естетичної оцінки, судження смаку, що ототожнюється з "почуттям міри"; б) регулятивний, нормативний принцип художньої діяльності (творчості): недотримання міри, вихід за її межі, призводить до втрати художності, до випадіння результату художньої творчості з розряду явищ естетичного порядку.

Від Платона, Аристотеля до Августина й аж до Гегеля мірі відводилося суттєве, а часом і головне місце. Міра як еталон досконалості пов'язувалася то з безмежним духовним підґрунтям упорядкування всіх кінечних речей, то зі здатністю співмірності речей у свідомості з ідеальним еталоном, то з проявом природної впорядкованості, організованості суцього. Найбільш глибоко філософсько-естетичну теорію міри розробив Гегель. Він намагався застосувати її для змістовного аналізу історії мистецтва та визначення естетичного ідеалу.

У мистецтві міра визначається як необхідність і достатність певних кількісних характеристик творів мистецтва для виникнення властивої йому особливості – художності. Міра передбачає точність вираження в кожному елементі форми художнього твору певної грані його змісту, а також необхідність і достатність саме цих елементів для створення художнього цілого. Не дарма кажуть: "Із пісні слів не викинеш". Почуття міри дуже важливе для митця. Воно допомагає йому в творчому процесі з великої кількості варіантів і можливостей вибрати саме те, що дозволить надати завершеність твору.

2.2.2. Прекрасне і потворне

Цю властивість естетичних категорій можна відчутти в ідеї **Прекрасного** – традиційному предметі естетики і одночасно "вічною" естетичною категорією, яка властива всьому її історичному буттю.

Те, що ми називаємо "прекрасним", греки називали *kalon*, а римляни – *pulchrum*. Цей латинський термін утримався не тільки впродовж античності, а й упродовж середньовіччя; натомість зник із латини доби Відродження, поступаючись місцем новішому, а саме *bellum*. Новий термін мав специфічне походження: утворився з "*bonum*" (через поєднання "*bonelrum*", скорочено "*bellum*"), спочатку його використовували для позначення вроди жінок та дітей, потім він поширився на будь-яку красу й, нарешті, витіснив "*pulchrum*". Із сучасних мов жодна вже не запозичила назви "*pulchrum*", натомість чимало з-поміж них засвоїли "*bellum*"; італійці та іспанці – як *bello*, французи – як *beau*, англійці – як *beautiful*.

Прекрасне здатен "визначити" далеко не кожен і не завжди. Навряд чи можна просто "навчити" Прекрасному (в смислове поле якого тривалий час входила і категорія краси). Кожна людина (історична епоха, культура) керується власним уявленням про те, що можна назвати Прекрасним. І багатомісячні спроби вияснити, що ж, власне, є красою, не привели до однозначної відповіді по цей день.

Така особливість естетичних категорій, як тісний зв'язок із особистісним чуттєво-емоційним настроєм та підготовленістю суб'єкта естетичного сприйняття, проявляється в різноманітності варіантів відповідей на питання: "що можна назвати критерієм прекрасного?". Перше, що приходить на думку в пошуку відповіді на це питання це думка про те, що таким є *порядок і симетрія*, у чому нас переконує споглядання, наприклад, кристалів, сніжинок, морських зірок, мушлів тощо. Але не в меншій мірі краса співвідноситься з *хаосом, асиметрією* – це зіркове небо, полярне сяйво, поле квітів, хутро леопарда тощо. З іншого боку, красу можна розглядати в *русі* – штормове море, фонтан, водоспад, політ птаха, стрибок ягуара. Пов'язана вона й зі *спокоєм*: безмовний місячний пейзаж, вкритий інеєм хвойний ліс, водяне дзеркало під час штилю. Також можна розгледіти красу й у *простоті* (перлина на чорному бархаті), і в *складності* (персицький килим) тощо.

Відповідно якщо говорити про мистецтво, то можна помітити значну відмінність уявлень про те, що можна назвати прекрасним у художників різних стилів: "благородній простоті та величі" (Вінкельман) як критерію прекрасного в *класицизмі* протистоять динамізм, експресивність кольору та ліній *романтизму*. У зв'язку з цим теоретик класицизму Валанс'єн пише про *реалістичні* картини як про такі, що були написані "для людей, полишених душі та розуміння. Пейзажі з коровами та баранами безмежно нижчі за пейзаж, де зображено погребіння Фокіона... Картини реалістів... нічого не кажуть розуму та душі". Так чи існує

єдиний критерій краси? Один із відомих мистецтвознавців Вінкельман писав: "Краса – одна з *найвеличніших тайн природи*, дію якої ми бачимо та відчуваємо: але дати чітке уявлення про її *сутність*, це підприємство, за яке бралися багато хто, але завжди без успіху".

Незважаючи на різноманітність тверджень у визначенні критерію Прекрасного, любов до Прекрасного як такого дана *кожній* людині як відчуття гармонії, єдності світобудови. Цю "наочну" сутність Прекрасного розуміли ще піфагорійці. Спостерігаючи услід за ними влаштованість небосхилу, який впливає на періодичність зміни років, місяців, а також дня та ночі, ми відчуваємо незмінні константи для пізнання порядку й у нашому житті – за контрастом з невизначеністю та мінливістю нашого власного способу життя. У давньогрецькій філософії ідея Прекрасного тісно пов'язана з Космосом (*kosmos*), глибоко "вплетена" в його структуру. (У давньогрецькій мові "космос" означає не тільки "універсум", але й "красу, прикрасу"). Це означає, що, за уявленнями давніх греків, усьому оточуючому світу априорі належить властивість краси.

Відповідно Геракліту, дана властивість проявляється в *гармонії, порядку* світу, що виникає в результаті боротьби протилежностей; піфагорійці вбачали красу Космосу в *числовій впорядкованості, симетрії*; Діоген – у *мірі*; Демокріт – у *рівності*; скульптор Поліклет – у відповідності *канону*, тобто ідеальному співвідношенні частин тіла.

Пізніше Сократ (V ст. до н.е.) уперше в античності пов'язав проблему Прекрасного з людиною, людською свідомістю. У результаті цього виникло дуже тісно "переплетене" з поняттям Прекрасного поняття **калокагатії** (від *kalos*, "краса" + *agatos*, "благо", "моральнісна досконалість") – "прекрасне – і – добре". Таким чином, ідея Прекрасного, окрім фізичного світу Універсалу, включала в свій ареал і саму людину – через виокремлення в естетично забарвленій картині світотворення його моральнісних якостей.

У Сократа *калокагатія*, що синтезує в собі етичне та естетичне, є обов'язковою характеристикою ідеальної людини. Платон розумів калокатію як співмірність красивого у фізичному відношенні тіла та моральнісно прекрасної душі. У стоїків – це перш за все етична категорія. Відповідно їх думці, для доведення істинності моральних настанов неможливо опиратися на доводи розуму (тобто логіки), але необхідне звернення до їх естетичної самоочевидності (будь-що прекрасне для нас не *тому що ...*, а просто так, самоочевидно, поза відношення до будь-чого). Краса розуму (душі) для стоїків полягає в "гармонії вчень і співзвуччі добродіянь", а краса матеріальних тіл – у співмірності частин, у доброті кольорів та фізичній досконалості.

У понятті "калокагатія", таким чином, втілюється уявлення давніх греків про те, що людина здатна відповідати прекрасному Космосу – оточуючому світу, в якому вона живе – за допомогою не тільки піклування про свою фізичну красу, але й моральнісної досконалості.

Естетичну здатність, як ми бачимо, важко відірвати від інших здатностей в людині. У відчутті Прекрасного зливається для людини й почуття любові, й надія, й стремління до моральної правди, й відчуття гармонії всього, що оточує. Саме тому античність і ввела не просто сучасне "поняття" прекрасного, але "прекрасне – і – добре", втілене в понятті "калокагатія". Іншими словами, прекрасне включало в себе і Благе, і Справедливе, позначало співмірність душевного та тілесного начал у людині, його бажання й волю і – всіх сторін реальності. Тут передбачалося, що найвище прагнення людини в осягненні Прекрасного – це відчуття єдності світобудови, відчуття того, що космос пронизує світло та музика краси.

Уявлення про цілісність естетично впорядкованого Космосу та людини в ньому втілюється в античності в уявленнях про еросо-**анагогічну** функцію краси (*Ерот* у міфічній картині Платона – це велика космічна сила *любові* до Прекрасного; *анагогіка* – це "сходження"). Еросо-анагогічна функція краси полягає в *сходженні від матеріального (нижчого) світу до світу духовного (вищого) через любов до Прекрасного*.

Одним із перших, хто детально розробив уявлення про дану функцію Прекрасного, був Платон (близько 428 – 347 до н.е.). У "Бенкеті" він окреслює уявлення про Красу як *ідею*, що вічно та об'єктивно існує поза будь-яким суб'єктом. Іншими словами, Краса в Платона є онтологічно укоріненою характеристикою буття, поза якою світ існувати не може. Платон визначає ієрархічний шлях осягнення людиною Краси: від *чуттєвої* краси через красу *духовну* й *моральнісну* до краси *чистого знання*. І людина, яка досягла споглядання істинно прекрасного, породжує істинне добродіяння. У "Федрі" прекрасне видимого світу виступає в якості своєрідного маяка, що нагадує душі про існування істинного світу ідей, про який душа зберігає не чіткі спомини. Цей маяк вказує шлях духовного вдосконалення. Відповідно Платону, в працях якого були синтезовані всі уявлення античності про Прекрасне, краса пронизує весь Універсам, являючись показником оптимальної, *найбільшої реальності* всіх її елементів. Чим вище рівень буття, тим вище ступінь краси. "Адже Прекрасне і є не що інше, як те, що *квітне на бутті*", "окрас, що квітне на бутті є краса". Вищий ступінь тут займає краса, що осягається розумом, нижчий – краса предметів чуттєвого світу.

Аристотель (384–322), на відміну від Платона, вважав, що прекрасне не об'єктивна ідея, а об'єктивна якість явищ: прекрасне – і тварина, і будь-яка річ, яка складається з відомих частин, повинна не тільки мати останнє в порядку, але й бути наділеною не будь-якою величиною: краса полягає у величині та порядку. Аристотель тут дає структурну характеристику прекрасного. Продовжуючи піфагорійську традицію, він стверджує, що осягненню прекрасного сприяє математика. Мислитель висунув принцип співмірності людини та прекрасного предмету: ні надмірно мала істота не могла б стати прекрасною, оскільки

споглядаючи її, зроблене за майже не помітний час, зливається, ні надмірно велике, оскільки споглядання його здійснюється не зразу, але єдність і цілісність його втрачаються. Прекрасне – не надто велике й не надто маленьке. Це подитячому наївне судження вміщає в собі геніальну ідею. Краса тут виступає як міра, а міра всього – людина. Саме в порівнянні з нею прекрасний предмет не повинен бути "надмірним". Аристотель підкреслював єдність прекрасного та доброго, естетичного та етичного, він трактує прекрасне як добре, яке приємне тим, що воно благо. Зразки мистецтва для Аристотеля повинні бути настільки ж прекрасні, наскільки й морально високі та "чисті". Мистецтво не завжди зображує прекрасне, але завжди прекрасно зображує. Світ прекрасний – ця теза пройшла через усю історію античної естетики.

Плотін (204–270) заперечував точку зору, яка шукала джерело краси в пропорційності, симетрії, співмірності всіх частин предмета по відношенню одна до одної і до свого цілого. Ці визначення говорять про складне прекрасне, але спочатку потрібно, як підкреслював Плотін, пояснити елементарне прекрасне. Джерело елементарної краси Плотін вбачав у безмежних у своєму розмаїтті та вічно існуючих ідеях, які впливають на мертву та безформенну матерію. А суть мистецтва, за Плотінім, полягає у вираженні у відповідному матеріалі краси, тобто внутрішньої ідеї ("ейдоса") речі.

У Середні віки правлячою була концепція божественного походження краси (Тертелліан, Франциск Ассизький): Бог, одухотворяючи мертву матерію, надає їй естетичні властивості; краса речі є одухотвореність її Богом. Чуттєва краса та насолода від неї – гріховні. Плотіновські естетичні ідеї знайшли своє продовження у поглядах отців церкви. Наприклад, для Святого Августина (354–430), як і для Плотіна, світ є прекрасний у цілому, незважаючи на часткові недовершеності. Краса світу сходить до Бога.

Для середньовічного християнського автора псевдо-Діонісія Ареопагіта вищим ступенем краси є неземна божественна краса "Єдине – блага – і – прекрасне". Краса в "земному" світі, який здатна сприймати людина, має тільки відносне значення. Але саме тому й існує краса вище людського сприйняття, краса в своїй "межі", досконалості – **Прекрасне**. Прекрасне – один із ликів реальності, одна з енергій Божества, її неможливо звести ні до якого "земного" вираження.

Для Фоми Аквінського (1225–1274) прекрасне сприяє придушенню земних бажань та полегшує шлях до віри; воно обумовлене формальними елементами (цілісність, пропорція, гармонія, ясність), які діють на нас безпосередньо. Прекрасне заспокоює бажання людини та сприяє її сходженню до вершин свого призначення. Ідея споглядання краси Бога в усіх його творіннях проходить і через судження Бонавентури, послідовника Франциска Ассизького: у кожній з тварей, що під небесами, є і слабкість, і благоухання, і гармонія, і краса. І Бог присутній у красі реальної речі більш близько, більш безпосередньо, ніж кожна з цих речей

знаходяться в собі самій; в усій красі, що є в тварі, людина повинна вбачати та розуміти сяючий образ Ісуса Христа, що світить і посміхається нам у красі тварей.

Виводячи ключові характеристики Прекрасного, як античні, так і середньовічні мислителі, окрім фізичних (пропорція, міра, симетрія тощо) та душевно-етичних її аспектів особливу увагу приділяли особливостям сприйняття людиною прекрасного об'єкта.

Гуманісти Відродження стверджували красу самої природи та радість її сприйняття. Естетика Відродження продовжує античні традиції; прекрасне ототожнює з моральнісним і справедливим. Зовнішня краса вважається атрибутом добродіяння. Дана епоха проникнута гуманізмом і пошуками життєвої правди: Шекспір вважав, що мистецтво – дзеркало, яке художник тримає перед природою; а прекрасне – прекрасніше в сотні разів, увінчане правдою дорогоцінною. Так естетика Ренесансу підкреслювала зв'язок краси та правди.

Естетика класицизму (її канонічне вираження дав Буало) ототожнювала прекрасне з витонченим: прекрасна не вся природа в її цвітінні та буянні, а лише причесана, доглянута природа Версальського парку. Буало обґрунтовував принципи гарного смаку. Він вважав, що прекрасним є тільки правдиве. Наслідування красі природи – головна мета мистецтва. Велика особистість – найбільш повне втілення ідеалів краси для Буало.

Естетика французьких просвітителів (XVIII ст.) – важливий етап розвитку теорії прекрасного. Вольтер (1694–1778) стверджував відносність уявлень людини про прекрасне: якщо запитати в жаби, що таке прекрасне, то вона відповість, що втілення краси – інша жаба. Французькі просвітителі вважали, що краса – природна властивість самої природи, така ж, як вага, колір, об'єм. Д.Дідро (1713–1284) розділив красу на два види: реальну, об'єктивну красу, що існує до й після появи людини (відношення частин усередині предмету, відношення однорідних та неоднорідних предметів); красу відносну, що існує лише для людини (предмет, який торкається свідомості людини). Дідро прирівнював красу з добром, естетику з етикою.

Послідовник лейбніцівсько-вольфівської філософії О.Г.Баумгартен (1714–1762) розглядав прекрасне не як відображення об'єктивних явищ, а як прояв чуттєвої форми філософського пізнання. Баумгартен обмежував сферу естетики пізнанням прекрасного в природі, яку він трактував як породження духу. Апологет античного мистецтва, І.Вінкельман (1717–1768) вважав, що ідеал краси виражається лінією, контурами. Він пояснює сутність прекрасного природними властивостями речей, їх ритмом, кольором, симетрією. Для нього краса – мета та центр мистецтва. Витончене пізнається почуттям витонченого, яке розвивається вихованням та освітою. І.Кант (1724–1804) тлумачив прекрасне як об'єкт незацікавленого відношення (відношення людини до прекрасного чисто споглядальне та непрактичне). Кант розрізняв корисне і прекрасне та підкреслював якісно своєрідний характер естетичного інтересу. У судженнях про

прекрасне в Канта має місце споглядальне задоволення, що не збуджує практичного інтересу до об'єкта, тільки коли колір та звук очищені від матеріального змісту, вони виступають як прекрасні.

Ф.Шіллер (1759–1805) стверджував: краса – це свобода (узгодженість із законами; нічим не обмежений розвиток явищ за властивими йому законами); основа краси – простота; краса – природна довершеність. Шіллер відрізняє зображення прекрасного від прекрасного зображення. Те, що потворне в природі, може бути прекрасне в мистецтві (прекрасне зображення).

Г.В.Ф.Гегель (1770–1831) вбачав у прекрасному один із етапів загальносвітового руху духа (абсолютної ідеї). У вік класичного мистецтва (Давня Греція) дух набуває в своєму розвитку гармонійну єдність із матеріальною формою та знаходить у ній повне й адекватне вираження, і це прекрасно. Прекрасне – чуттєве явище, чуттєва видимість ідеї. За Гегелем, прекрасне в природі – момент розвитку духу. Воно передує прекрасному в мистецтві. Лише в мистецтві прекрасне існує як ідея прекрасного та її видозміни, ідеї піднесеного, трагічного, комічного. На думку Гегеля, прекрасне – чуттєве вираження ідеї у формі одиничності; добро – у формі особливості, а істина – ідея у формі всезагальності.

Як ми пам'ятаємо, особливістю естетичних категорій є їх особистісно-емоційні властивості. І Прекрасне необхідним чином повинне "подобатися само по собі" (Гійом), повинне "бути наділене здатністю пробуджувати до себе потяг і любов" (Ніколай Кузанський).

Таким чином, **Прекрасне є особлива духовна енергія реальності, що проявляється в формах, які чуттєво сприймаються (візуальних, акустичних тощо), вираження глибинних закономірностей буття в цілому, сприйняття якого супроводжується почуттям неутилітарної духовної насолоди.**

В естетиці сучасності можна виокремити тенденцію розмежування Прекрасного та Краси. *Прекрасне* тут – це власне *характеристика естетичних відношень суб'єкта* (того, хто сприймає) та *об'єкта* (того, що сприймається). *Краса* – характеристика *естетичного об'єкта*, яка включає в себе важко вловиме поєднання властивостей, що викликає в людини почуття прекрасного, не утилітарну насолоду. Мистецтво в цьому розумінні прагне до вираження краси. Але присутність краси зовсім не означає, що включення в поле розгляду суб'єкта естетичного споглядання – його *підготовки* (розвинутої естетичної чуттєвості) та *установки на естетичне сприйняття об'єкта*.

Поряд з прекрасним у житті існує й те, що прийнято позначати категорією "**потворне**".

В історії естетики потворне не має глибинної теоретичної традиції. Проте цій категорії приділялася велика увага. Вже давні єгиптяни, осягаючи діалектику прекрасного та потворного, відмічали, що в процесі старіння все здорове й красиве стає хворим і потворним, хороше перетворюється в погане, смак

втрачається. Зворотність та взаємні переходи прекрасного й потворного розкриваються в давньоєгипетському міфі про Ісіду. Потворне в мистецтві вперше теоретично осмислив Аристотель: твір завжди має прекрасну форму, в предмет же мистецтва входить і прекрасне, і потворне. Навіть огидне, що зображене в художньому творі, приносить естетичне задоволення завдяки радості упізнання дійсності, яку майстерно передав художник. Іншими словами, хоча потворне та прекрасне й протилежності, але вони все ж пов'язані між собою.

Мистецтво щоразу переконує нас у можливості переходу з одного стану в інший; те, що ми вважаємо прекрасним у мистецтві: старці Рембранта, бідняки П.Коріна, персонажі горьківського "дна", "негативні герої" – злодії, гвалтівники, вбивці – у виконанні талановитих акторів змушують нас переживати емоційне потрясіння та відчувати естетичне почуття. Іншими словами, якщо потворне потрапляє до сфери мистецтва, воно автоматично естетизується (естетизація потворного). Існує й інше розуміння естетизації потворного – через поняття "форма" та "зміст". У цьому випадку зовнішня потворність компенсується, або ж естетизується за рахунок внутрішнього наповнення (наприклад, "Людина, що посміхається" Гюго).

Потворне можна і потрібно розглядати як категорію, яка принаймні має два значення. Перш за все, про потворне мова йде в момент відчуття дисонансу світотворення, відсутності гармонії, моральної непривабливості, бездуховності. Потворне – естетична властивість предметів, природні дані яких мають негативне загальнолюдське значення, хоча й не представляють для людства серйозної загрози, оскільки в цих предметах закладені сили, якими людина оволоділа і які їй підкоряються. Потворне – негативна загальна значущість предметів, які знаходяться в сфері свободи, воно відштовхує, але не лякає; прекрасне ж приносить насолоду одним своїм виглядом.

Потворне – там, де порушений зв'язок, подібність з Прекрасним. Воно не має самостійного значення і тому, будь-що красиве має смисл, тільки тоді, коли воно вказує на Прекрасне само по собі. Це уявлення ми спостерігаємо ще в Платона, який вважає, що все "частково" прекрасне немов би бажає та прагне до вищого ідеалу Прекрасного само по собі. Тілесна краса полягає в гармонійному поєднанні різноманітних частин, які можуть бути охоплені одним поглядом. Потворне – дисгармонія частин і цілого. За Бодлером, потворне обличчя – це обличчя дисгармонійне, паталогічне, не одухотворене, полишене світла та внутрішнього багатства.

Проте визначати потворне тільки як антипод прекрасного чи як те, що допускається лише для посилення прекрасного, як смішне та страшне, – логічно недостатньо. Тому, у другому, релігійно-християнському значенні потворне – це *без-образне*, тобто таке, що не має відношення за своєю природою ні до чого іншого, вищого. Те, що ні через що не можна виразити, може бути в абсолютній мірі відноситися тільки до Бога. Бог без-образний, оскільки не має ніякого

необхідного вираження Своєї природи поза Себе Самого. Можна лише говорити про внутрішньо-Потрійних ("всередині" Самого Бога в трьох Обличчях) відношеннях образу: наприклад, що "Син є образ Батька".

2.2.3. Піднесене, героїчне, низьке

У людині закладено прагнення до гармонії, єдності з оточуючим світом і самим собою. Але ця гармонія не дається їй "просто так" принаймні на поверхні життя частіше виявляється хаотичне, тимчасове, ілюзорне. Його власні форми відношення до буття можуть бути різноманітними – піднесеними чи низькими. Категорія **піднесеного** описує вихід людини з її повсякденного стану, почуття захоплення, *благоговіння, священного трепету*, що межує зі страхом перед об'єктом, який перевершив усі можливості її сприйняття та розуміння.

Прикладом особливого вираження піднесеного може слугувати давньоєврейська поезія. В псалмах Давида, книзі "Пісня пісень" у піднесено-символічних образах оспівується велич і міць єдиного Бога-Творця всесвіту та людини. "Коли дивлюся я на небеса Твої, – звертається Давид, – діло Твоїх рук, на місяць і зорі, які Ти поставив, то *що* є людина, що Ти пам'ятаєш її, й син людський, що Ти відвідуєш його?".

Але разом із почуттям власної кінечності, обмеженості піднесене передбачає власне "піднесення" людини, тобто її здатність відчутти вищий рід буття, його духовний лик. Тоді піднесення людини – це *оповіщення* нею чудес у земному світі.

У грецькій античності поняттю *піднесеного* близьке поняття *ентузіазм* (божественне натхнення, яке приписувалося провидцям, пророкам, поетам, живописцям). Анонімний автор античності, чиї твори увійшли в історію під іменем Псевдо-Лонгіна (трактат "Про піднесене"), пише про вплив піднесеного як один із прийомів художньо організованої мови: воно здійснює позасвідомо-емоційний вплив на слухача, приводячи його в стан захоплення, "подібно удару грому, заперечує всі інші доводи". Він також визначає духовні джерела піднесеного: надзвичайні пристрасті, краса мови у поєднанні з величними думками, піднесене далеке від мирської суєти, дріб'язкової зверхності, багатства, слави, необмеженої влади – від всього, що приваблює людину зовнішнім блиском. Розумній людині не може здаватися благом те, в презирстві до чого виникає справжнє благо. Здивування та захоплення викликають не ті, хто володіє оманливими благами, а ті люди, які, маючи всі можливості користуватися подібними благами, гордо заперечують їх з висоти своєї духовної величі. Піднесене, за Псевдо-Лонгіним, підіймає людину до величі божества, дарує людям безсмертя, залишає по собі слід у пам'яті. Люди ніколи не відчують почуття піднесеного, коли бачать невеличкі річечки, які б чисті, прозорі та корисні вони не були, але приходять у захоплення коли бачать Ніл, Дунай, Рейн чи

особливо океан. Почуття піднесеного викликає не вогонь, який добула людина, а вогонь небесний; як піднесене вражає людину вулкан, що викидає величезне каміння та палаючі потоки сірки. В судженнях Псевдо-Лонгіна важлива (раціональне зерно) вказівка на те, що саме ще не засвоєнні людиною та такі, що їй протистоять явища виступають як піднесені.

Уся *християнська середньовічна естетика* (особливо візантійсько-православна) пронизана катигорією піднесеного, що дозволяє виражати в *кінечному* (іконах, архітектурних формах, словесних текстах) безкінечний, суперечливий, неосяжно-осяжний ("надсвітлу темряву" – Псевдо-Діонісій Ареопагіт) об'єкт естетичного споглядання – Бога. Бог – саме піднесене (найвище благо), але в поняття про вище благо входить ще й буття, оскільки небуття – не благо, а зло. А, якщо у вище благо (Бог) входить існування, значить, воно існує. Ці роздуми виводять існування Бога з посилення, в якому це існування вже припускається. Та й взагалі, Бог – предмет віри, а не знань і доведень. Середньовічні собори піднесені, вони тянуться гострими шпильями до неба, та з могутньою експресією та міццю виражають прагнення людей до високого, ідеального, чистого.

Високий Ренесанс вносить людське, розкриває в людському титанічне, божественне. Мистецтво зухвало говорить про світ, розкриває піднесеність сутнісних сил людини. Піднесене існує не в будь-якій речі в природі, а тільки в нашій душі; воно то притягує, то відштовхує, не приносячи позитивного задоволення, а збуджуючи здивування, шану та негативне задоволення, це – гордість людини, що виникає завдяки подоланню страху в процесі віри. В історії естетичної думки прекрасне та піднесене не тільки протиставлялися, але й зближались.

На прикладі категорії піднесеного стає очевидним, що естетичне відношення *предметне*, і що його предмет має природу, що перевищує можливості звичайного людського сприйняття та розуміння, але все ж таки якимось чином такого, що зачіпає, пробуджує прагнення людини до Прекрасного.

Так, французькі естети ХІХ ст. (А.Сурію, Н.Жоффруа) вважали, що піднесене є вищий ступінь прекрасного, або ж прекрасне "в собі", безмежна краса, яку неможна досягнути (Б.Левек).

Німецький філософ М.Мендельсон визначає піднесене як дещо таке, що викликає в споглядаючого захоплення, "солонке тремтіння" і тим самим приводить його до досягнення *досконалості*, що раптово відкрилася.

За І.Кантом, почуття піднесеного можуть викликати предмети безформені, безмежні, неспівмірні з людським масштабом (бурхливе море, виверження вулкану, споглядання відблисків Божественної досконалості). Подібні предмети "змушують душу мислити недосяжність природи в якості зображення ідей", "одна можливість думки про що вже доводить здатність душі, яка перевищує будь-який масштаб (зовнішніх) почуттів". Це *споглядання того, що неможливо помислити*.

Переживаючи не співмірність, у порівнянні з собою, предмета, який споглядається, людина відчуває відсутність реальної загрози для себе, тобто свою

внутрішню свободу та рівність у системі неспівмірних величин. Унаслідок цього виникає складне антиномічне почуття "задоволення – незадоволення" (І.Кант), "негативне задоволення". Відчуття незадоволення – від споглядання неспівмірного по відношенню до себе, і задоволення – від усвідомлення наявності в собі сили протистояти цьому. Душа того, хто сприймає починає "відчувати піднесеність свого призначення у порівнянні з природою" (І.Кант).

Гегель вважав, що піднесене – етап руху абсолютного духу, де зміст превалює над матерією, формою. Піднесені образи особливо близькі поезії та музиці, які також відповідають романтичній стадії. За Гегелем, "з почуттям піднесеного пов'язано... у людини почуття власної кінечності та нездоланна відстань, яка відділяє її від Бога". У категорії піднесеного особливо яскраво проявляється *анагогічна* функція естетичного.

Е.Гартман трактував піднесене не як естетичну, а як релігійну категорію. Він визначав піднесене як прекрасне, що йде назустріч потребі людини у великому, чудовому. Будь-яка грандіозна, могутня сила діє на людину: лякає її, пригнічує. Сприймаючи піднесене, людина переборює в собі почуття власної незначущості.

Бьорк ще більш яскраво виділяв негативний аспект почуття, яке виникає в результаті споглядання піднесеного. Це – *страх*. І породжують таке почуття, за Бьорком, предмети "величезні за розміром", кострубаті, шершаві, темні, похмурі та масивні, і навіть вонючі. Шіллер же описує почуття піднесеного як "страждання, що доходить до ступеня жаху, радість, яка доходить до захвату".

Чернишевський вважав, що піднесене набагато більше, набагато сильніше інших явищ, до яких воно прирівнюється. Піднесений буревій, який у сотню разів сильніший за звичайний вітер; любов, яка сильніша за дріб'язкові розрахунки. Піднесене розкривається через порівняння з оточуючими явищами. Ці визначення носять кількісний характер.

Прикладом відчуття піднесеного може слугувати опис Ломоносовим безмежних просторів зіркового неба:

Открылась бездна, звезд полна:

Звездам нет счета, бездне дна...

Героїчне (від гр. heros – герой) – естетична категорія, яка розкриває ціннісний смисл видатного за своїм суспільним значенням діяння, що вимагає від людини найвищого напруження духовних і фізичних сил, мужності та самопожертви. Героїчне як властивість людських думок, прагнень і вчинків – у житті зустрічається частіше, ніж прийнято вважати. Перші уявлення про героїзм були сформовані ще в давньогрецькій міфології, хоча античність переконувала нас у тому, що вік героїв уже минув. І лише доба Відродження поклала початок відродженню героїчного ідеалу, який зберіг свою вартість аж до Великої французької революції.

Грунтовний аналіз феномену героїзму дав італійський філософ Дж.Віко в праці "Основи нової науки про загальну природу націй". Героїзм, на думку Віко,

притаманний тільки початковим етапам розвитку людства. Героїзм давніх ґрунтувався на брутальності та дикості, жорстокості та незрілості вчинків. Згодом наука стала визначати за основу героїчного – високий ступінь моральності. За Гегелем, героїчне – це явище не тільки соціальної історії, а й духу. Іншими словами, історія розвитку людства свідчить про постійну трансформацію, щодо розуміння категорії "героїчне". Сама епоха, якість суспільного життя змінюють і тип героїзму. Героїчне може поставати перед нами і як ентузіазм, і як самопожертва, і як вольове поривання. Якщо герої вершать великі справи і гинуть заради всього суспільства, то це сприймається вже як трагедія. Тобто, будучи однією з форм прояву піднесеного, героїчне тісно пов'язане з трагічним. В основі героїчного лежить подолання гострих, непримиримих суперечностей, що досягаються нерідко ціною життя.

Але людині не властиво помічати те, що кидається в вічі. Героїзм повсякденності, щоденні подвиги людей, які рятують чужі життя, часом ціною своїх власних можуть не дістати суспільного визнання і тоді героїчні зусилля особистості будуть набувати забарвлення комічності. Якщо ж дії людини супроводжують сприятливі суспільні умови, що дозволяє вчинку набути характер значного звершення, тоді ми можемо говорити про героїчне як про прекрасне. Героїчна особистість може діяти і всупереч обставинам, покладаючись на свою інтуїцію, сміливість, волю, що дозволяє нам говорити про піднесеність учинків.

Героїчне часто виступає об'єктом мистецтва, і тут естетичне відношення до нього пов'язане, як правило, з моральною оцінкою. У мистецтві героїчне розкривається в утвердженні високого естетичного ідеалу, перш за все через образ героїв, які його виражають. У цих образах втілюються прогресивні тенденції суспільного розвитку, яскраві прояви мужності, моральної стійкості, величчя людського духу. Естетичні форми вираження героїчного залежать як від жанру та виду мистецтва, так і від художнього методу (реалістичного, романтичного, класицистичного тощо), який лежить в основі творчості митця. Героїчне може виражатися й через активну авторську позицію. Але одним із магістральних шляхів художнього втілення героїчного є персоніфікація. Наприклад, зовсім інший смисл героїчного ми спостерігаємо в способі життя деяких літературних персонажів (Полюшкін, Смердяков та ін.). Образи цих героїв переповнені жадністю та боягузством, підкупністю та егоїзмом, а тому набувають забарвлення низькості.

Низьке протилежне піднесеному. Воно характеризує природні та соціальні предмети та явища, які мають негативну суспільну значущість і приховують у собі загрозу для людства. Твердженням цьому є опис низького давніми єгиптянами: залишаючи світ, сонце наражає землю на темряву, і жах смерті охоплює всіх. Низьке – це сфера несвободи людини, негативна естетична цінність, крайня ступінь потворного та жахливого. Мабуть, більшою мірою, ніж інші негативні естетичні цінності, низьке містить у собі соціально-етичне змістове наповнення, асоціюючись при цьому із силами зла. Нездатність людей володіти своїми суспільними

відносинами – тиранія. Її низькість розкриває французький гуманіст Етьєн де ла Боссе (XVI ст.): "Найбільше нещастя – залежати від свавілля володаря, стосовно якого ніколи не можеш знати, чи буде він добрим, оскільки завжди в його власті бути дурним, коли він цього захоче". Для Боссе несвобода людей – результат їх суспільної сліпоты: тиран "переможений сам по собі, тільки б країна не погоджувалася на своє рабство. Не потрібно нічого відбирати в нього, потрібно лише нічого йому не давати". Для французького гуманіста тиранія низька, оскільки несе людям несвободу.

Відображення низького в мистецтві відбувається через створення образу зла. Розглядаючи естетичні властивості дійсності, яким наслідує мистецтво (міметичність), уперше в історії естетичної думки про низьке як про естетичну властивість говорить Аристотель. Категорію "низьке" він використовує для характеристики персонажа трагедії Еврипіда "Орест" – Менелая. Широкі можливості для відображення низького мають майже всі різновиди та жанри образотворчого мистецтва. У художній літературі, театрі, кіно низьке постає як у казкових, міфічних, так і в реальних образах. Так, низьке як соціальне явище зобразив у своїй картині "Апофеоз війни" В.В.Верещагін. Його полотно присвячене усім "великим завойовникам" – минулим, сучасним і майбутнім: на картині – пагорб, складений з людських черепів. Музика набагато пізніше, лише в XIX–XX ст. оволоділа здатністю безпосередньо відтворювати образ низького (Сьома симфонія Шостаковича – "Ленінградська"). До цього вона передавала цей образ опосередковано, через розкриття гостроти боротьби, через показ міри зусиль добра в подоланні низького (твори Моцарта, Бетховена, Чайковського). І майже не має можливості відображати низьке архітектура. Якщо ж це і відбувається, то досягається лише через історичний контекст будівель, які збереглися.

2.2.4. Трагічне та комічне

Трагічне – ще одна метакатегорія естетики. Відмінність категорії трагічного від інших естетичних категорій – у тому, що трагічне існує тільки в мистецтві, але не в житті.

Причетність до *Прекрасного*, почуття *піднесеного*, *комічного* ми можемо відчутти в житті, отримуючи від цього суто естетичне задоволення. Споглядання ж трагічного в житті не може викликати відчуття естетичної насолоди, але породжує реальні муки та страждання, які виражаються в понятті **трагізму**. Так, трагедія війни, трагічний розлад у самосвідомості особистості в житті, невідповідність між духовною природою людини та реальною дійсністю не мають ніякого відношення до категорії трагічного в естетиці.

В естетиці існує декілька концепцій трагічного. Трагедія як доля. Таке естетичне переживання *трагічного* найбільш повно реалізувалося в давньо-

грецькій трагедії, яка розцінюється багатьма (починаючи з Аристотеля) як найвища форма мистецтва. Феномен *трагічного відбувається в зображенні страждань та загибелі героя, які здійснюються як обов'язковий наслідок його протистояння деякій незалежній від людини могутній силі* (долі, року). Герой трагедії свідомо бореться з обставинами, які йому протистоять. Він повстає проти них і гине в нерівній боротьбі. Тим самим герой трагедії реалізує стан своєї внутрішньої свободи по відношенню до могутнішої за нього сили: знаючи, що йому не перемогти в нерівній боротьбі з долею, роком, герой все ж таки вступає у цей двобій. У результаті споглядання дій героя глядач переживає чисту естетичну насолоду, особливий естетичний стан **катарсису**.

Класичне визначення сутності трагедії було дано в "Поетиці" Аристотеля: "Трагедія є наслідування дії важливій та завершеній, яка має певний об'єм, (наслідування) за допомогою мови, в кожній зі своїх частин різноманітно прикрашеної; за допомогою дії, а не розповіді, яка здійснюється шляхом співстраждання та страху очищення (катарсис) подібних афектів".

Необхідні складові трагедії, які ведуть до очищення трагічного: 1) наслідування не людям, але "дії та життю, щастю та злощастю", тобто деяким *всезагальним закономірностям життя людини*; 2) наслідування не описом, але дією, що закладена в фабулі трагедії, одним із композиційних прийомів якої є перипетія – неочікувана "зміна подій до протилежного, й до того ж за законами необхідності"; 3) наслідування здійснюється також за допомогою спеціально прикрашеної мови, яка відрізняє мову трагедії від буденності. У результаті цього глядач спочатку впізнає ситуацію, співвідносячи її зі своїм життям. Після упізнання він переживає: страх (перед могутньою силою, яка насувається на героя, перед нещастям, з яким він сам зустрічався в своєму житті), далі – співстраждання, очищення, катарсис. Насолоду від трагедії при цьому глядач здатний відчувати завдяки прикрасам, які супроводжують мову трагедії, що дозволяє глядачу залишитися на "відстані" від трагізму ситуації, яку переживає герой.

Таким чином, "задоволення, що впливає із співстраждання та страху" (Аристотель) – суть трагічного як естетичного феномену.

Внаслідок у категорію трагічного не було внесено нічого принципово нового. Так, Шіллер описує основні складові трагедії, які викликають "трагічні емоції": 1) *спорідненість нам предмета співстраждання* в сукупності з моральнісним характером (тобто внутрішньо вільних) дій, які здійснює герой; 2) передача страждань героя у вигляді пов'язаних одна з одною дій; 3) тобто *чуттєве відтворення* дій героя. Шеллінг розуміє суть трагічного впливу як боротьбу свободи (дії героя) та необхідності (сила року), у вирішенні якої немає переможців. Момент найвищого страждання героя й приносить глядачу стан катарсиса. Гегель підкреслює, що мова в трагедії йде не про буденний страх і

співстраждання, які породжує життя, але про художні, вироблені під впливом трагічного мистецтва.

Гегель визначає трагічне як співпадання долі та провини. Людина винна, оскільки живе в суспільстві, відповідає за свої вчинки і саме її відповідальність є свідченням її свободи та її міри. Тільки великий характер здатен взяти на себе всю повноту відповідальності. Він концентрує в собі реальні суперечності століття. Це особистість, яка несе в своїй пристрасті тенденцію епохи, пафос якої субстанційний. Ця особистість втручається в хід подій, порушує деяку рівновагу в світі, хоча й керується благими намірами.

Філософія екзистенціалізму тлумачить проблему трагічної провини інакше. Для неї людина винна вже тим, що народилася. Відбувається розчинення долі у всезагальній вині. Людина приречена на свободу, яка є її природою. Але ця свобода відірвана від необхідності та протистоїть їй. І ця відірваність абсолютизується.

Християнська свідомість також тлумачить трагічне як провину людини, гріховну від народження. Наприклад, у трагедіях Шекспіра всі події відбуваються на фоні субстанціонального буття людства, він глибоко відчуває поступ епох. І Гамлет говорить про те, що "розірвався зв'язок часів". У своїх уявленнях Шекспір сходить до глибинного осягнення того справжнього людського, що лежить в основі людського світу, але до якого людство трагічно не доходить. А в "Річарді III" у жіночих монологів Шекспіром вистраждано розуміння істинності людського світу. І на фоні цих жіночих монологів розгортається кривавий шлях Річарда до королівської влади. Пізніше Лоуренс Олів'є, англійський актор і режисер фільму за п'єсою Шекспіра прибрав жіночі монологи, чим знищив великого Шекспіра, залишивши тільки кривавий фарс.

Смерть та воскресіння Христа, міф, який бере свій початок у більш давніх міфах, що пов'язані з постійним відродженням життя в рослинах, – оптимістична трагедія, надія на подолання несправедливості існуючого світопорядку. Пройшовши через страждання, Христос приносить у світ надію та духовне зцілення.

Сприйняття трагічного суперечливе. Скорбота про загибель і упевненість у перемозі, страх перед підлістю та надія на її знищення. На суперечливість естетичного сприйняття трагічного звернув увагу ще Аристотель. Переживання трагічного, за Аристотелем, – це очищення душі, яке досягається в протидії почуттів співстраждання та страху. Шляхом співстраждання тим страшним, тяжким переживанням, яке приходить на долю героїв трагедії, ми очищаємося від дріб'язкового, незначного, другорядного, егоїстичного та підіймаємося до суттєвого, значного, видатного.

У сучасному мистецтві трагізм життя настільки глибоко увійшов у художню реальність, що говорити про трагічне та катарсис в естетичному смислі вже практично неможливо.

У пару з категорією трагічного часто стає категорія **комічного**. Але це не зовсім справедливо, оскільки комічне – не є модифікацією трагічного, а його

антиподом. Сприйняття трагічного викликає почуття потрясіння, емоційного напруження, страху, відчаю; комічне ж породжує позитивні емоції, задоволення, сміх.

У "Тлумачному словнику" є визначення: "Сміх – короткі і сильні видихальні рухи у відкритому роті, які супроводжуються характерними звуками, що час від часу перериваються". Все вірно. Але якби сміхові було властиве лише це, то він був би потрібний лише для того, щоб валити карткові будиночки, і ніколи не став би предметом нашого розгляду.

На ділі сміх, як відзначив Салтиков-Щедрін, зброя дуже сильна. Його думку продовжив Герцен, який писав, що "сміх одне із знарядь руйнування; сміх Вольтера бив і палив, як блискавка. Тоді падають ідоли, падають вінки й оклади, і чудотворна ікона стає почорнівшою та дурно намальованою картинкою".

Що таке комічне в естетиці? Це сміх, викликаний інтелектуально-сисловою грою, що призводить до несподіваного розкриття деякого фрагменту буденної дійсності, який претендує на щось вище, ніж він може бути, і який призводить до отримання неутилітарної насолоди.

Комічне ріднить з трагічним, можливо, тільки те, що свою всебічну реалізацію воно отримало у винайденому в давньогрецькому мистецтві жанрі *комедії*. Один із послідовників Аристотеля сформулював визначення комедії, пов'язавши його з катарсисом за зразком відповідного визначення трагедії, даного Аристотелем: "Комедія є наслідування дії смішній і невеличавій, яка має певний об'єм, за допомогою прикрашеної мови; наслідування за допомогою діючих осіб, а не розповіді; завдячуючи задоволенню та сміху, який здійснює очищення подібних афектів".

Основним інструментом комічного є сміх. Але це особливий сміх, який, по-перше, спрямований на *виявлення невідповідності ідеалу та дійсності на користь ідеалу*. Тільки такий сміх здатний викликати естетичну насолоду (а не журбу, гіркоту чи розчарування) саме внаслідок своєї спрямованості на деякий ідеал.

Категорія "комічне" також охоплює протидію сторін, оскільки тут також присутній конфлікт. Але цей конфлікт протилежний трагічному. Це радісний конфлікт. У ньому перемога людини над обставинами, її зверхність над тим, що відбувається поза нею. Тут людина перемогла ще до того, як вона звернулася до цих обставин. Особистість відчуває свою перевагу над тим, що вона бачить, з чим має справу. Її внутрішній світ більш життєвий, більш правильний, більш істинний, на відміну від того, що відбувається на її очах. Людина інтуїтивно відчуває свою перевагу, інтуїтивно радіє своїй людській істинності. В естетичній літературі цей конфлікт описується як протиріччя між оманливим змістом та формою, що здається наповненою значущістю.

Ф.Вольтер вбачав суть комічного в конфлікті між ідеєю та її мінімальною реалізацією в дійсності; у вирішенні цього конфлікту на користь ідеї, що й приносить нам радість і насолоду. "Завдання комедії, – на думку Мольєра, –

виправляти людей, забавляючи їх". Гегель ставив комедію в один ряд із трагедією та драмою в розряді драматичної поезії. Чому? Тому що підґрунтям драматичних мистецтв, за Гегелем, є конфлікт між суттєвим, сутнісним й індивідуальним, випадковим.

Звідси слідує друга особливість сміху в комічному – його *доброзичливий* характер. "Комічному властива глибинна доброзичливість, – пише Гегель, – і впевненість у своєму безперечному піднесенні над власним протиріччям, а не сумне та тужливе його переживання; блаженство індивідуального, суб'єктивного, яке, будучи впевненим у самому собі, може перенести розпад своїх цілей та їх реальних втілень".

Ми сміємося, скажімо, над героями гоголівського "Одруження" тому, що бачимо в них себе самих і несвідомо іронізуємо над власною недосконалістю. Проте обставини життя іншої людини, що здаються нам смішними, перестають бути такими, як тільки стають фактом нашого власного життя. Ми охоче сміємося над іншими, але нестерпно страждаємо, коли опиняємося на місці осміяних. Мало хто (хіба що актори, які виконують комічні ролі) захоче бути смішним у очах інших. Саме тому говорять, що бездоганність англійського *гумору* (одна з модифікацій комічного) полягає в тому, що англійці жартують над собою, будучи абсолютно впевненими у власній зверхності над іншими націями.

Людина піддає критичному висміюванню все своє життя, вона за допомогою веселого, радісного прагне зберегти справжнє людське в собі, утвердити його в своїй душі. Людство протягом тисячоліть виробляло та культивувало свою здатність піддавати сміхові всі явища життя, пропускаючи все через зцілююче почуття комічного. А видів комічного за ці тисячоліття людство виробило велику кількість.

Гумор – сміх доброзичливий, життєстверджуючий. Він як прояв комічного має часову (історичну), національну, соціокультурну обумовленість. Сучасному читачеві та глядачу античних комедій часто незрозуміло, що саме є в них предметом висміювання, іронії тощо. Вітчизняні кінокомедії часто сприймаються зарубіжними глядачами майже як драми.

Чи можемо ми із задоволенням жартувати з приводу серйозних для нас речей? Ні. Бо всі ми знаємо про руйнівну силу сміху (згадаємо казку Андерсена "Голий король", коли сміх народа, який нарешті "побачив" відсутність на королі одягу, повністю руйнує авторитет монарха; чи сміх Вольтера, іронічні висловлювання якого з приводу корумпованої церкви сприяли послабленню її впливу у французькому суспільстві того часу). Але в комічному, як в естетичній категорії, руйнуються не *істинні цінності*, але тільки їх викривлення, наслідування їм. З цієї причини **гротеск**, який часто трактується як модифікація комічного, далеко не завжди таким є. *Гротеск* (від франц. grotesque – химерний) передбачає граничне загострення, фантастичне перебільшення негативного боку об'єкта, що зображується. У результаті образи, що

породжуються гротеском, не можуть викликати задоволення, але тільки неприязнь, відразу, виходячи за межі власне естетичного, завжди тим чи іншим чином причетного до Прекрасного.

Сатира. Це більш за все літературний, драматичний жанр. Деякі дослідники висловлюють думку, що сатира – це особливий вид літератури, поряд з епосом, лірикою, драмою. Сатира – це суттєве заперечення, вища форма покарання сміхом. Пригадаємо "Ревізора" М.В.Гоголя чи "Подорож Гулівера" Джонатана Свіфта.

Сарказм – дошкульне насміхання. Зазвичай це малі форми: епіграми, афоризми. Так, наприклад, аспекти німецького гуманізму виразив саркастичний спостерігач Себастьян Брант у книзі "Корабель дурнів" (1494). Зображуючи дурнів різних соціальних прошарків, які збираються в Царство дурнів, Брант викриває корисливість, дурість тощо.

Іронія. Утвердження того, що заперечується. Сократ використовував іронію для того, щоб заманити співрозмовника в пастку, а потім привести його до абсурдних, суперечливих висновків, одночасно розкриваючи справжній смисл предмету. Д.Д.Средній пише, що іронія – це брехун, який говорить правду. За словами Георгія, співрозмовника Сократа в "Гіппії Більшому" Платона, іронія – це театр, брехня, де виграє той, хто виявляється ошуканим.

Каламбур – це форма дотепності, основу якої складає миттєве перекручування смислу в мові, жестах, і це приносить насолоду саме від гри зі смислом.

Благг – нещадне насміхання над тим, чому люди звикли поклонятися. Ця форма комічного характерна для епохи, коли руйнується старий світ, Час втрачених ілюзій.

Нам певною мірою буде цікаво дізнатися, що існують деякі форми розщеплення переживань смішного та несмішного, оскільки стає помітною та очевидною можливість комбінацій синтактики смішного та семантики несмішного. Однією з таких комбінацій є "**чорний гумор**". Це гібридне утворення, побудоване на припущенні, що незворотнє – зворотнє. Смерть сприймається як дрібниця. Це не ініціаційний архетип, де відбувається перевтілення особистісного ядра в межах одного й того ж тіла, що символічно помирає та народжується знову. Для виникнення "чорного гумору" незворотність смерті повинна чітко усвідомлюватися. Але те, що за смислом повинне викликати гірке переживання, оформлюється як смішне. Через те, що умовність і неприродність очищення цілком сприймаються, розрядка не може бути повною. Після неї залишається деякий сумнів – а чи так це вже й смішно?

"**Злорадний сміх**" пов'язаний з особливим відношенням суб'єкта до об'єкта. Ненависть однієї людини до іншої, заздрість, жадоба помсти – це відношення враженої цілісності особистості, і незворотні порушення, що відбуваються з людиною, які не руйнують цілісність особистості, а навпаки її відновлюють. Злорадний сміх може бути спонтанним, але навряд чи природним, оскільки і

вражена цілісність того, хто сміється, і порушена цілісність об'єкта сміху утримують відтінки гіркоти переживань.

Декілька по-іншому утворюється "**ідеологічний сміх**" (його ще можна назвати риторичним або прагматичним), який певною мірою є штучним аналогом спонтанного злорадного сміху. Автор не знаходить джерело смішного в дійсності, а задає його, не оформлює, а довільно конструює. Через це так часто штучний та механістичний вигляд має "соціальна сатира", що стоїть на службі в офіційній ідеології.

"**Захисний сміх**". Це також сміх прагматичної орієнтації, і звідси його неприродне звучання. Породжується він людиною позасвідомо, тоді, коли вона знаходиться в незнайомому оточенні. Поведінка людини здається їй самій неадекватною і вона намагається сміхом переконати себе та інших у зворотності незручностей, що виникли.

"**Цинічний сміх**" будується на тому, що смисловий розрив (план семантики) ускладнюється порушенням прагматики, а саме культурної заборони на профанацію вищих цінностей даного суспільства. Осміюватися можуть поняття, символи, канонізовані імена тощо. Такий сміх носить прихований чи відкрито провокаційний характер, тобто прагне до розв'язки також у сфері прагматики.

Кант вивів *суттєвий принцип комічного*: ефект сміху в комічному породжується *несподіваною* розрядкою штучно створеного напруженого очікування (чогось значного) у *ніщо* шляхом особливого ігрового прийому.

Приклад, який наводиться Кантом для ілюстрації цього положення, наступний: один купець, повертаючись із Індії, потрапив у бурю та, щоб врятуватися, вимушений був викинути весь свій товар. Він так засмутився з цього приводу, що в нього (тут слухач напружено очікує якогось трагічного наслідку горя купця)... за одну ніч посивіла перука.

Таким чином, зведення серйозного очікування у ніщо й викликає сміх. *Неочікуваний* перехід серйозного стану речей на рівень гри в свою чергу приносить слухачеві *естетичну насолоду*, яка знімає психічну, емоційну, інтелектуальну напругу, викликаючи естетичний вплив комічного на слухача та породжуючи ефект *катарсиса*.

2.2.5. Естетичне

Центральне поняття серед категорій в естетичній теорії належить поняттю "естетичне".

Естетичне – це найбільш загальна категорія естетики, яка характеризує суспільні форми естетичної діяльності, що відрізняє їх від усіх інших форм людської діяльності. Іншими словами, носіями естетичного потенціалу є природа, людина, процес та результат людської діяльності.

Естетичне – метакатегорія, тобто найширша та фундаментальна категорія естетики. Вона відображає те спільне, що властиве прекрасному, потворному, піднесеному, низькому, трагічному, комічному, драматичному та іншим естетичним властивостям життя та мистецтва. Естетичне було усвідомлене як самостійна та основоположна для системи естетичних знань категорія тільки у другій половині ХХ ст. До цього розробка базової категорії естетики – прекрасного – передувала теоретичному усвідомленню та появі естетичного ("естетичних властивостей").

Яка ж природа естетичного та найбільш близького до нього поняття прекрасного? В історії естетики склалося п'ять теоретичних моделей естетичного. Концепції прекрасного, які були запропоновані в історії естетичної думки, так чи інакше тяжіють до одної з цих теоретичних моделей естетичного (кожна з багатообразних концепцій прекрасного входить в одну з п'яти його теоретичних моделей).

I модель естетичного (об'єктивно-духовна; об'єктивно-ідеалістична): естетичне – результат одухотворення світу Богом чи абсолютною ідеєю. Цій моделі естетичного відповідає перша модель прекрасного: прекрасне – світло Бога на конкретних речах і явищах (Тертулліан, Фома Аквінський, Франциск Ассізьський) чи втілення абсолютної ідеї (Платон, Гегель). Божественним одухотворенням легко пояснити прекрасне, піднесене та інші позитивні естетичні властивості, але важко – потворне, низьке, жахливе. Втім, при певній гнучкості розуму божественним втручанням можна пояснити існування і квітки, і мавпи, і небесної блакиті, і краси, і взагалі всього на світі, а значить, нічого конкретного й для кожного явища потрібно шукати своє пояснення. Концепція божественної природи естетичного (неначе для свідомості, що приймає Бога, існує дещо таке, що має небожественну природу!) порушує науковий принцип пояснення явищ виходячи з їх власної природи (спінозівський принцип "causa sui" – по причині самого себе). Наукове конкретне визначення, "притерте" до такого, що можна пояснити явища та вимагає мінімальної кількості необхідних і достатніх підстав і аргументів.

II модель естетичного (суб'єктивно-духовна, персоналістська, суб'єктивно-ідеалістична): естетичне – проекція духовного багатства особистості на естетично нейтральну дійсність. Цій моделі повною мірою відповідає друга модель прекрасного: дійсність естетично нейтральна, джерело її краси – в душі індивіда (Т.Ліппс, Ш.Лало, Е.Мейман), прекрасне виникає завдяки "звуженню", "позиціанню" (Жан Поль), "вчуванню" (Б.Кроче), "проєціюванню" (Н.Гартман) духовного багатства людини на дійсність; краса – результат інтенціонального (спрямованого, активного, "обдумуючого") сприйняття предмету суб'єктом (Ф.Брентано, А.Мейнонг та інші представники феноменології). У цій концепції втрачається критерій оцінки естетичної цінності, в естетику вривається волюнтаризм.

III модель естетичного (суб'єктивно-об'єктивна; дуалістична): естетичне виникає завдяки єднанню властивостей дійсності та людського духу. Цій моделі естетичного повністю відповідає третя модель прекрасного: прекрасне є результат співвіднесення властивостей життя з людиною як мірою краси (Аристотель), чи з його практичними потребами (Сократ), чи з нашими уявленнями про прекрасне життя (М.Чернишевський). При такому трактуванні виникає двоякість основ (життя/суб'єкт) як естетичного, так і прекрасного й не прибирається волюнтаризм естетичних суджень та оцінок. Ця модель у 60–80-х рр. ХХ ст. плеядою радянських теоретиків (В.Єрмілов, М.Каган) визнавалася марксистською (і значить вірною), зважаючи на що її розвивала наближена до марксизму особа – Чернишевський.

IV модель естетичного ("природнича"; "матеріалістична"): естетичне – природна властивість предметів, така ж як вага, колір, симетрія, форма (Д.Дідро та інші французькі матеріалісти). Багато років у пострадянській науці поряд із третьою моделлю правила саме ця та вимагає мінімальної кількості необхідних і достатніх підстав і аргументів. Четверта модель естетичного та прекрасного (І.Астахов, М.Овсянніков, Н.Дмитрієва), покликана віддзеркалювати прагнення офіційної ідеології, все трактувати вульгарно-матеріалістично. У цій концепції наявні чотири ахіллесові п'яти: якщо естетичне вимагає мінімальної кількості необхідних і достатніх підстав і аргументів, така ж властивість природи, як її фізичні та хімічні властивості, то незрозуміло, чому його вивченням не займаються природничі науки; інструмент, за допомогою якого можна виміряти естетичні властивості предмету – смак – принципово відрізняється від терезів та інших приладів, які вимірюють фізичні властивості предметів; "природниче" розуміння естетичного позбавляє естетику монізму: виявляється неможливим, виходячи з єдиного підґрунтя, пояснити основні категорії естетики (прекрасне та піднесене постають як природні властивості, а трагічне й комічне – як суспільні, як результат суспільних протеріч); природнича концепція виявляється не в змозі пояснити сутність естетичного в сфері соціального життя та в мистецтві.

V модель естетичного ("суспільна" концепція): естетичне – об'єктивна властивість явищ, обумовлена їх співвіднесенням із життям людства (загальнолюдське значущє в явищах). Естетичне з'являється завдяки людській діяльності, що залучає все в світі в сферу людських інтересів і ставить все в певні відношення до людства. Цій моделі естетичного повністю відповідає п'ята модель прекрасного: прекрасне є явища з їх природними якостями, "втягнуті" людською діяльністю у сферу інтересів особистості та набуваючи позитивну цінність для людства як роду.

В естетичному відношенні відсутня безпосередня практична мета і в той же час у це відношення входить все багатство та розмаїття суспільної практики, весь досвід людства. Іншими словами, естетичний об'єкт і відношення до нього змістовно визначені всесвітньо-історичним розвитком людства. Сприймаючи в

предметі його естетичні властивості, ми охоплюємо його найширшу суспільно-практичну значущість, його цінність для людства в цілому. Якщо для потерпаючого від негоди береза є цінною як топливо та будівельний матеріал, то цінність її для всього людства виступає як безмежна сума безмежно малих утилітарних значень, яка перед естетичним почуттям постає в знятому вигляді як дещо бажане, радісне, прекрасне. Втягнуті діяльністю людей у сферу людських інтересів, предмети несуть на собі відбиток соціальних і культурних значень, що складає основу їх естетичної цінності (іншими словами, в естетичну цінність берези входить і її поетичний образ, сформований поезією).

Природа естетичного як цінності предмету для людини слугує ключем до розкриття сутності його форм – прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного, потворного, низького. Діяльність в її естетичному багатстві постає як предмет мистецтва, яке всі явища бере естетично, тобто у їх загальнолюдському значенні. У цьому – джерело вічності великих творінь мистецтва. Утилітарно-практичний, "заангажований" тенденційний підхід до життєвого матеріалу веде до втрати специфіки мистецтва й перетворює його в служницю швидкоплинної кон'юктури, у виразника вимог політичної актуальності.

Відомо, що життя, творчість, краса, велич і драматизм нерозривно пов'язані між собою. Цей зв'язок виявляється в усіх сферах людської життєдіяльності, виражаючи та закріплюючи потребу людини в естетичному, прагнення сприймати себе та відчувати світ через "естетичне дзеркало".

Антична естетика, спираючись на міфологію, заклала класичні основи аналізу естетичного, хоч і не сформулювала самого поняття. Характеризуючи світоглядні основи античності, О.Лосєв зазначав, що тільки Космос виступав як естетично впорядковане буття, як утілення гармонії в її наочній, чуттєвій предметності й протиставлявся Хаосу й Тартару. Такий підхід, на думку філософа, був характерний, наприклад, для стародавніх греків, які вважали джерелом естетичного задоволення організовані єдиним вищим началом космос, прояв у ньому гармонії особливого порядку, великого ритму.

В естетичних поглядах античного філософа Сократа грецька естетика еволюціонувала від об'єктивного космологізму до антропологізму, поставила проблему взаємозв'язку реального та ідеального, одиничного та загального, факту і сутності, наблизившись до категоріального визначення естетичного. Заявлену раніше проблему прекрасного продовжив учень Сократа, давньогрецький філософ Платон, визначивши його як суще особливого порядку, що має окремий онтологічний статус у ієрархічному світі ідей. Мислитель намагався знайти не те, що "здається прекрасним більшості", а те, що "є прекрасним насправді".

Подальшого розвитку категорія прекрасного набуває в концепції Аристотеля, який, не пов'язуючи досконале безпосередньо з естетичним, разом із тим розширює його зміст, аналізуючи негативно-досконале: "Закінченим, або досконалим, – пише Аристотель, – називається те, поза чим не можна знайти хоча

б одну його частину... те, що за своїми позитивними рисами й цінністю не може бути перевершеним у своїй сфері: наприклад, лікар і флейтист досконалі, якщо в галузі їх мистецтва в них немає ніякого недоліку... і стосовно поганого: ми говоримо про закінченого донощика чи закінченого злодія, якщо ми їх називаємо хорошими, наприклад: хороший злодій і хороший донощик; їх достоїнство є досконалістю певного виду" [2, с. 169]. У концепції Аристотеля розгляд досконалого співвідносний з аналізом естетичного-негативного, про що мислитель зазначає в "Поетиці": "На що ми в дійсності дивимося з огидою, найточніше зображення того ми розглядаємо з задоволенням, як, наприклад, зображення огидних тварин і трупів" [3, с. 48–49]. Цей процес, на думку Аристотеля, носить інтелектуальний характер, оскільки споглядання вчить людину розмірковувати.

Незважаючи на різні світоглядні засади, близькими до поглядів Аристотеля є думки Ф.Аквінського, що засвідчує виникнення певної закономірності в тлумаченні естетичного, формування основ раціоналістичної спрямованості класичного філософствування. Краса, у теологічній концепції Ф.Аквінського, виступає помічником розуму й пізнання. Філософ зазначає: "А особливістю краси є те, що її споглядання та пізнання заспокоює пристрасті. Тому красу сприймають, головним чином, ті почуття, які подібно до зору чи слуху мають пізнавальний характер, виявляючись тим самим помічниками розуму" [10, с. 289].

Епоха Відродження поєднала як раціоналізм, так і антропоцентризм. В епоху Ренесансу з'являються такі поняття, як "елегантне", "витончене", "чарівне", "урівноважене", "граційне" тощо. Особлива роль відводиться категорії "грація". Поняття краси пов'язане з утвердженням її як духовної сили. Великого значення набуває розкриття краси через співвідношення матеріального і духовного, реального та ідеального.

Ця ж проблема стала центральною в концепціях великих гуманістів. Краса, як зазначав Альберті, є деяке узгодження та співзвучність частин у тому, елементами чого вони є, вони відповідають точному числу, обмеженню та розміщенню, яких вимагає гармонія, тобто абсолютне й первинне начало природи.

Подальший розвиток людства засвідчив, що панівним у всіх сферах культури стає раціоналізм. Митці пов'язують красу з розумом. Вона стає уособленням ясності, обдуманості, чіткості. Н.Буало, з цього приводу, звертається до поетів: "Нехай же буде смисл всього дорожчий вам, нехай красу та блиск лиш він дає віршам".

Отже, риси раціональності суттєво вплинули як на саме буття естетичного, так і на теоретичне його розуміння.

Філософська спадщина Г.Лейбніца поєднала в собі як раціоналізм, так і плюралізм та індивідуалізм. У понятті "краса" філософ поєднав об'єктивне (форму, числові співвідношення, гармонійний світопорядок) та суб'єктивне (почуття задоволення, "активну силу" людської душі). На думку Лейбніца, красу

всесвіту можливо пізнати в кожній душі, якщо можна розкрити всі її потаємні порухи, що розгортаються певним чином і стають помітними тільки з плином часу.

Починаючи з естетики англійського Просвітництва (Д.Аддісон, А.Шефстбері, Ф.Хатчесон, В.Хогарт, Е.Берк, Г.Хом та ін.), силу стійкої традиції набувають гедоністичні погляди на природу естетичного. Так, наприклад, Е.Берк постулює на провідну роль почуттів у сприйнятті краси: "Коли говорять, що про смаки не сперечаються, – зауважує він, – це означає лише те, що ніхто не може точно відповісти, яку насолоду чи страждання отримає певна людина від смаку деякого даного предмета. Про це дійсно не можна сперечатися; та ми можемо сперечатися, і при тому з достатньою підставою, із приводу речей, які за своєю природою приємні чи неприємні людським почуттям" [4, с. 95].

Спираючись на ідеї Дж. Локка, родоначальника матеріалістичного сенсуалізму (відповідно якому в основі всього лежать дані почуттів), представники англійської школи естетиків рішуче заявили про емоціональний фактор, момент задоволення в якості не тільки головної, але й достатньої підстави естетичного. Термінами "прекрасне", "краса" позначається все те, що викликає в нас, коли ми їх спостерігаємо, почуття радості й насолоди, що нам особливо приємно.

Дуже швидко гедоністичний підхід до розуміння прекрасного втратив свій матеріалістичний зміст. Принцип задоволення став обґрунтуванням відверто ідеалістичних поглядів на природу естетичного, згідно яких естетичне задоволення виступає не як вторинний результат, обумовлений впливом на людину краси зовнішньої дійсності, не як психологічна реакція особистості, що сприймає, а як якість самого прекрасного. Д.Сантаяна пише, що краса – це процес сприйняття. Немає та бути не може краси без відчуття. Краса – це емоціональний елемент, наша насолода, яку ми розглядаємо як якість речей. Цю думку підтримують також У.Морріс, У.Монтегю, І.Рейдер та ін. "Краса, – зазначає У.Монтегю, – це об'єктивне захоплення і як така є найдосконалішою та найпрекраснішою з естетичних цінностей" [20, с. 262].

Досить суперечливою є естетична позиція англійського вченого Д.Юма. Це пов'язано як із суперечливістю його філософських поглядів, так і з розумінням ним складної природи естетичного. Д.Юм та інші англійські естетики стверджують, що естетичне – це сфера почуттів і смаку. Філософ відмежовує його від сфери пізнавальної. На його думку, прекрасне не є якістю, що наявна в самих речах; воно існує виключно в духові, що їх споглядає, і дух кожної людини вбачає іншу красу.

Великого значення Д.Юм надавав естетичному смаку. У трактаті "Про норми смаку" він зазначав, що при всій різноманітності й химерах смаків існують певні загальні принципи схвалення і осуду.

Особливе місце в теорії осмислення естетичного займає концепція представника німецької класичної філософії І.Канта. Мислитель акцентує увагу не на

об'єктивній сфері, а на суб'єктивній. У філософії І.Канта значне місце посідає дослідження тієї здатності людської душі, функціонування якої і викликає почуття естетичного.

І.Кант вибудовує таку модель естетичного, яка започатковується в існуванні основи єдності речі в собі та явища надчуттєвого й такого, що чуттєво сприймається, природи й свободи. Для нього беззмістовним є питання про естетичне буття саме по собі, поза зв'язком із досвідом духовного почуття, із властивістю суб'єкта до сприйняття задоволення через вільну закономірність уяви, поза зв'язком із питанням про те, що вже власне суб'єкт робить у собі самому, виходячи з уявлення про предмет насолоди. Ця модель є осмисленням буттєво-особистісного акту, що утворюється для поєднання дуже різних світів та осягнення міри вияву в ньому тих умов, передумов, на основі яких це поєднання, перехід з одного світу в інший може відбутися відповідно до естетичного смислеутворення.

Естетичне по-своєму бере участь у розв'язанні глибинних метафізичних питань про сенс життя, про честь і призначення людини, про свободу особистості. Кантівська "Критика здатності судження" – це класичний зразок філософського осягнення передумов естетичної структурованості єдності людини й світу.

Підсумком класичного розвитку естетичної думки стала концепція Г.В.Ф.Гегеля. Філософ критично оцінює недоліки емпіричного підходу до розв'язання зазначених питань і пропонує натомість дослідження цієї проблеми на основі діалектичного методу виявлення загального в особливому й розгляду особливого як форми виявлення загального. Стосовно краси мислитель вважає, що вона в мистецтві знаходиться на вищому щаблі, ніж краса в природі, тому що вона породжена, отже, метою мистецтва є прекрасне саме по собі, а не копіювання природи, яка сама лише тимчасова та є невірною копією ідеї.

Інтелектуальний досвід ХХ ст. узагальнює свій варіант теоретичної відповіді на запитання про природу естетичного.

Проблема об'єктивності естетичного постійно присутня у сфері дослідницької методології; іноді на перший план висуваються інші питання естетики, а інколи зазначена проблема набуває особливої значущості, торкаючись при цьому питання про прекрасне.

Недостатність зіставлення естетичного з прекрасним виявляється в переході "естетики прекрасного" до "естетики життя". Один із фундаторів вітчизняної естетики ХХ ст. А.Канарський вважає, що все багатство і специфіка естетичного розкривається завдяки чуттєвій діяльності людини. Тобто, при будь-якій оцінці і судженні відносно буття естетичного, завжди потрібно враховувати людську чуттєву практику, в якій і дається істина такого буття і яка повинна увійти в теорію в певній послідовності її логічного (історичного) розвитку.

А.Канарський зазначає, що естетична діяльність як універсально-практична, промислова (а не просто духовна) форма людської небайдужості може вирости на

основі мистецтва – "еталона" чуттєвості людини, який історично відшліфовувався. Продовженням цієї думки є слова І.Бондарчук, яка відмічає, що рух естетичних знань пов'язаний з усвідомленням саме чуттєвих станів людини, як в останніх відбивається індивідуально-унікальний досвід життя людини, що не заміщується розсудливо-розумними схемами діяльності, а навпаки, кожного разу виходить за межі не лише її змісту, а й форми.

У праці Д.Лукача "Своєрідність естетичного" ґрунтовно розкривається специфіка естетичного відображення на прикладі форми "мімезису" – художнього наслідування. Воно – це й адекватне відображення реальності, і продуктивність творчої уяви, й ідеалізація дійсності. Категорія "мімезису", за Д.Лукачем, підкреслює діалектичну єдність об'єктивного і суб'єктивного в художній творчості. Діалектика естетичного відношення об'єктивного і суб'єктивного, створює ніби цілісну субстанцію, до якої належать і людина, і навколишнє середовище.

Особливу увагу в концепції дослідника приділено поняттю "катарсис" – категорії естетичного переживання, яка містить напругу морального вибору та слугує своєрідним критерієм художньої досконалості. Автор переконаний, що естетичне відображення – це завжди виразник життєвої істини, сила якої закладена в самосвідомості людства.

Специфіку естетичного пізнання Д.Лукач розкриває через категорію "особливого", яке знімає крайнощі одиничного та загального, індивідуального й суспільного. Специфіка естетичної сфери полягає в тому, що "особливе" не тільки виявляється між загальним та одиничним, а й утворює "організоване середовище, середину... ". Звідси – єдність внутрішнього і зовнішнього станів душі, особистості та її долі у світі, людини та всього людства. Оскільки категорія особливого, за Д.Лукачем, концентровано відтворює художнє життя суспільства, мистецький досвід людства, вона тим самим визначає гуманістичну спрямованість і характер естетичного як певної субстанційності творчого процесу.

Сучасні дослідники постійно наголошують на тому, що естетичне не можна розглядати поза проблемою людини, ізольовано від неї. Вивчення культурної спадщини людства переконливо доводить, що вона завжди була пройнята ідеями гуманізму, бо люди, створюючи ті чи інші культурні цінності, виходили зі своїх потреб, інтересів і цілей.

Виступаючи специфічним аспектом духовно-практичної діяльності людини, естетичне завжди знаходиться в межах певної системи суспільних відносин, певного культурного середовища. У наш час значна увага приділяється прилученню мас до духовних та естетичних цінностей, бо чим глибше людина занурюється в сучасні соціальні проблеми, тим більше зростає її відповідальність за збереження визначного спадку минулого, за збереження та примноження духовних надбань людства. У зв'язку з цим перед естетичною наукою, яка

покликана осягнути глибинні процеси людського світосприйняття, постають складні й багатогранні завдання.

Одним із найважливіших завдань є розкриття феномена естетичного як необхідності, закономірності становлення чуттєвої культури людини й перетворення її в багатство форм відношення та діяльності особистості, а також виявлення місця та ролі естетичного в реальному процесі розвитку культури.

Буття естетичного в культурі полягає не тільки у створенні відповідних цінностей, але й у визначеному типі суспільного сприйняття цих цінностей; у наявності безцінного матеріалу – такого, як людські почуття та переживання.

Отже, ми розглянули ключові естетичні категорії: **прекрасне, потворне, піднесене, героїчне, низьке, трагічне, комічне та естетичне**. Безперечно, перелік естетичних категорій не обмежується названими. У список естетичних категорій можуть входити також: *виразне, смак, патетичне, витончене, ідеальне* тощо.

Естетичні категорії – це особливі форми сприйняття та опису реальності в свідомості людини, його *естетичній свідомості*. У чому ж полягає сутність та специфічні особливості естетичної свідомості?

Контрольні запитання:

1. Чим обумовлені уявлення людей про прекрасне та потворне?
2. Проблема визначення прекрасного в "Гіппії Більшому".
3. Чи може потворне в дійсності стати прекрасним у мистецтві? Проблема "естетизації потворного".
4. У чому полягає оригінальність принципу контрастності прекрасного та потворного?
5. У чому полягає різниця між прекрасним та піднесеним?
6. Чому піднесене часом співвідносять з героїчним?
7. Чи можна будь-яке смішне відносити до комічного?
8. Чи може дизайн втілювати трагічне і комічне?

ТЕМА 3. ЕСТЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ. МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

3.1. ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

Існує велика кількість різноманітних форм діяльності людини, в тому чи іншому смислі утилітарних, тобто таких, що виражають будь-яку більш важливу, "вигідну" мету чи інтерес. Практичною сферою реалізації естетичних уявлень є естетична діяльність. Вона направлена до неутилітарного, безкорисливого та самодостатнього створення й споглядання предмету – Прекрасного.

Прекрасне не може бути "вигідним", за своєю природою воно вільне і не зводиться ні до чого іншого. І тому естетична діяльність – універсальна, має загальнолюдське значення, хоча і не в тому розумінні, що її предмет доступний в однаковій мірі всім.

В естетичній діяльності завжди присутня своя найвища мета – світ з точки зору краси, відповідно якій твориться та споглядається будь-що. Це означає, що в будь-якому художньому творі передбачений його ідеал, першообраз чи праобраз, який вимагає особливого – естетичного – вираження (втілення), уяви, сприйняття, культури.

Естетичні погляди, смаки, ідеали визначають форми та результати естетичної діяльності.

В естетичній діяльності можна виділити наступні її форми:

- 1) **художньо-практичну** (карнавал, весільний чи поховальний обряд, етикетна поведінка);
- 2) **художньо-творчу** (створення творів мистецтва);
- 3) **художньо-технічну** (дизайн);
- 4) **художньо-рецептивну** (сприйняття творів мистецтва);
- 5) **рецептивно-естетичну** (сприйняття краси реального пейзажу);
- 6) **духовно-культурну** (вироблення власних смаків та ідеалів, винесення смакових суджень і оцінок);
- 7) **теоретичну** (вироблення естетичних концепцій та поглядів).

Художньо-практична форма естетичної діяльності супроводжує повсякденно-буденне життя людини, сходячи до міфологічно-релігійних уявлень тієї чи іншої культури.

Що робить обряд, етикет формою естетичної діяльності? Їх виразна природа. В обряді як комплексі традиційних дійств, які супроводжують найбільш важливі моменти життя людини (народження, весілля, смерть) та колективної діяльності (початок сільськогосподарського циклу, його завершення) окремій події надається позачасовий смисл. Здійснення конкретних дій (тотемічні танки, що імітують звички тварин; спалювання на вогнищі тіла померлої людини; обряд вінчання; святкування маслениці тощо) здійснюється як конкретна реалізація, наочно-

чуттєвий прояв прихованого – позачасового, духовного – смисла явища. Смысл здійснення обрядових дійств – встановлення втраченої гармонії зі світом чи включення в глибинні процеси Всесвіту.

Так, у деяких архаїчних племенах після повернення з поля битви, для очищення від чужого для Світобудови духу війни, воїни проходили обряд очищення: викрасивши свої тіла білою глиною, яка символізувала прагнення людини до істоти, вони підповзали на колінах до корзини з м'ясом, хватили його зубами, неначе тварини. Торкатися руками м'яса суворо заборонялося. Викрикуючи як тварини, воїни тим самим неначе показували своє часове випадіння з людського буття в тваринний стан, демонструючи потім своє духовне оновлення, "олюднення". У Давньому Єгипті обряд бальзамування та тривала процедура наступних "проводів" померлого в "царство мертвих" були засновані на вірі в те, що після смерті душа людини зможе повноцінно існувати тільки при збереженні тіла. Обряди, що мають естетичне вираження, безперервно супроводжують життя людини, з давніх часів "вписуючи" життя людини у вселенську гармонію. Так, в архаїчному суспільстві людина "святкувала буття" більше п'ятидесяти відсотків часу в році; життя в християнському суспільстві не меншою мірою пронизане святами, що мали духовне, позачасове значення, святкування яких потребує здійснення відповідних обрядів, які проводилися в естетично-виразній формі.

Будь-якій формі людської діяльності властиве творче відношення, але в сфері естетичної діяльності творчість є засобом досягнення поставленої мети. Успіху в творчій діяльності сприяє талант – художня обдарованість, чітко виражені здібності. Проте наявність таланту сама по собі ще не забезпечує успіх, оскільки здібності повинні бути розвинуті та реалізовані, що потребує великих зусиль, цілеспрямованості, працездатності.

Творчість – це відмова від стереотипів сприйняття та вираження, відкриття нових сторін уже відомого та освоєного матеріалу, це постійний пошук тем, ідей, аспектів, засобів їх реалізації в мистецтві. Творча діяльність має ряд компонентів: мета (задум), засоби реалізації мети та результат (художній твір).

У загальному вигляді мету творчості можна визначити як прагнення до реалізації потреби самовираження й до естетичного освоєння світу. Потреба в самовираженні властива кожному. Спосіб самовираження детермінований рівнем загальнокультурного розвитку, ступенем обдарованості (чи просто наявністю здібностей та схильностей), розвитком емоційної та інтелектуальної потенції. Найбільш багатогранною сферою реалізації особистості є торчість, у тому числі й художня.

Відтворення природної краси та предметів, які наділені суто естетичними властивостями, поклало початок мистецтву, яке відіграє велику роль у загальнокультурному розвитку.

3.2. ПОХОДЖЕННЯ ТЕРМІНУ "МИСТЕЦТВО"

Найбільш характерною та основною формою естетичної діяльності є її художньо-практична форма – мистецтво. Тут діяльність людини підіймається до художньої творчості, що сприяє появі позачасових і одночасно самих, що ні на є справжніх, сучасних творів.

Говорячи про мистецтво як форму людської діяльності необхідно зразу ж відмітити, що те, що ми розуміємо під мистецтвом сьогодні – *деяка спеціальна діяльність та її результати, що спрямовані на створення та вираження Прекрасного* – зовсім не було так очевидно в попередні епохи. Сам термін "мистецтво" в розумінні "витончені мистецтва" теоретично закріпив лише в 1747 році теоретик класицизму Шарль Батте (Баттьо).

Як відмічалось в статті "Мистецтво" у сучасному Оксфордському словнику, "думка про те, що різноманітна людська діяльність – така, як живопис, скульптура, архітектура, музика та поезія – мають між собою щось суттєво спільне, належить певному періоду, який почався лише з XVIII ст.". До цього термін "мистецтво" в культурі був відсутній (що, безперечно, зовсім не говорить про відсутність самого феномену мистецтва).

Між тим традиційно походження мистецтва ведеться зовсім не з XVIII ст. у європейській культурі, але від легендарного архаїчного "першого контура" – обведеної контурною лінією тіні на стіні, – охоплюючи собою всі культури. З цього приводу рецензія на одну із всесвітніх історій мистецтв, яка видана біля двох десятиліть років назад, була символічно названа "Всесвітня історія чого?".

В античності терміну "мистецтво" відповідав латинський термін "ars", який, у свою чергу, походив від грецького "techne". Але "ars" і "techne" означали не зовсім те саме, що сьогодні означає мистецтво. В античності, в епоху Середньовіччя, в добу Відродження та навіть ще на початку Нового часу цими поняттями позначалася широка сфера вмільої практичної та теоретичної діяльності людей, яка потребувала певних практичних навичок, навчання, вміння. Робити щось без правил, лише з натхненням чи уявою – було для старожитніх або для схоластів не мистецтвом, а його протилежністю. У ранні віки греки вважали, ніби поезія постає з натхнення Муз, а отже, не відносили її до мистецтв.

Відповідно до загальних поглядів греків Платон писав, що "не називає мистецтвом ірраціональної роботи". Гален визначав мистецтво як комплекс загальних, вдалих і корисних правил, що слугують певній меті. Його дефеніцію зберегли не тільки середньовічні автори, а й ренесансовий Рамен; потім її подав у своїй енциклопедії (1607 р.) Гокленіус; і навіть набагато пізніше (але вже тільки як історичну інформацію) її повторює філософський словник Лаланда, в якому дана дефеніція вказує на те, що мистецтво – це система загальних правил, умовностей, вироблена задля однієї вузької місцевої тенденції.

Таке розуміння мистецтва призвело до того, що в його розряд потрапляли й типові ремесла (теслярська справа, гончарне виробництво, кораблебудування тощо), і навіть науки (арифметика, астрологія, діалектика), і те, що новоєвропейська естетика назвала "витонченими мистецтвами" (поезія, драматургія, виконавча музика, живопис, архітектура) як концентроване вираження естетичного досвіду.

Відмежуванню "вільних" або "витончених" мистецтв від звичайних ремесел сприяла суспільна ситуація: прагнення пластиків піднести в суспільстві своє значення, "вагу". Прекрасне за ренесансових часів стало цінуватися вище і відігравати в житті роль втрачену з античних часів; вище також цінувалися його продуценти, малярі, скульптори; зрештою вони самі ставили себе вище за ремісників, не хотіли з ними мати нічого спільного. Несподівано їм посприяла ще й економічна скрута; торгівля та виробництво, що процвітали в пізніє середньовіччя, тепер почали занепадати й усі дотеперішні вкладення капіталів виявилися непевні – і мистецькі твори стали трактувати як своєрідні капіталовкладення. Це поправило майновий стан та суспільні позиції митців.

Складнішою виявилася справа з відокремленням "вільних" мистецтв від науки; на заваді стали, власне, амбіції малярів та скульпторів. Вони опинилися перед вибором: бути трактованими як ремісники чи як учені – й обрали друге. Бо суспільне становище вчених було незрівняно вище. А ще до цього схиляла і традиційна концепція мистецтва, яка опералася на пізнання законів та правил. Ідеалом славетних митців доби Відродження було осягнути закони, вирахувати свої твори з математичною точністю (це стосується, наприклад, як П'єро делла Франчески, так і Леонардо да Вінчі теж).

XV ст. дало відчуття того, що малярство, скульптура, архітектура, музика, поезія, театр, танець утворюють окрему групу мистецтв, відмінну від ремесел та вмій, з якими вони цілі сторіччя носили спільну назву.

У 1744 році Джіамбаттісто Віко запропонував для них назву "приємних" мистецтв, а Джеймс Гарріс того самого року – "вишуканих". На три роки пізніше, у 1747 році, Шарль Батте назвав їх "красними" мистецтвами. Назва красних мистецтв прижилася та увійшла до мови вчених XVIII ст., збереглася вона і в наступному сторіччі. Назва поширилася на чітко окреслену царину: Баттьо нараховував п'ять красних мистецтв (малярство, скульптуру, музику, поезію й танець), а також два близькі до них (архітектуру та красномовство).

Теорія "красних мистецтв" проголошена Баттьо, полягала в тому, що їх спільні риси вбачалися в їх наслідуванню дійсності. Здавалося б, він йшов давнім шляхом, від часів Платона та Аристотеля, коли мистецтва ділили на твірні та наслідувальні, і всі умовиводи про наслідування, *mimesis*, *imitatio* стосувалися лише малярства, скульптури, поезії, але не архітектури чи музики. Але Батте став тим, хто всі красні мистецтва тлумачив як наслідувальні й на основі наслідування створив їх загальну теорію. Хоча теорія "красних мистецтв" Баттьо була не зовсім вдалою, проте свого часу вона мала великий успіх у наукових колах.

3.3. СУТНІСТЬ МИСТЕЦТВА

Озираючись на еволюцію поняття "мистецтво", зазначимо, що така еволюція була природна. Причина настільки неоднозначного трактування терміну "мистецтво" пояснюється специфікою цього роду естетичної діяльності. Справа в тому, що сфера дії мистецтва в сучасному розумінні з самого початку (та й сьогодні теж, у чому ми переконаємося пізніше) зовсім не обмежувалася тільки естетичною сферою. Але була найтіснішим чином переплетена з діяльністю культово-релігійною, політичною, терапевтичною, пізнавальною, етичною. З названих видів діяльності, що причетні до мистецтва, ознакою власне естетичною – неутилітарністю (відсутністю прагматичної користі) та анагогічною функцією – наділена тільки діяльність *культово-релігійна* та *етична*.

Так, у Метрополітен-музеї в Нью-Йорку виставлена шеренга дерев'яних ідолів, вивезених із Океанії: кожен із яких вирізаний з одного стовбура й зображує декілька людських фігурок, поставлених одна на одну. Сучасний погляд відвідувача відразу ж сприймає ці скульптурні зображення як витвори мистецтва – підкреслено експресивний характер різьби, конфліктність пластики, зухвалий масштаб скульптури викликає, безперечно, естетичне враження, перегукуючись зі стилем сучасної скульптурної техніки. Але ось що пише про причини виникнення цих зображень дослідник: "Стовбури дерев, очищені від гілок, доставляють із лісу під вітальні оклики жінок племені, але колоди повинні стати місцем перебування духів загиблих чоловіків; з них вирізають предмет, який ми б назвали скульптурою. Коли накопичується необхідна кількість чоловіків, які стали предками, набирається відповідно й ряд стовпів, де їх духи тимчасово перебувають. Тепер стовпи предків, назвемо їх так, повинні виконати свою місію. Коли воїни племені зберуться в похід, щоб помститися ворогам, перед стовпами предків, а вірніше було б сказати – перед стовпами-предками, будуть здійснені необхідні ритуали й сила предків перейде до живих. Передбачається, що духи, після того як помста буде завершена, використають подібні каное стовпи, щоб упливти по річці в океан і далі – в царство мертвих". Аналогічно цьому середньовічні храми, які розглядалися мистецтвознавцями як витвори архітектурного мистецтва, не мали на меті приносити лише естетичну насолоду, але перш за все несли в собі культово-релігійний смисл. Так, будівництво собору проектувалося на основі поєднання квадратів і трикутників, які виражали *трансцендентну* сутність світотобудови, набуваючи священний смисл. Й іконографічний канон (система правил побудови священних зображень) являв собою не набір правил, виконання яких породжує естетично привабливе зображення, але ряд умовних жестів, форм, зворотньої перспективи, символіки кольору, що дозволяють прихожанам, які моляться, підійматися до потойбічних божественних священних смислів.

Переміщення стовпів-предків так само, як і перенесення ікон зі стіни музею, надання середньовічним соборам і церквам рангу "витворів мистецтва" "вириває" дані об'єкти з первісної релігійної сфери в принципово іншу площину власне *естетичного*. Таким чином, сучасний світ мистецтва утворюється з культурних об'єктів, які не мають з самого початку подібного статусу. Але це все не означає неправомірність примінення до готичних соборів чи творів іконопису терміну "мистецтво". Це свідчить лише про необхідність усвідомлення специфіки мистецтва як форми людської діяльності, що спрямована на наочно-чуттєвий прояв не тільки краси як ізольованої якості зображуваного об'єкта, але Прекрасного як такого, що підіймається до цілісного сприйняття Світобудови. Інакше кажучи, такого, що підіймається до релігійно-світоглядних основ людини, яка творить мистецтво.

Позначена складність і нездатність до кінця зрозуміти феномен мистецтва пояснюється в кінцевому результаті специфікою його предмету. Що є предметом мистецтва? Предметом мистецтва є сама людина. Але що таке тоді людина? На це запитання, як відомо, немає остаточної відповіді по цей день. Людину можна розуміти: 1) як духовну істоту, носія культури – естетичної, моральної, релігійної. І тому мистецтво нерозривно пов'язане з естетичною, етичною, релігійною сферами людської діяльності; 2) як біологічну істоту, яка наділена тілесністю та органами чуття – зором, слухом, дотиком тощо. Це обумовлює видову специфіку мистецтва (поділ його на архітектуру, музику, літературу тощо); 3) як соціальну істоту, тобто як сукупність суспільно-політичних, економічних, правових відносин. І тому в сфері естетичної діяльності відображаються і державно-політичні, і соціально-економічні аспекти.

Та навіть при визначенні цих очевидних фактів ми так конкретно і не дізнаємося, чому ж саме людина є предметом мистецтва. І немає тут нічого дивного. Бо, наприклад, мистецтво первісного суспільства (епохи палеоліту) переживало звернення до іншого предмету – зображення тварин, тобто тематика мистецтва була анімалістична. Гармонія сфер музики та космосу становила ідею прекрасного в античній естетиці. У період середньовіччя домінував "божественний архетип".

Наслідком доведення до крайньої відмови від будь-якого нагадування про людське в мистецтві стала теорія "дегуманізації мистецтва", "безпредметності". Людина просто загубилася серед технічних гігантів, додамо до цього комп'ютерну стихію. То, що ж тоді є предметом мистецтва?

В О.Потебні є таке визначення: "Мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова, але воно не безпосереднє відображення природи в русі, а певне видозмінення цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть думка людини, лише за цієї умови мистецтво може бути творчістю".

Але все ж таки мистецтво відрізняється від інших форм освоєння дійсності. Що ж ми розуміємо під мистецтвом сьогодні? Які його прикметні риси?

Мистецтво – це самобутня творча форма вираження естетичного досвіду за допомогою системи особливих художніх принципів через звернення до художнього образу.

Мистецтво наділене характерними тільки йому ознаками.

По-перше, це те, що мистецтво творить прекрасне. Це класична дефініція, застосована у XVIII ст. В основі її лежить переконання, що прекрасне – це те, до чого мистецтво прагне, його мета, продукт, головна вартість, відмінна риса.

По-друге, це те, що воно відтворює дійсність.

Третя сутнісна риса мистецтва полягає в тому, що воно надає речам форми. Таке його розуміння, власне, висловив ще Аристотель, коли писав, що від мистецьких творів "не можна вимагати нічого понад певну притаманну їм форму". Та лише деякі автори XX ст. звели цю рису мистецтва до його дефініції, такі науковці, як Белл, Фрай та Віткевич зазначають, що поняття мистецької творчості "рівнозначне конструюванню форм".

Четверта сутнісна риса – це експресія. Більшість теоретиків, говорячи про мистецтво, не згадували експресії або навіть заперечували. Крига розтанула з появою у XVIII ст. творів Кондільяка, Дідро, а згодом – романтиків. Класичними поборниками нового розуміння стали Кроче, його учні та прибічники.

П'ята прикметна риса – це те, що мистецтво породжує естетичні переживання або, інакше кажучи, те, що воно викликає почуття прекрасного.

І остання ознака мистецтва визначається тим, що воно спричиняє струс. Сьогодні є багато митців, для яких завдання й досягнення мистецтва – це викликати переживання не естетичні, а гострі, струс, шок. Твір вдалий, якщо він шокує. Інакше кажучи, завдання мистецтва – не експресія, а імпресія або враження, гостре враження, потужний удар по реципієнту. Бергсон висловив це раніше за інших, пишучи вже тоді: "Мистецтво швидше вражає людську психіку, ніж її виражає". Така дефініція відповідає мистецтву авангардистів. Проте вона не відповідає іншому мистецтву, зокрема тому, яке ми називаємо "класичним".

Можливі ще й інші визначення чи сутнісні риси мистецтва, які теж мають право на існування. Наприклад, те, що мистецтво здатне творити без правил або творити речі надреальні. Або ж те, що принциповою особливістю мистецтва, яка виділяє його з-поміж інших форм людської діяльності – є творчий характер, оскільки художник, створюючи свої твори, тим самим своєрідним чином перетворює оточуючий світ і самого себе. Як? Через надання індивідуальному, унікальному, єдиному в своєму роді (явищу, предмету, події) деякого всезагального смисла – через звернення до художнього образу.

3.4. ОСНОВНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА

Набір художніх прийомів, якими користується мистецтво, становить *мову мистецтва*. Ця мова багата й різноманітна. Являючи собою сукупність таких, що історично склалися, матеріальних засобів і прийомів, мова мистецтва неоднакова в різних видах мистецтва.

Архітектура, наприклад, займається організацією просторового середовища, в якому протікає життєдіяльність людини. Це будівлі різноманітного функціонального призначення – житлові, виробничі, спортивні, медичні комплекси, культурно-освітні, культові, транспортні та інші споруди.

Утилітарні функції в архітектурі органічно поєднуються з естетичними, і критеріями оцінки архітектурних творів служать не тільки надійність і користь, але також художні достоїнства. Крім того, архітектура, мабуть, – єдиний вид мистецтва, твори якого оцінюються як ззовні, так і з середини й який тісно пов'язаний з іншими видами мистецтва – живописом, скульптурою, декоративним мистецтвом.

У **декоративному мистецтві** виділяються монументально-декоративні, декоративно-прикладні та оздоблювальні напрямки. Всі вони (подібно архітектурі) характеризуються єдністю утилітарної та естетичної функцій, всі вони беруть участь у формуванні життєвого середовища людини, поєднуючи в своїх творах красу та корисність.

Монументально-декоративний напрямок найбільш тісно пов'язаний з архітектурою, і призначенням його є художнє оформлення різноманітних споруд (мозаїки, вітражі, рельєфи), прикрашення інтер'єрів (світильники, годинники, посуд тощо), а також організація спортивних свят, фестивалей, парадів, народних національних свят, художнє оформлення вулиць, будинків, вітрин, скверів. Декоративно-прикладний напрямок відрізняється розмаїттям матеріалу та технікою виконання. Особливо високо цінуються предмети ручної роботи. Мистецтво оздоблення використовує різноманітні засоби таких видів мистецтва як музика, хореографія, режисура тощо. Цей напрям декоративного мистецтва має глибокі витoki, які можна виявити в релігійних ритуалах наших давніх пращурів.

Цікава й самобутня сфера виробництва предметів декоративно-прикладного мистецтва – народні промисли. Первинно вони виникли як домашні кустарні майстерні, як ремесла сільських жителів. Поступово народно-художні промисли набули своє обличчя, свій самобутній стиль, і найбільш цікаві з них у естетичному відношенні стали широко відомими. Різноманітні галузі народних промислів: вишивка, виготовлення мережива та килимів, кераміка, різблення по дереву, іграшки тощо.

Образотворче мистецтво

У групу **образотворчих мистецтв** традиційно входять *живопис, графіка, скульптура*. При вираженій своєрідності кожного з названих видів у них є й спільні риси: всі вони використовують наочні, такі, що зорovo сприймаються образи, причому живопис і графіка дають площинне зображення, а скульптура – об'ємне.

У **живописі** художній образ створюється за допомогою малюнка та кольору. У якості предмета, що зображується може бути вибрана картина життя (побутова,

історична, героїчна), картина природи, людина, тварини, предмети неживої натури тощо. Залежно від зображуваного можна виділити наступні жанри живопису: історичний, міфологічний, побутовий, батальний, пейзаж, портрет, натюрморт і види: монументально-декоративний та станковий живопис, мініатюру, панораму тощо (як особливий вид виділяється іконопис).

Монументально-декоративний живопис використовується, в основному, для оздоблення архітектурних споруд (розпис стін, пано), його художні особливості узгоджуються зі стилем та задумом архітектора. *Станковий* живопис не пов'язаний з будь-яким ансамблем, він має самостійну естетичну цінність. Це картини, що входять в експозиції музеїв, експонуються на виставках. Живописна *мініатюра* відрізняється витонченістю зображення, невеликим розміром: в основному це портрети, але зустрічаються й пейзажі, жанрові сцени. Мініатюра виконується маслом, лаком, темперою. Існує специфічний вид мініатюри – книжковий. Це ілюстрації, що зроблені у вигляді малюнка чи багатокольорового живопису. Книжкова мініатюра – дуже давній вид мистецтва, вона використовується для оздоблення книжкової продукції. *Іконопис* відображає релігійну тематику та має культове призначення. До цього виду живопису відносяться настінні розписи, фрески, мініатюри і, безперечно, ікони як самостійні композиції, що виконані, в основному, на дерев'яних дощечках темперою чи маслом у відповідності зі строгими регламентаціями – іконографічним канонам. Найдавніші ікони відносяться до VI ст. Первинно вони зображували портрети святих, пізніше з'явилися сюжетні композиції. Виключну своєрідність мають роботи таких іконописців, як Ф. Грека, А. Рубльова та ін.

Графіка – вид образотворчого мистецтва, де в якості основного засобу виразності використовується малюнок. До графіки відносяться і друковані художні твори – ліногравюра, ксилографія, литографія, естамп, екслібрис. Хоча для графіки найбільш характерні контурна лінія, штрих і пляма, неможна сказати, що тут зовсім не використовується колір. Правда, він не несе такого значного естетичного навантаження, як у живописі.

Залежно від призначення розрізняють станкову графіку, прикладну, книжкову та плакат. Друкована графіка має широке розповсюдження завдяки можливості тиражування твору в необмеженій кількості, причому кожен екземпляр твору за своїм художнім достоїнством може прирівнюватися до оригіналу.

Живопис порівняно з графікою знаходиться в менш вигідному становищі – адже тиражування творів живопису, дуже необхідне для знайомства з ним великої глядацької аудиторії, обов'язково приводить до погіршення художніх якостей оригіналу. В цьому легко переконатися, поклавши перед собою й порівнявши декілька репродукцій однієї й тієї ж картини. Проте репродукції необхідні для просвітницьких цілей, для попереднього знайомства з живописом, особливо коли оригінал недоступний (знаходиться в іншій країні, в закритому фондi, в приватній колекції тощо).

На відміну від живопису та графіки, які дають, в основному, площинне зображення предмету, **скульптура** має об'єм. Об'єктом зображення скульптора найчастіше стає людина, рідше – природа чи тварини. Скульптура створюється в реальному просторі за законами гармонії та ритму й складає єдину композицію з природою чи інтер'єром. Із різновидів скульптури потрібно назвати круглу (статуя) та рельєф (скульптурне зображення, розташоване на площині).

За своїм призначенням скульптура поділяється на *монументальну, монументально-декоративну, станкову та скульптуру малих форм*. Монументальна скульптура, наприклад, пам'ятник зазвичай узгоджується з особливостями оточуючого простору, архітектури, природи. Пам'ятник може зображувати конкретну людину чи бути втіленням узагальненого образу. Станкова скульптура може призначатися для певного інтер'єру, але не пов'язана з ним композиційно. І нарешті, скульптура малих форм відрізняється від усіх інших видів надзвичайним розмаїттям матеріалу (метал, камінь, пластмаса, гіпс, дерево, кістка тощо) та технікою виконання – монети, медалі, гліптика (різьблення на дорогоцінних і напівдорогоцінних каменях), статуетки. Об'ємне зображення тут часто буває різнобарвним, розмальованим, тонованим. Мініатюри – найдавніший вид скульптури.

Фотографія. Сьогодні фотографічний знімок – це не просто копія зовнішнього лику явища на плівці. Художник-фотограф шляхом вибору об'єкта фотографування, освітлення, спеціального нахилу апарату може створити справжній художній лик. У кінці ХХ ст. фотографія по праву зайняла своє місце серед образотворчих мистецтв.

Історія образотворчого мистецтва сягає своїм корінням глибокої давнини. Неперевершені зразки залишили нам античні скульптори (Пракситель, Лісіпп та ін.). Завдяки їх натхненній праці ми дізнаємося, якими в уявленнях давніх були боги та герої. І якщо, відповідно біблейним переказам, Бог створив людину подібну собі, то античні скульптори подібно собі творили богів – і наскільки довершені були ці боги!

Новий злет образотворчого мистецтва припадає на епоху Відродження, коли художники та скульптори знову звернулися до ідеалів античності. Всі пластичні мистецтва досягли небачених до цих пір висот. Назвемо лише імена: Донателло, Тіціан, Боттичеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Дюрер – і перед нами оживуть прекрасні полотна, фрески, малюнки, скульптури.

У XVII–XVIII ст. склалися національні школи в західноєвропейському живописі. Обмежимося й тут простим перерахуванням імен, кожне з яких – не просто талант, а напрямок, епоха: Гойя, Рубенс, Ребрант, Гейнсборо тощо.

Період XIX – початку ХХ ст. вражає розмаїттям стилей та шкіл: академізм, натуралізм, реалізм, романтизм, імпресіонізм, постімпресіонізм, абстрактне мистецтво, примітивізм тощо.

Сучасне образотворче мистецтво, що поєднує художню традицію з новаторськими пошуками, продовжує вражати нас великою кількістю форм, жанрів, стилів.

Художня література

У системі мистецтв **художня література** займає дуже особливе місце. Хоча література – не найдавніший вид мистецтва (образотворче мистецтво, хореографія та музика виникли, як відомо, раніше), але за ступенем впливу на інші сфери художньої творчості література не має собі рівних. Виразний засіб літератури (слово) відкриває воістину необмежені можливості відображення життя – подій, явищ, внутрішнього світу людини.

Первинно література зародилася як усна творчість – вона була народною, колективною, немала авторства. Із уст в уста, від покоління до покоління передавалися казки, легенди, міфи. Поступово вони обростали новими рисами та конкретикою, відшліфовувалася їх мовна форма, яскравіше та виразніше ставали образи героїв. З появою писемності літературні твори почали набувати більш строгі форми. Прекрасний винахід Гутенберга – друкарський станок – відкрив нову еру в житті літературних текстів. Першою друкованою книгою була Біблія.

Але повернемося назад, в античність, коли складалися та формувалися різноманітні види словесної творчості та жанри літератури. В античні часи зародилася *поезія*. Першим грецьким, а відповідно, і європейським поетом прийнято вважати Гесіода, який жив близько 700 р. до н.е. Не менш відомі такі імена, як Гомер, Алкей, Сапфо.

В античності з'явився особливий рід літератури – *драма*, яка призначалася для сценічного зображення. Першими античними драматургами були Есхіл, Еврипід, Софокл, Аристофан. Вони залишили величезний доробок – драми, комедії, трагедії, в яких, як правило, відтворювалися міфологічні сюжети, діяли легендарні герої – Федра, Електра, Ясон, Геракл, Медея та ін. Антична драматургія справила великий вплив на подальший розвиток драми та театру.

В античності продовжує розвиватися *епос* як рід оповідаючої літератури (на відміну від лірики та драми). У перекладі з грецької "епос" означає розповідь чи оповідання (прозаїчне чи поетичне). Первинні форми епічних творів, які існували в усній народній творчості, – це героїчний епос (на основі міфів, переказів), легенди, сказання, народні казки. У письмовій літературі з'являються нові жанрові різновиди: новела, повість, роман, оповідання. До нас дійшли різноманітні прозаїчні твори, що відрізняються за жанром і тематикою.

Варто зазначити, що тривалий час національні літератури розвивалися досить уособлено. З появою професійних перекладачів людям стала доступна й іншомовна література. Проте проблема адекватності перекладу й сьогодні відноситься до таких, які важко вирішуються, в першу чергу це стосується поетичних творів. Виявилося, що перекладати вірші часом просто неможливо з причини відсутності мовних еквівалентів. Зберегти ритмічний стрій, образність, настрій, фонетичну своєрідність оригіналу під силу лише небагатьом перекладачам, які гарно знають мову та наділені великою поетичною майстерністю.

Три роди художньої літератури – епос, лірика, драма, – що мають найдавніші витоки, продовжують розвиток у сучасній словесній творчості. Найбільш виразно риси епічної літератури виражені в *романі*. Для роману характерні: порівняно великий об'єм, велика кількість сюжетних ліній, зображення життя в усіх його проявах. У художню тканину роману, окрім сюжету, органічно вплетені описи побуту, природи, словесні портрети героїв, їх переживання, авторські відступи тощо. Роман має велику кількість різновидів: жартівливий, лицарський, побутовий, історичний, пригодницький, науково-фантастичний, роман – епопея, соціально-побутовий, психологічний. Роман – це найбільш повне та закінчене вираження мистецтва епічної прози.

Лірика – рід художньої літератури, предметом зображення якої є духовне життя людини, світ його ідей та почуттів, переживань, у яких в опосередкованій формі відображаються події та явища. Для лірики характерні емоційне піднесення, метафоричність мови. В ліричних творах зазвичай відсутні розгорнутий сюжет, конкретний опис подій, завершені характеристики персонажів. Ліричний герой несе в творі головне естетичне навантаження – його устами говорить сам поет. Нерідко читач схильний ототожнювати поета з його ліричним героєм.

Лірика може бути пейзажна, любовна, філософська, до неї також відносяться епіграма, епітафія, елегія. Наскільки багатообразна лірика, можна судити на прикладі як української, так і російської поезії, назвавши імена Шевченка, Лесі Українки, Франка, Лермонтова, Єсеніна, Блока, Пастернака, Цветаєвої та ін.

Драма – рід літературних творів, призначених для постановки на сцені. Цим обумовлені художні, композиційні та інші особливості тексту, у структуру якого входять діалоги, монологи, репліки, авторські ремарки. Смісловим ядром драми, як правило, є конфлікт, який визначає хід розвитку дії. Сюжети драматичних творів дуже різнобічні: запозичені з міфів, героїчні, побутові, психологічні тощо. До жанрових різновидів драми відносяться: трагедія, комедія, мелодрама, фарс, водевіль.

Драма вважається найважчим видом літературної творчості, пробним каменем майстерності та таланту письменника. Порівняно з епосом вона має менше можливостей для зображення життя, розвитку сюжету, характеристики діючих осіб. Тут значна частина того, що відбувається, опосередковується, передається через мову героїв. Драма – це рід словесної творчості, в якій найбільш явно простежується вплив літератури на інші види мистецтва.

Окрім тих авторів, які увійшли в історію літератури виключно як драматурги (Шекспір, Лопе де Вега, Бомарше та ін.), п'єси для театру писали й багато інших письменників, відомих нам як прозаїки та поети. Епічна та лірична література не поступаються драмі за ступенем впливу на інші види художньої творчості: образотворче мистецтво, музику та хореографію. Тут маються на увазі спроби "перевести" твори з мови одного виду мистецтва на мову іншого. Бувають випадки, коли літературні твори відіграють роль спонукаючого мотиву творчості,

надихають, будять уяву та фантазію. Іноді з'являються музичні твори, що мають своїм джерелом літературні твори (Г.Свиридов – музичні ілюстрації до повісті О.Пушкіна "Заметіль", Е.Гріг – музика до драми М.Лермонтова "Маскарад" тощо). А скільки живописців і графіків приворожили міфологічні сюжети, скільки художників знайшли себе як ілюстратори романів, повістей, поем, ліричних збірок?!

Музика

Ніяке мистецтво не може змагатися з **музикою** за силою емоційного впливу на слухача, ніяке інше мистецтво не може викликати настільки яскраві образи та переживання. І ні один із видів не полишений до такого ступеня смислової конкретності. Музика не тільки створює певний емоційний настрій, але й пробуджує фантазію, натхнення. Вона захоплює, "заражає", "бере в полон" слухачів, підкоряючи своїй стихії.

Головним виразним засобом музики прийнято вважати звук, який і створює художній образ. Звук має інтонаційну природу. Інтонація відтворює відтінки мови, що звучить, певний темп і ритм. Виразність музичного образу досягається за допомогою мелодії, композиції, гармонії, ритму.

Первинно музика існувала в формах колективної народної творчості, автори самі були виконавцями своїх музичних творів. Музика була невід'ємною складовою ритуальних, культових, обрядових дійств. З появою професійних композиторів і нотного запису вона стала фіксуватися, записуватися, зберігатися та передаватися від покоління до покоління. Але створена композитором музика, зафіксована за допомогою нотного запису, для слухачів-непрофесіоналів неначе не існує, вона схожа на сплячу царівну з відомої казки: щоб розбудити її від сну, примусити зазвучати, потрібен виконавець – соліст, група, оркестр. Вони вдихнуть життя в "німу" музику, зроблять її музикою для всіх. Саме від виконавця буде залежати сприйняття слухачами пісні, сонати, симфонії, балади тощо.

Подібно до того, як одне і те ж слово, одну і ту ж фразу можна промовити по-різному й залежно від інтонації вона буде звучати як питання, як схвалення чи як загроза, по-різному можна виконати одну і ту ж музичну п'єсу. Спосіб прочитання, розуміння та виконання називається музичною інтерпретацією. Існує велика кількість інтерпретацій, зовсім не схожих одна на одну. Це залежить від таланту та індивідуальної манери виконавця. Відомі твори звучать по-новому, невідомі стають популярними завдяки майстерності та таланту піаніста, скрипача, органіста. І чим складніший музичний твір, тим більше способів його прочитання та виконання. Іноді робиться переклад музичних творів, написаних композитором для одного музичного інструменту (наприклад, клавесина, органа, скрипки), на мову іншого інструмента (наприклад, фортепіано) – і це теж спосіб музичної інтерпретації, але вже інший, пов'язаний більшою мірою не з виконавською, а з композиторською майстерністю. Образна мова музики не потребує перекладу подібно літературній мові. Музика легко долає національні кордони та перешкоди часу – вона зрозуміла всім, хто здатен слухати, відчувати, співпереживати.

Танець

Мистецтво танцю відноситься до найдавніших видів мистецтва. Його основним виразним засобом є рух, жест. Рухи можуть бути як наслідуючими, імітуючими, так і умовними, узагальненими, але в будь-якому випадку вони виражають емоційний стан, за їх допомогою створюється художній образ.

Первинно танець не мав самостійного значення, а був частиною обрядових дій, елементом релігійних ритуалів чи свят. Він виконувався колективно й не був спеціально призначений для сприйняття з боку, публікою. Згодом наряду з народним танцювальним мистецтвом виокремилася мистецтво професійного танцю. Перші професійні танцівники з'явилися в античності, але лише до XVIII ст. сформувався такий вид музичного театру, в якому виразні засоби хореографії доповнювалися музикою, образотворчим мистецтвом, режисурою, – *балет*.

Балет являє собою синтез багатьох мистецтв. В основі його лежить літературний твір – лібретто. Провідна роль поряд з танцем належить музиці, використовується пантоміма, прийоми акторської гри драматичного театру. Буквально на наших очах народилося та зробило великі успіхи мистецтво телевізійного балету (кінобалет). І це дуже важливо, оскільки будь-яке театральне мистецтво швидкоплинне, життя спектаклю вираховується реальними годинами дії в сценічному просторі. Кінозйомка дозволяє зберегти, а значить і врятувати від забуття роботи талановитих майстрів балетного мистецтва.

Театр

Основоположним елементом театрального видовища є сценічна дія. В.Гюго писав про те, що театр – це країна істинного. На думку Герцена, театр є вищою інстанцією для вирішення життєвих питань. Таке соціальне значення театр мав ще за часів появи в Давній Греції. Громадяни в театральних спектаклях вирішували проблеми суспільного звучання. Театр – це вид мистецтва, який допомагає розкрити протиріччя часу, внутрішнього світу людини, стверджує ідеї за допомогою драматичного дійства – спектакля. В процесі театрального дійства події розгортаються в часі та просторі, проте театральний час умовний і не прирівнюється до астрономічного. Спектакль у своєму розвитку поділяється на акти, дії, а ті, в свою чергу, – на мізансцени, картини тощо. Театр об'єднує найрізноманітніші жанри сценічного мистецтва – чи то драма чи балет, опера чи пантоміма. Довгий час головною фігурою в театрі був актор, а режисер виконував другорядну роль. Але час йшов, театр розвивався, і вимоги до нього росли. Необхідною стала спеціальна людина, яка б несла відповідальність за все. Цією людиною став режисер.

Кінематограф

Кіно вважають найбільш дієвим видом мистецтва, оскільки та реальність, яку створює кіно, майже не відрізняється від реального буття. Кіно багато в чому

схоже на театр: видовишне, колективне тощо. Але, віднайшовши монтаж, кінохудожники отримали можливість створити свій кінопростір, кіночас. У театрі ці можливості обмежені сценою та реальним часом. Вирізняють наступні жанри кіно: художній, документальний, науково-популярний, аніматичний.

Телебачення

Телебачення – наймолодший вид мистецтв. Його соціальна цінність – аудіо- та відеоінформативність. Телебачення за своєю фактографічністю, наближеністю до природи наділене великими можливостями відбору та інтерпретації дійсності. Разом з тим воно містить у собі загрозу стандартизації мислення людей. Інакше кажучи, телебачення приховує в собі, з одного боку, багаті соціальні можливості, а з іншого, – загрози та благі перспективи. Воно може виявитися й троянським конем, і великим учителем людства.

Окрім цього можна виділити набір певних принципів мистецтва, які охоплюють всі види мистецтва в межах будь-якого культурного типу залежно від його релігійно-світоглядних та інших основ.

Так, для західноєвропейського мистецтва дослідники виділяють принципи *мімезису* (наслідування), *символізації*, *канонізації*, *стилізації* тощо. По відношенню до мистецтва Сходу не всі ці принципи примінюються. Тут можуть примінятися інші принципи *анаконізму*, *аваре*, *юген* тощо.

Але даний поділ мистецтв на види не єдиний. Так, польський дослідник Лібельт розмежовував мистецтва за ідеалом, якого вони прагнуть і, який може бути ідеалом або прекрасного, або правди, або добра; розмежовував їх також за тим, як вони формують той ідеал: у просторі, часі чи в житті. Керуючись цим, з'явився такий поділ:

I. Формальні або пластичні	Архітектура Різьблення Малярство	формує ідеал краси формує ідеал правди у просторі формує ідеал добра
II. Змістовні або пластичні	Музика Поезія Красномовство	формує ідеал краси формує ідеал правди у часі формує ідеал добра
III. Суспільні мистецтва	Ідеалізація природи Естетичне виховання Суспільна ідеалізація	формує ідеал краси формує ідеал правди у житті формує ідеал добра

Ще раніше, у 1818 році Гегель надрукував свій добре відомий поділ мистецтв на *символічні, класичні й романтичні*. У другій половині XIX ст. мистецтва поділяли на ті, що сприймаються *зором*, і на ті, що *слухом*; на *твірні*, й *відтворювальні*; на мистецтва *руху й нерухомі* (або *статичні і динамічні*); на такі, що впливають на реципієнта *безпосередньо* як, наприклад, малярство, і *опосередковано* (музика); на такі, що показують усі частини твору *воднораз*, і на *розтягнуті в часі* (або *просторові та часові*) (наприклад, архітектура й музика); на такі, що викликають цілком *певні асоціації* (малярство чи мистецтво слова) та *асоціації непевні* (музика). Пізніше, разом з появою нових течій, мистецтва почали поділяти на *фігуративні та нефігуративні*, або як ще їх називали *конкретні й абстрактні, асемантичні й семантичні*.

Інакше кажучи, мистецтва поділяли за почуттями, до яких вони звернені, за функціями, способами виконання та впливу, вжитком тощо. Але виявилася одна особливість: попри різні засади поділів, наслідки були подібні, – мистецтва розпадалися на ті самі групи. Це знайшло яскравий вираз у таблиці, складеній у 1906 році М.Дессуаром.

Просторові мистецтва; нерухомі мистецтва; ті, що керуються образами	Часові мистецтва; рухові мистецтва; ті, що керуються рухомими звуками	
Скульптура Малярство	Поезія Танець	Відтворювальні, фігуративні, з певними асоціаціями
Архітектура	Музика	Призначені витворювати, абстрактні, без певних асоціацій

Проте Дессуар, тогочасний авторитет у питаннях естетики, завершив свій огляд песимістичним висновком: "Здається, немає такої системи мистецтв, яка б задовільнила усі вимоги".

Серед сучасних класифікацій мистецтв є такі, що мають максималістські прагнення. Найвідоміша з них – класифікація французького філософа Е.Сурйо (1947 р.). Він поділяв мистецтва на такі, що орудують лінією; на такі, що орудують масою, барвами, світлом, рухом, артикульованими й неартикульова-

ними звуками. Тобто, у сьогоденному мистецтві класифікацію ускладнює неоднорідність тематики, змішування в одному творі різних ліній. Проте не підлягає сумнівам, що одні мистецтва зображують речі, а інші тільки навіюють їх за допомогою мовних знаків. Цей поділ мистецтв можна вважати за спрощений, але певний наслідок довготривалих зусиль у справі класифікації на терені мистецтв.

Контрольні запитання:

1. У чому проявляється відмінність естетичної діяльності від інших форм діяльності людини?

1. Які особливості мистецтва як форми естетичної діяльності людини?

2. Якою мірою природно-речове входить у духовний світ людини і що з нього освоює мистецтво?

3. Як ви розумієте вислів: "Мистецтво відображує життя"?

4. Що є основним об'єктом для мистецтва в суспільному житті?

5. Які види мистецтва ви знаєте і в чому полягає їх особливість?

6. Який варіант класифікації видів мистецтва вам відомий?

ТЕМА 4. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

4.1. ПРИРОДА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Естетика як наука про вираження будь-якої предметності включає в своє середовище проблему художнього образу. Не тільки людина в своїй діяльності якимось чином відтворює, виражає дійсність, але й сама дійсність підкорена категорії образу чи, інакше, образ вплетений у саму структуру реальності. Що таке образ? Що може бути взагалі зображено? – це питання про природу образу.

У візантійській естетиці теорія образу спеціально розроблялася (у зв'язку з суперечками щодо іконопису) і ставала невід'ємною частиною світосприйняття, вона була смислоутворюючою і в теорії пізнання, і в художній практиці. Образ мав, перш за все, релігійний смисл найглибшого онтологічного зв'язку з Першообразом (Богом). Увесь світ – це витвір найвеличнішого Художника, Творця, він виконання Божественного задуму. Предметний, об'єктивний смисл (будь-якого) образу був відображений в емкому формулюванні Василя Великого: "Честь, яка надається образу, сходить до Першообразу".

Розуміння художнього образу як деякої наглядної форми, що демонструє зв'язок людини з вищими, глибинними смислами світобудови збереглася й в подальшому. Так, Гегель писав, що поети, використовуючи художній образ, цікавляться зовнішнім образом предмету, що описується, під кутом зору висвічування в ньому його сутності. Художній образ, за Гегелем, – це "ідеальне, що виражене в реальному".

Образ являє нашому погляду не абстрактну сутність, але конкретну її дійсність, не випадкове існування, але таке явище, в якому безпосередньо через саме зовнішнє та його індивідуальність ми в нерозривній єдності з ним пізнаємо субстанціональне. Тим самим перед нами постає в єдиній цілісності поняття предмету (що відображає його головні, суттєві властивості) та його зовнішнє буття.

У чому причина "вічності" деяких творів мистецтва? У відображенні в них за допомогою художнього образу глибинних, універсальних, вічних істин (Моцарт і Сальєрі, Біблія як естетичний феномен).

У більш вузькому смислі художній образ – це матеріальне, конкретно-чуттєве втілення ідей, які народилися в свідомості художника в пориві творчого натхнення.

Саме художній образ дозволяє художнику виразити, втілити в життя ті самі глибинні смисли, що лежать у підвалинах світу, до яких він виявився причетним у пориві творчості. Об'єм творчого доробку Моцарта: якщо всі твори тільки переписати, не вистачить його життя. Художні провидіння: наукова фантастика, що передбачила багато технічних досягнень (при цьому самі художники зовсім не

обов'язково були причетними до науки); передбачення С. Далі пожежі в своєму будинку (спочатку написали картину з елементами пожежі, потім – сама подія); художні передбачення долі багатьох людей, які ясно читаються на портретах.

Будь-який художній образ в силу його виразної природи надає багатозначності, багатощаровості творам мистецтва. Яким саме чином?

У художньому образі відбувається **деформація** предмету (явища), що зображується, через виділення в ньому незвичних ракурсів, які дозволяють побачити світ очима художника. Ні один художній образ, навіть самий "абстрактний" чи "реалістичний", як цілісне утворення не має об'єктивного аналога в дійсності, й тому не є копією об'єкту. Основним принципом, який задає напрямок подібної деформації (що й дозволяє виразити через конкретне – ідеальне) є, перш за все, художнім символом, який виступає в трьох формах: *ізоморфемі, метафорі та алегорії*.

4.2. СИМВОЛ – ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Будь-який образ покликаний нести символічну функцію. При цьому, як справедливо зазначав О.Ф.Лосєв, існує два ступеня символічності образу: перша – іманентно властива будь-якому художньому образу й утворююча предмет незацікавленого та самодостатнього споглядання; друга – образ за межами образу, *інорідна перспектива* образу. Саме, завдячуючи цьому другому ступеню, в образі-символі ми бачимо не тільки природні чи суб'єктивно-людські, але й трансцендентні та ірраціональні величини (!), що підкоряються, тим не менш, певному закону.

Символ є знак (вказівка), значення якого виходить за межі, що визначаються безпосередньо зображуванним явищем; це вказівка на іншу (смыслову, духовну) дійсність.

Будь-який символ закликає нас відірватися від матеріальної дійсності, яку ми бачимо (живопис, архітектура), чуємо (музика) тощо, спрямувавши наші розум і почуття до споглядання деяких глибинних духовних смислів. Постаючи в ролі символу, форма, що чуттєво сприймається та зображується в творах мистецтва, виявляється пронизана духовними смислами, "вписана" в єдину цілісну картину світобудови.

З цього приводу К.Аксаков писав: "Умова поетичного твору полягає в тому, що вона не виражає думки з відчутною математичною точністю (як це робить наука), але висловлює думку з усією її безмежністю всупереч тим, хто думає, що безкінечне не може виразитися в кінченному".

Саме тому живопис, який полишений символічного значення, перетворився б просто в фотографію, випадковий зліпок дійсності. Музика – в імітацію звуків дійсності тощо.

Символи є "отвори, вибиті в нашій суб'єктивності" (П.Флоренський), що дозволяють людині "вийти" зі свого суб'єктивного обмеженого буття до чогось більш всеохоплюючого, універсального. При цьому відмінною особливістю символу є неможливість вербалізувати його зміст. Чому? Будь-який символ включає в себе в якості обов'язкової компоненти переживання, що не можна виразити до кінця в словах. Чим глибше символічний пласт художнього образу, тим геніальніший твір мистецтва.

Таким чином, символічна природа художнього образу підіймає людину до духовно-символічної реальності, яка недоступна: 1) безпосередньому чуттєвому сприйняттю та 2) повній вербалізації.

Залежно від ступеня узагальнення, що пропонується художнім образом і завжди включає в себе елементи символічності, можна виділити три основні іпостасі художнього образу:

1. Ізоморфема – буквальный опис зовнішності предмету. Художній образ є ізоморфемою, якщо він: 1) позначає досить конкретний предмет (реальний чи фантастичний); 2) має структурну схожість із позначеним об'єктом.

Прикладом використання ізоморфних образів може служити в живописі зображення сліпоти. Так, у "Притчі про сліпих" П.Брейгеля ланцюжок сліпих, яких вів п'яний поводитир у прірву, є символом духовної сліпоти людства, що рухається завдяки власним недолікам і вадам своїх вождів до глобальної катастрофи. У Пікассо, навпаки, зображення сліпих злидарів, як правило, є символічним вираженням духовного прозріння. Фізична сліпота ніби дозволяє їм проникнути в глибини власного духу, допомагаючи відкрити таїни, що недоступні фізичному зрячому, але духовно сліпій більшості інших людей.

Таким чином, ізоморфема знаходиться в найбільшій "близькості" до фізичного лику зображуваного предмету, що зовсім не заважає проявляти через зображення останнього деякі внутрішні символічні смисли.

2. Метафора – в буквальному сенсі це "інакомовлення", вираження одного явища через інше; це перенесення на один предмет властивостей іншого. В результаті використання метафори між предметами встановлюється не причинно-наслідковий чи формальний, а смисловий зв'язок, який виражає індивідуальний настрій, суб'єктивне переживання художника.

Найбільш простим проявом метафоричності може виступати зображення людей в образі тварин: сильної та сміливої людини в образі лева, хитрого – в образі лиса тощо. Метафори у вірші С.Єсеніна (виділені курсивом) не мають логічного смислу, але в цілому дозволяють створити образ прекрасного теплого вечора та співчуття до людини:

*Изба-старуха челюстью порога
Жует пахучий мякиш тишины.*

Використання при створенні художнього образу метафор звільняє мислення від пут буденності, даючи можливість побачити світ крізь призму творчої уяви поета: "по моим рукам стекает тишина" (Рільке), "железной нежностью хмелеет голова" (Лорка). Прикладом використання метафори у живописі може слугувати

зображення Сальвадором Далі палаючого жирафа як образ неминучої Другої світової війни.

Особистісний смисл, який властивий метафорам, пояснюється для інших у результаті встановлення ближніх і далеких асоціацій, у результаті чого відбувається розіграш загальноприйнятих значень та забезпечується вільне, багатозначне наповнення образу, що сходиться у кінчному результаті до уявлення про світ-в-цілому та дозволяє

В одно мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность
И небо – в чашечке песка.

(Вільям Блейк)

Особливо яскраво подібна здатність сходження в художньому образі від індивідуального до всезагального, від миттєвого до вічного через встановлення нечітких, прихованих зв'язків між одиничними проявами дійсності простежується в східній поезії:

Утренняя свежесть, возникающая только на час,
По существу не отличается от гигантской сосны,
Живущей тысячи лет.

(Доген)

3. Аллегорія – одна з найвищих сходинок узагальнення, що передбачає наочне зображення абстрактного об'єкту (брехні, просвітництва, свободи).

Приклади використання аллегорій: "Надія" Пюві де Шаванна у вигляді тендітної дівчинки з молодим деревцем у руці; "Віра" Бьорн-Джонса в образі дівчини зі світильником у парвій руці, біля ніг якої помирає дракон (Безвір'я), по лівій руці повзе змія (Сумнів). Складність прочитання аллегорій у сучасному мистецтві: зображення в Далі чогось на кшталт шашлика в помітках художника можна розшифрувати як "бажання з'їсти когось" чи "бажання бути з'їденим кимось"; "Гала з шашликом на плечі" – аллегорія тягара кохання, "М'який автопортрет з піджареним беконом" – аллегорія тягара популярності.

Безперечно, в більшості художніх образів вказані рівні поєднуються, посилюючи таким чином багатозначність інтерпретацій закладених у них смислів.

Так, зображення фаворитки флорентійського герцога Лоренцо Великолепного з намистом у вигляді змії, що кусає власний хвіст, є не тільки ізоморфним зображенням реально існуючої жінки, але намисто вносить символічно-аллегоричний смисл безсмертя її краси (змія, що кусає свій хвіст – традиційний символ вічності). Не випадково відомий історик мистецтва Вазарі вирішив, що на картині зображена Клеопатра (змія в ролі ізоморфеми – реальні обставини її загибелі, замкнення її в положення кола – аллегорія безсмертя та вічної краси великої спутниці римського імператора Антонія).

Реалізація художнього образу відбувається тільки в процесі *втілення* й наступного *сприйняття* художнього твору конкретними людьми.

4.3. ОБРАЗ І БЕЗОБРАЗНЕ

На противагу образу в світі присутнє безобразне. Безперечно, в абсолютному, особливому ступені без-образний тільки Бог (про що ми вже говорили). Але в іншому смислі, у відношенні до світу, безобразне – це заперечення онтологічного статусу будь-чого, відмова від Божественного задуму, при цьому безобразне може часом здаватися й красивим. І навпаки, безобразне, некрасиве може парадоксальним чином виступати на контрасті ззовні красивим як вказівка на вищу чи приховану красу, яка включає в себе не тільки гармонійне, але й етичні категорії. Таким є, особливо, зображення життя (чи то на іконах, чи то в агіографічній літературі) християнських мучеників чи аскетів-подвижників.

Образ отримує свій зміст як *вираження Духа*. Саме це й складає його інерідну перспективу. У релігійно-християнському уявленні Бог в іпостасі Духа Святого "пронизує" світ, вносить у нього творчу дію та прагнення до довершеності.

Як же можливе безобразне, якщо образ вплетений у саму структуру реальності, якщо вона "пронизана" Духом? При відповіді на це запитання неможливо ухилитися від проблеми зла (гріха, смерті...), яке і вносить дисонанс в образно-символічну картину світобудови.

У сучасному художньому мистецтві безобразне намагається зайняти місце позитивної категорії. У гонитві за свободою інтерпретації людьми мистецтва "естетичними" позначаються форми вираження, які ні до чого не прив'язують, ні на що не вказують, вони тільки "симулюють" дійсність. Гармонія образного, цілісного сприйняття реальності принципово порушена в постмодерністському мистецтві. Образ позбавляється своєї реально-символічної сутності. Не в силах остаточно розірвати з об'єктом естетичного (оскільки це означало б загибель реальності з її образно-символічною структурою, що неможливо), постмодерністи намагаються його утримувати на відстані – достатній для того, щоб він не заволодів особистістю людини. Але, очевидно, в постмодерністській грі "близькості та відстані" з об'єктом все ж присутній деякий суб'єкт, деяка безсвідома суб'єктивність, блідою енергією якої й здійснюється ця гра.

4.4. ЕСТЕТИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Естетичне втілення включає в себе три основні етапи, на кожному з яких художній твір переживає певні зміни:

- 1) формування художнього задуму;
- 2) побудова художнього образу, натхнення;
- 3) матеріалізація (опредметнення) художнього образу в конкретному виді мистецтва.

Розглянемо перший етап художнього втілення – **формування художнього задуму**. Головним джерелом художнього задуму є емоційне відношення до об'єкта – переживання, враження, що викликають потрясіння в душі художника та залишають глибокий слід у його пам'яті.

Наука починається зі здивування, говорили давні, а мистецтво – з враження, добавили їх нащадки. Той, кого нічого не дивує, "перебуває в стані тупості" (Гегель), а той, кого нічого не вражає – в стані закам'яніння. На думку Матісса, для того, щоб створити художній твір, необхідно звільнитися від стереотипів повсякденного сприйняття, які сприяють емоційній байдужості, й подивитися на світ свіжим поглядом – як ніби ви бачите його вперше.

Для історії естетичних вчень завжди були властиві дві протилежні тенденції: окреслення *раціонального* аспекту художньої діяльності (лінія Платон – Гегель) чи *емоційного* (емотивістська лінія Мендельсон – Кроче). У другому випадку мистецтво виявляється особливою мовою для вираження почуттів. Але тоді виходить, що будь-який прояв почуттів є мистецтвом, що, безперечно, не так. Емоційне відношення до об'єкту присутнє в мистецтві, але в особливому вигляді – у вигляді *художніх емоцій*.

Основна особливість художніх емоцій – їх загальнозначущість. "Мистецтво виражається через універсальні емоції, а не через індивідуальні" (Мондріан).

Інакше кажучи, глибина художнього образу залежить багато в чому від того, наскільки емоційне відношення художника до світу, яке виражене в художньому творі, здатне втілити загальнозначущі, а не індивідуально-життєві емоції. Відомий психолог Л.Виготський назвав такі емоції "розумними", оскільки вони є результатом художнього узагальнення. Що це означає? Безперечно, така назва пов'язана з визнанням того, що емоції здатні приносити нове знання про світ, яке можна порівняти за своєю участю у внутрішньому житті людини з роллю знання логічного, яке ми отримуємо за допомогою дій мислення.

Психологічні дослідження підтверджують, що емоції включені в структуру свідомості та мислення, поєднані з процесами пізнання. У руслі досліджень, які розглядають емоції як деякий двигун мислення, активно використовується термін "емоційне мислення". Наприклад, П.В.Симонов вважає, що емоції виникають при інформаційному дефіциті, стимулюючи мисленнєвий процес. Це свідчить про те, що існує "єдиний процес смислового розвитку, який протікає на різних, але безперервно взаємодіючих між собою рівнях", в число яких входить і рівень емоційний. Б.І.Додонов розглядає емоції як процес-діяльність оцінювання, що являє собою аналог логічно-оціночного судження про предмети та явища.

Отже, загальнозначущий характер "розумним" емоціям надає їх участь у процесі мислення, що включає в себе оціночну діяльність.

Яким чином емоції в мистецтві набувають загальнозначущий, "розумний" характер? Через вибір особливого предмету зображення. У мистецтві не зображується випадкове. Події та людина в мистецтві зображуються у свій

"метафізичний час" (Христіансен), коли відчиняється метафізичний (початковий, вічний) смисл, сутнісні риси фрагмента дійсності, що описується. Інакше кажучи, художник на етапі формування художнього задуму шукає такий предмет зображення, в якому можливо відобразити деяке ідеальне уявлення художника та його епохи про довершений стан світу та людини в ньому. Емоції в мистецтві набувають загальнозначущий характер тільки в тому випадку, якщо предмет зображення максимально наближається до естетичного ідеалу художника.

Зв'язок предмета зображення з естетичним ідеалом і надає загальнозначущість художнім емоціям, які супроводжують пізніше сприйняття художнього твору.

Таким чином, особливість художніх емоцій: 1) вони мають загальнозначущий характер; 2) передбачають ідеалізацію, максимальне наближення до ідеалу художника. Майстерність художника проявляється в умінні надавати індивідуальним переживанням загальнозначущий характер.

Так, з позиції експресіонізму сутністю світу є страждання. Світ являє собою сукупність "конвульсивних явищ", а людина – "комочок нервів", людину страждаючу. Мунк, представник експресіонізму, наступним чином описав обставини формування задуму відомої картини "Крик", процес переходу від індивідуальних переживань до загальнозначущих, художніх, що відбувся в ньому: "Я йшов по дорозі з двома друзями. Сонце сіло. Я відчув напад меланхолії. Раптово небо стало криваво-червоним. Я зупинився, притулився до поручнів мосту, смертельно втомлений, і подивився на палаючі хмари, подібно кривавим язикам полум'я, над темно-синім фіордом і містом. Я стояв, тремтячи від страху. І я відчув сильний, нескінченний крик, який пронизував природу. Я відчув дещо, подібне крику в природі. Я написав цю картину. Кольори кричали". Описаний стан природи, що був сприйнятий художником, комбінація матеріальних факторів відповідали ідеальному стану, пейзажу експресіоністів. Це й дозволило перевести суб'єктивні враження художника – в загальнозначущі, доступні кожній людині.

Побудова художнього образу, натхнення – другий етап втілення художнього образу, задум якого народився в голові художника. Основний зміст цього етапу – комбінування та відбір елементів, які увійдуть у художній образ. Краще за все цю думку по відношенню до живопису (але це стосується всіх видів мистецтва) виразив Делакруа: "Створити композицію – значить з'єднати елементи вже знайомих предметів з іншими елементами, що належать внутрішньому світу художника". "Писати – це красномовно поєднувати". "Талант... не що інше як дар узагальнювати та вибирати" (Делакруа). Інакше кажучи, комбінування елементів (звуків, форм, барв тощо) не є механічним поєднанням, а представляє собою органічний синтез, у якому початкові елементи можуть повністю змінити свою індивідуальність (набуття додаткових смислів слова у поезії, використання в новій якості архітектурних елементів – колон, карнізів, вікон тощо). Ключова характеристика композиції (звукова, кольорова) художнього образу – її новизна, самобутнє поєднання знайомих елементів.

Підґрунтям для появи уявлення про композицію художнього образу, що дозволяє художнику виразити своє емоційне відношення до предмету і через це – до всього світу, є **гештальт** (допоміжний структурний образ, який трансформується після відповідної обробки в художній образ).

Як писав Леонардо да Вінчі, "якщо тобі потрібна будь-яка складна композиція, шукай її в формах хмар і в старих кам'яних стінах. В них ти можеш побачити чудові речі: красиві пейзажі, гори, ріки, скелі, дерева, наділені життям пози, дивні напрочуд фігури і навіть вираз облич".

Гештальт може бути знайдений як у житті (природні чи соціальні явища), так і в мистецтві (навіть такого виду мистецтва, що є не характерним для художника, який обрав гештальт).

Так, для Енгра гештальтом для картини "Апофеоз Гомера" стала фреска Рафаеля "Афінська школа"; у Клімта для картини "Ворожі сили" – Дев'ята симфонія Бетховена; при створенні Пуссенем картини "Свято Флори" роль гештальта виконав вінок із квітів, Пуссен заміняв кожен квіток міфами про її походження, запозиченими з "Метаморфоз" Овідія. Показовим прикладом використання гештальта для створення художнього образу може виступати портрет імператора священної імперії Рудольфа II, написаний Арчімбольдо. Художник, використавши в якості гештальта реальні риси особи імператора, склав портрет із плодів овочів та фруктів, (маючи на увазі Вертумна – античного бога родючості), натякаючи цим самим на подібну роль героя портрету. У музиці в ролі гештальта можуть виступати не тільки твори інших композиторів, але й спів пташок, голоси людей, шум водоспаду, літературні сюжети, історичні легенди ("Рапсодія на тему Паганіні" Рахманінова). При цьому навіть у напрямках мистецтва, які свідомо протиставлялися реальному світу та іншим творам мистецтва (модерністські напрямки) в ролі гештальта використовуються реальні кольори (Врубель, зображуючи Царівну Лебідь, скористувався перламутровою мушлею – в ролі гештальта виступило розташування лебединого оперіння, а в ролі компонентів, які заміщуються, – гра кольорових відблисків на перламутровій мушлі).

Вирішальним кроком є синтез елементів на основі гештальта. У результаті поєднання елементів на місці старих елементів гештальта виникають свідомо викривлені "скопійовані" елементи. Ці викривлення можуть проявитися як в сюжетній сфері (зображення євангельських персонажів у костюмах та інтер'єрах своєї епохи), так і в формальній сфері:

- лінії (викривлення нормальних ліній людського тіла – їх витянутість у Ель Греко);

- кольору (червоний кінь Петрова-Водкіна) тощо;

- форми (у "Сикстинській мадонні" Рафаеля папа Сикст має шість пальців, а один із ангелів – лише одне крило; автопортрет Шагала з сімома пальцями; нові слова в творчості Маяковського).

В основі діяльності художника, який створює подібним чином новий художній образ, лежить натхнення. **Натхнення** – особливий стан художника, що передбачає його екстатичне розчинення в художній реальності.

Як зауважував письменник Гончаров, "...обличчя не дають спокою, чіпляються, позують у сценах, я чую відривки їх розмов – і мені часто здавалося, що я це не вигадую, а що це все носиться в повітрі навколо мене й мені потрібно лише дивитися та вдумуватися".

Стан натхнення передбачає інтенсивність та ясність думки, багатство та швидкість асоціацій, глибоке емоційно-інтелектуальне переживання накопиченого в підсвідомості й свідомості життєвого та художнього досвіду, безпосереднє включення його в творчість, загостренну віртуозність у відчутті форми тощо.

Матеріалізація (опредметнення) художнього образу в конкретному виді мистецтва. Цей етап передбачає безпосереднє кодування відчуті художником узагальненої емоції в конкретній формі, реалізуючись, на основі діяльності натхнення, в певному матеріалі (звук, фарби тощо) у відповідності з його можливостями. Кожен вид мистецтва визначає свої правила побудови художнього образу, обмежуючи творчу уяву художника матеріалом (звук, камінь, фарби тощо).

Сьогодні прийнято виділяти такі групи мистецтв: 1) **просторові чи статичні (предметні)** мистецтва (архітектура, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, художня фотографія тощо), які виражають безпосередньо простір, а час – опосередковано; 2) **часові чи динамічні (процесуальні)** (музика, танець тощо) – зображують час безпосередньо, а простір – опосередковано. Або ж: 1) **синтетичні** види мистецтв (кіно, художня фотографія, телебачення тощо) та 2) **синкретичні** (театр, опера, хореографія тощо). Часом у цю класифікацію включають види мистецтв, які мають за основу **пластику людського тіла** (пантоміма, балет, акробатика).

Виділяють також мистецтва **образотворчі** (живопис, скульптура, графіка) та **необразотворчі** (архітектура, прикладне мистецтво). Обидві групи видів мистецтва умовно розділяють на роди – станковий, монументальний, декоративний. Необразотворчі мистецтва, в свою чергу, можуть ділитися у відповідності з *матеріалом* (дерев'яне будівництво, кераміка), *технікою* (каркасна архітектура, різьблення), *призначенням* (громадські будівлі, вироби повсякденного вжитку).

Кожен вид мистецтва, відрізняючись способом відтворення дійсності, наділений специфічними матеріальними засобами створення художнього образу.

Так, специфічні художні засоби архітектури – *композиція* (визначена об'ємно-просторова структура, органічний взаємозв'язок окремих приміщень, частин, елементів будівлі чи декількох будівель), *тектоніка* (виражає єдність його конструктивної та художньо-образної форми: ордер, аркада та ін.), *масштаб* (співмірність окремих частин будівлі чи архітектурного ансамблю в цілому), *пропорція*, *ритм*, *пластика об'ємів та поверхностей*, *фактура та колір будівельних матеріалів*, *синтез мистецтв* (як правило, архітектура служить

основою поєднання скульптури, живопису, внаслідок чого архітектуру справедливо називають "матір'ю всіх мистецтв").

У живописі основним засобом художньої виразності є колір у його нерозривному зв'язку з малюнком. Найбільш значущі елементи форми в живописі – *колорит* (навмисний вибір домінуючого кольору чи певних кольорових поєднань у картині), *композиція* (вміла побудова художником зображення на площині, що допомагає розкрити сюжет, смисл картини), *ритм* (таке чергування силуетів чи об'ємів, яке підкреслює динаміку руху чи статику спокою).

У музиці засобом створення художнього образу є звук. Музично-виразні засоби: *звуко-висотна мелодійна лінія*, *ритм*, *метр*, *темп*, *тембр* (характерний окрас звуку, властивий різним голосам та інструментам), *динаміка* (сила звучання), *гармонія* (поєднання музичних тонів у співзвуччя (акорди) та встановлення зв'язків при їх послідовній зміні).

Для існування художнього образу недостатньо тільки естетичного втілення, що кодує узагальнені переживання за допомогою відповідних певному виду мистецтва художніх засобів виразності. Художній образ потребує естетичного сприйняття, в якому здійснюється розшифровка коду художнього образу.

4.5. ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Сприймаючи та пізнаючи світ через раціонально-понятійне мислення, людина відкриває в ньому характеристики всезагальності, необхідності, закономірності. Але, окрім понятійного мислення, можна осмислено уявляти реальність і в образах, за допомогою "образного мислення". Таке образне мислення відрізняється *безпосередністю* та *цілісністю*. Для того, щоб уявити будь-що образно не потрібно крок за кроком додавати та узагальнювати отримані знання, достатньо раптово побачити лик краси в звичайних речах. Про це естетичне "раптово" писав німецький філософ, поет-романтик Шіллер: "І справді, що за чудо таке в якійсь пустій квітці, струмку, в камені, що обріс мохом, у щибеті птахів, у дзижчанні пчіл і т.д.? Хто дав їм право зазіхати на любов нашу?".

Бачення Прекрасного виявляється настільки безпосереднім, близьким людям, що для опису його сприйняття найчастіше в науці використовувався термін "відчуття". Адже відчуття – це той вихідний, "наочний" матеріал, з якого починається робота наших пізнавальних здібностей. Не випадково в ході самого процесу виникнення науки естетики (XVIII ст.) естетична сфера була віднесена до наших відчуттів, чуттєвості. Разом з тим було усвідомлено, що естетичне сприйняття все-таки не може бути зведене тільки до чуттєвості, оскільки воно неоднозначне із зоровим чи слуховим сприйняттям. Ми не просто щось бачимо чи чуємо, але й починаємо оцінювати світ з точки зору краси. І в цьому особливому сприйнятті та оцінці "раптово" виявляється, висловлюючись мовою російського поета Ф.І.Тютчева, що "сонце дихає й життя є в хвилях моря" (а це суперечить

нашому звичайному зоровому та слуховому сприйняттю). Таким чином, *естетичне сприйняття відбувається при злитті безпосереднього відчуття та особливої оцінки світобудови (за критеріями краси)*.

Категорія Прекрасного утворює ні на що не схожу цілісність погляду, єдність смислу. Адже Прекрасне і є найвища гармонія у всесвіті, співзвуччя суб'єктивного людського сприйняття з об'єктивною будовою світобудови. "Сприймати" – це значить певним чином погоджуватися, "резонувати" з тим, що ти сприймаєш. Достатньо нагадати, наприклад, про спостереження (ще піфагорійцями) відповідності музичного ритму біоритмам організму людини. Так що, якщо змінюється музичний ритм, особливо якщо він набуває вже не зовсім людинорозмірний характер, змінюється й біоритм людини, яка сприймає музику. Відповідно П.Флоренському, людський досвід у всьому своєму розмаїтті влаштований таким чином, що він відповідає "метафізичним вісям" об'єктивного світу. Сім почуттів, які властиві людині, складають сім способів чуттєвого відношення до світу і, з іншого боку, – сім параметрів самої дійсності. В людині, як мікрокосмі, присутне (тільки "згущено") те, що й у всесвіті (макрокосмі).

З усіх людських почуттів зір і слух – найбільш далекі один від одного "ворота" всесвіту. "Те, що дається зором, – зазначав П.Флоренський, – об'єктивне за перевагою. З найбільшою самодостатньою чіткістю стоять перед духом образи зримі. Те, що споглядається оком, оцінюється як дане йому, як откровення... Навпаки, те, що сприймається слухом – переважно суб'єктивне. Те, що ми чуємо, звуки, найбільш вживлені в тканину нашої душі й тому найменш чіткі, але зате найбільш глибоко захвачують наш внутрішній світ... Почувши звук, ми не з приводу нього, не про нього думаємо, але саме його, ним думаємо: цей внутрішній відгомін буття й в середині нас є внутрішній... З душі прямо в душу говорять нам речі та істоти".

Прекрасне не поміщається в тих зовнішніх, матеріальних формах, які нам дані в відчуттях, інакше б сонце не "дихало", а хвилі не були б "живими". Тим самим естетичне сприйняття складає не просто зір чуттєвими "очами", але й проникнення в смисл того, що уявляється як Прекрасне, у потаємний предметний смисл світу, що усвідомлюється як Прекрасне. Ханс-Георг Гадамер ("Актуальність прекрасного") вважав, що в художньому творі ми очікуємо, перш за все, смисл, чи точніше – ми виявляємося "зачіплені смислом", який завжди розташовується за межами виразного.

Аналізуючи цей "очікуваний" загальний смисл мистецтва, В.Соловйов писав: "Дерево, яке прекрасно росте в природі, і воно ж, прекрасно написане на полотні, справляє однорідне естетичне враження, підлягає однаковій естетичній оцінці... Але якщо б все обмежилось такою видимою, поверхневою однорідністю, то можна було б запитати й дійсно запитували: навіщо це подвоєння краси? Чи не дитячі це витівки повторювати в картині те, що вже має прекрасне існування в природі?".

Головним смислом і пафосом будь-якого художнього твору є духовний світ, духовна енергія краси, які за ним відкриваються. І.А.Ільїн ("Основи художності") стверджував, що мета естетичного сприйняття – проникнути за чуттєвий лик мистецтва до його головного, духовного змісту. При цьому й сам цей чуттєвий лик не випадковий, він – "жива ряса таємниці, що з'явилася", необхідний наслідок творчого пориву та натхнення.

"Ось чому в мистецтві, – писав І.А.Ільїн, – немає і не може бути ніякої самостійної та самодостатньої "форми"; оскільки форма його вращена у зміст; і вращена вона саме тому, що з самого початку, в душі самого художника, вона виростає з цього, таємничого, предметного змісту. І правий був той художник, який сказав би своєму критику: "Не сприймай мене формально, інакше ти вбиваєш цим моє творіння! Припини бігати за пустою поверхневою видимістю, за примарами мого мистецтва! Не для того я жив, страждав, споглядав і творив, щоб ти пройшов мимо мого Головного та вслухався в мій спів духовно глухим вухом чи побачив мої живописні образи духовно сліпим оком!".

"Усе є символ" (Гете), вся реальність "зпаяна" системою образів. Це означає, що все має властивість виражатися та виражати більш високий – духовний смисл. Тим самим у всякому образі ми очікуємо Першообраз, прагнемо сприйняти не ілюзію вираження й не свавілля людської фантазії, а чужорідну перспективу образу, його реально-символічний бік. Хоча на якомусь нижчому рівні, безперечно, існують і фантастичні образи, образи гри, уяви, фігури сновидінь тощо, але тільки реально-символічний образ виконує творчо-регулятивну функцію, тільки він здатний задати реальний вектор художньої творчості. Лише реально-символічний образ є не просто "ряження" хаосу чи "подвоєння краси", а складає "художність життя" чи "образ дії" (А.Горський, Н.Сетницький), який викликає мімізис (наслідування), відповідний життєвий вчинок.

Щоб сприйняти художній образ у всій його реально-символічній повноті необхідно відтворити в собі міметично "внутрішній творчий порив", який закріплений у ньому. Образ повинен зажити в людині, яка його сприймає, власним, внутрішнім життям. У свою чергу, це неможливо без творення цілісності людської істоти, (висловлюючись мовою сучасної психології) вибудовування свого справжнього "гештальта" – центрального образу, в якому зібрані в єдиний "пучок" всі здібності та сили людини.

"Так, страждання та творче зцілення художника стає зціленням всіх, хто сприймає його творіння; його прозріння та вмудрення стає їх прозрінням і вмудренням. Вони стають причетними до його бачення та його радості, але тільки за однієї умови, що вони стають причетними й до його споглядання, й до його служіння, тобто, що вони *всією душею* приймають його дар – його пісню, його поему, його драму, його картину – *всією душею*, а не тільки оком, чи вухом, чи пам'яттю, чи (ще гірше) думкою, яка повністю все розкладає..." (І.А.Ільїн).

Безсумнівно, сприйняття художнього образу залежить не тільки від професійної підготовки та індивідуального духовного росту людини, але й від тієї духовної атмосфери чи тих архетипів (глибинних основ), які формувалися в кожній культурі. Залежно від типу культури естетичне сприйняття людини могло набувати неоднаковий зміст, неоднакову глибину символічності образу, неоднакову його організацію. Для кожної культури були особливо важливі її релігійні основи, її культ, адже навколо нього, перш за все, й будувалося очікування та вираження Першообразу. Тільки релігійна людина могла побачити та почути в образі сокровенне та священне.

У культурі модернізму та постмодерністській культурі, що претендують на відсутність релігійного світогляду, вперше, можливо, стверджується установка на розрив форми та змісту, художнього образу від його чужорідної перспективи. Сучасна людина прагне сприймати дійсність обномірно, в одній площині, так що будь-який символ стає для неї симулятором (знаком, який ні на що не вказує). Сучасне мистецтво заперечує функцію релігії утворення (створення образу) й стає не більше ніж засобом епатажу. Але, незважаючи на такі кардинальні світоглядні потрясіння, залишається неясним, як справедливо зауважує Х.-Г.Гадамер, чи є тотальною, всеохоплюючою відмова від тих предметних очікувань, які були властиві попередній традиції.

Смак є спеціальною категорією для позначення почуття Прекрасного, який з самого початку відноситься до одного з п'яти почуттів (локалізованого в ротовій порожнині), смак, починаючи десь з XVII ст. визначається так само як і особлива суб'єктивна естетична здатність розрізняти красиве й прекрасне, образ і безобразне, піднесене та низьке.

У XVIII ст., яке часто називали "витонченим", естетичний смак, "високий смак" став показником аристократизму тієї чи іншої людини чи культури в цілому. В цей час з'явилося багато спеціальних трактатів про смак. Так, Ш.Батте (Баттьо) саме в смаці знаходив "єдиний принцип" творення чи сприйняття художнього твору. Смак, відповідно Батте, є вродженою здатністю людини відчувати Прекрасне в природі та мистецтві, що наслідує "прекрасну природу". При цьому, хоча Батте й визнавав існування деякого загального "хорошого смаку", смак у конкретній дійсності був ні чим іншим, як "голосом себелюбства", що створений виключно для насолоди, приємного відчуття. Різниця смаків визначалася, на його думку, суб'єктивними здібностями того, хто сприймає, а також багатообразністю явищ природи. Щоб підкреслити суб'єктивну безпосередність смаку французький філософ епохи Просвітництва Вольтер у статті "Смак" (1757 р.) розглядав його за аналогією з харчовим смаком. Так, він виділяв "художній смак", "дурний смак" та "викривлений смак". Високий, художній смак, за Вольтером, був, з одного боку, вродженою здатністю окремих людей та цілих народів, з іншого – є наслідком тривалого виховання на матеріалі красивої природи та "класичних" творів мистецтва (музики, живопису, словесності та

театру). Справжнім смаком у такому розумінні наділені багато не всі шанувальники мистецтва, еліта, для якої "доступні відчуття, про які не підозрює невіглас". Смак кожного народу, як і окремо взятої людини, за Вольтером, історично мінливий, мобільний. Його високий ("класичний") рівень і повинен підтримуватися справжньою елітою шанувальників смаку. Звертаючись до історичної ситуації й примінюючи характеристику високого смаку, що створений на основі європейських "класичних" творів, до інших народів і культур, Вольтер прийшов до висновку про поширеність варварства.

Проблема смаку полягала для багатьох ще новоєвропейських теоретиків мистецтва та філософії в його суб'єктивності. Адже, незважаючи на те, що смак, як вважав, наприклад, англійський мислитель Д.Юм ("Про норму смаку") не є об'єктивною властивістю речей, а "просто існує в розумі", він все ж задає певну норму сприйняття. Хоча ми й говоримо, що "у кожного свій смак", але при цьому, якимось чином, відрізняємо "високий", "хороший" смак від "дурного" чи "викривленого" смаку. Шукати істинно Прекрасне, за Юмом, немає сенсу, і все ж є люди, які виховали в собі "витончену й саму невинну насолоду" та здатні скласти судження про красу очікуваних об'єктів.

"Тільки високо свідому особистість з тонким почуттям, збагачену досвідом, здатну користуватися методом порівняння та вільну від усяких забобон, – писав він, – можна назвати таким цінним критиком, а судження, винесене на основі єднання цих даних, у будь-якому випадку буде істинною нормою смаку та прекрасного".

Але звідки ж узятися таким "свідомим особистостям", здатних визначити істинну норму смаку та прекрасного, якщо смак у своїй основі суб'єктивний, чуттєво відносний? Відповіді Батте, Вольтера та їх послідовників виявляються суперечливими. Намагаючись вирішити проблему смаку, інші мислителі (наприклад, І.Г.Зельцер, "Всезагальна теорія витончених наук і мистецтв") намагалися обґрунтувати смак не як суб'єктивну, а як об'єктивну властивість душі, поряд із іншими здібностями – розум (пізнання істини), моральнісні почуття (відчуття добра). Смак, за І.Г.Зельцером, є особливе, реальне внутрішнє почуття задоволення, яке відчуває людина при спогляданні краси, здатність "сприймати видиму красу та відчувати радість від цього пізнання". І.Кант ("Критика здатності до суджень") все ж вбачав у судженні смаку суб'єктивну основу, оскільки для нього смак був не пізнавальним, а саме естетичним "судженням" про світ. Проте одночасно Кант знаходив невід'ємною властивістю смаку його неутилітарність, безкорисливість. Це й означало для нього, що в самій суб'єктивності смаку криється його загальнозначущість – його *норма* для всіх як чистого споглядання доцільності світобудови. За Кантом, речі можуть подобатися самі по собі, необумовлено, виключно за їх форму. Одним із яскравих прикладів такого необумовленого сприйняття краси було для самого німецького філософа "споглядання зіркового неба над головою".

У подальшій "класичній" та "посткласичній" естетиці проблема смаку починає або зводиться до проблеми *геніальності* в мистецтві, завдяки якій і відбувається "прорив" із властивої для всіх суб'єктивності, поцейбічності сприйняття до самих речей, до духовної реальності (романтизм), або ж взагалі втрачає свою актуальність, зводячись до прояву психофізіологічних процесів у організмі людини. Багато що в проблемі смаку ототожнюється з питаннями особливостей його формування. Тим не менш, категорія смаку не втратила свого значення по цей день. Вона, безсумнівно, актуальна в естетичному досвіді різних людей та культур, оскільки є універсальною характеристикою сприйняття Прекрасного.

Контрольні запитання

- 1. Дайте визначення художнього образу?*
- 2. Які структурні компоненти та рівні художнього образу Ви може назвати?*
- 3. Чому символ вважається основою художнього образу?*
- 4. Зробіть порівняльний аналіз символу, знаку та образу в мистецтві?*
- 5. Які відмінні ознаки метафори, символу та алегорії?*
- 6. У чому полягає специфіка естетичного втілення художнього образу?*
- 7. Які особливості процесу естетичного сприйняття художнього образу?*

ТЕМА 5. ПАРАДОКСИ ТА АНТИНОМІЇ ЕСТЕТИКИ Й МИСТЕЦТВА ХХ СТ.

5.1. КРИЗА МИСТЕЦТВА ХХ СТ.

Багато криз пережило мистецтво за свою історію. Переходи від античності до середньовіччя, від середньовіччя до відродження позначилися глибокими кризами. Але те, що відбувалося з мистецтвом кінця ХІХ – початку ХХ ст., не може бути назване однією з криз у ряду інших. М.Бердяєв з цього приводу пише: "Ми присутні при кризі мистецтва взагалі, при найглибших потрясіннях у тисячолітніх його основах. Остаточо згас старий ідеал класично-прекрасного мистецтва і відчувається, що немає повернення до його образів". Мистецтво судорожно прагне вийти за свої межі. Порушуються грані, що відокремлюють одне мистецтво від іншого й мистецтво взагалі від того, що не є вже мистецтвом, що вище чи нижче за нього. Ніколи так гостро не стояла проблема відношення мистецтва і життя, творчості й буття, ніколи ще не було такої жаги перейти від творення творів мистецтва до творення самого життя, нового життя. Усвідомлюється безсилля творчого акту людини, невідповідність між творчим завданням і творчим здійсненням. "Наш час, – пише Бердяєв, – однаково знає і небувалу творчу зухвалість і небувалу творчу слабкість. Людина останнього творчого дня створить ще ніколи не бувале й у своєму творчому пориві переступає всі межі та всі кордони".

Твердження про смерть мистецтва належать, як відомо, Гегелю, який оповістив, з одного боку, абсолютну свободу мистецтва, завдяки якій останнє вирішує своє найвище завдання, стаючи в одне коло з релігією та філософією за способом пізнання та вираження божественного, глибинних інтересів людини, всеохоплюючих істин духу, а з іншого боку, "випадіння" мистецтва з цього кола, коли мистецтво ні за своєю формою, ні за своїм змістом не складає вищого та абсолютного способу усвідомлення духом своїх істинних інтересів... Минули прекрасні дні грецького мистецтва, золотий час середньовіччя. Тому можна погодитися з Гегелем, коли він заявляв, що мистецтво втратило свій характер справжньої істинності та життєвості, що воно вже не займає настільки високого становища, яке займало в минулі епохи, а перенесене в світ людських уявлень. Щоправда, раніше мистецтво також підлягало мисленневому розгляду, але це робилося з єдиною метою – пізнати, що таке мистецтво.

Будучи перенесеним у світ уявлень, мистецтво не приносить людям задоволення й одночасно викликає критичну рефлексію щодо свого змісту, своїх форм, завдань, цілей, смислів. Одним словом, мистецтво вже немислиться само по собі, а лише в тісному зв'язку з наукою, яка й санкціонує йому статус мистецтва як такого.

У мистецтві людина може подвоювати себе: теоретично – усвідомлюючи саму себе, й практично – породжуючи саму себе за допомогою зміни зовнішніх предметів, на які вона накладає відбиток свого внутрішнього життя, своєї особистості.

Таким чином, всезагальна потреба виражати себе в мистецтві ще за часів Гегеля походила з розумного прагнення людини підняти до духовної свідомості внутрішній та зовнішній світ, у якому вона знову впізнає своє власне "я".

Товариш, колега та супротивник Гегеля – Шеллінг у "Філософії мистецтва" намагався об'єднати в своїй концепції нового мистецтва філософію, релігію, науку, політику, мораль. Він досить чітко визначав філософію мистецтва як науку про Всесвіт. Початком мистецтва, на думку філософа, є Бог. Шеллінг створює нову міфологію, в якій боги історії повинні перетворитися в богів природи, на відміну від грецької міфології, де боги природи були богами історії. Незважаючи на жагуче бажання здійснити синтез мистецтва, філософії, релігії, науки, політики, моралі, вічного та кінечного, раціонального й ірраціонального, істини, добра й краси, Шеллінгу не вдалося досягнути не тільки в силу протирічності його філософії, але й в силу реального стану всіх сфер людського духу, що знаходиться в певній залежності від стану людського суспільства та людських відносин. Але він зробив досить суттєвий крок у цьому напрямку.

Одним із найпослідовніших критиків філософії та естетики Гегеля був К'єркегор, для якого була чужою раціоналістична та логічна ясність розуму, що встановлював примат абсолютної ідеї та форм її інобуття (держави, суспільства, колективу) над окремою людиною. К'єркегор проголосив примат особистості над суспільством і державою. Людину він підносив до рівня Бога: світ людини – це світ Бога, а світ Бога – це світ людини. Необхідності К'єркегор протиставляє свободу та можливість, гріху – віру, щастю – відчай, банальним цінностям повсякденного життя (соціальному становищу, багатству, славі тощо) – напружене внутрішнє духовне життя, всім видам традиційного героїзму – героїзм "лицаря віри". Від розуму К'єркегор звертається до абсурду, від краси світу та людини – до краси духовного світу та людської душі, від логічної істини – до істини віри. Віра означає втрату смислу заради того, щоб знайти Бога, який і витіснив смисл життя, оскільки сам став смислом. Відповідно, втрата Бога чи його смерть є знаходження та набуття втраченого смислу життя. Замість гегелівського примирення протилежностей К'єркегор висунув розкаяння, замість необхідності – свободу волі, замість кантівського категоричного імперативу – альтернативний вибір. Завдячуючи вибору "або – або" людина стає сама собою. Від естетичного начала, через естетичне – людина може й повинна прийти до начала релігійного: постати "перед обличчям бога"; вступити з ним в особистий контакт.

Філософія К'єркегора – це філософсько-художня література, своєрідний твір мистецтва, який п'є соки давньої народної поезії та культури, а також тієї культури минулого та сьогодення, в якій вирують людські пристрасті.

На відміну від античного мистецтва, на думку К'єркегора, сучасне йому мистецтво має за свій принцип – чуттєвість, яка уведена в мистецтво християнством, яке є носієм чуттєвості в світі. Ця чуттєвість стає корелятом духу. Чуттєвість як чуттєво-еротична геніальність знаходить своє найбільш адекватне відображення в музиці – в демонічній музиці як християнському мистецтві, яка знаходить у еротично-чуттєвій геніальності свій абсолютний предмет. Ніякий інший вид мистецтва не в змозі виразити чуттєву геніальність, точніше, чуттєво-еротичну геніальність. Музика виражає внутрішнє, безпосереднє. Там, де закінчується мова, починається музика. Понятійним визначенням мови є думка, а понятійним визначенням людини – дух. Кожен вид мистецтва є мова. Але мова не може виражати безпосереднє. Це під силу лише музиці – вона виражає безпосереднє в його безпосередності.

Найзнаменитішим твором, який виражає чуттєво-еротичну геніальність за допомогою абсолютного відношення між ідеєю, формою, змістом і медіумом, К'єркегор вважає оперу "Дон Жуан" Моцарта, яку він ставить на перше місце серед усіх класичних творів. К'єркегор вважає цю оперу унікальною, неповторною та єдиною в своєму роді. В той час як, наприклад, "Фауст" Гете – це історичний твір, тому кожен значний період в історії буде мати свого "Фауста", якщо, безперечно, з'явиться такий поет, як Гете.

Оперу "Дон Жуан" К'єркегор ставить набагато вище інших опер Моцарта – "Чарівна флейта" та "Весілля Фігаро". Так, у "Весіллі Фігаро" сутність пажа виражається лише музикою. Чуттєвість тут уже пробуджена, але не для руху, а для тихої тривалості, не для радості та насолоди, а для глибокої меланхолії. Жагуче бажання тут постає як тихе бажання, туга – як тиха туга, мрія – як тиха мрія. Жагуче бажання – це передчуття самого себе, без прагнення, без суєти, оскільки предмет цього бажання безмежний та невизначений, бо його об'єктом є жіночість взагалі. У "Чарівній флейті" К'єркегор, за виключенням декількох патетичних фрагментів, не знаходить нічого музичного, вона, на його думку, зовсім немuzична. У "Весіллі Фігаро" жагуче бажання – спить, у "Чарівній флейті" – знаходиться в постійному пошуку, а в "Дон Жуані" – жагуче бажання переповнене пристрасті. Дон Жуан приходить у світ, щоб перемагати та насолоджуватися перемогою. Його життя – мистецтво, а його мистецтво – життєве.

У філософії та естетиці К'єркегора світу трансцендентному протиставляється культура як людська дійсність, яка наділена історичним виміром. У мистецтві ХХ ст. заперечення трансцендентності перетворилося на одну з найважливіших тенденцій, хоча деякі напрямки в мистецтві та деякі художники будуть посилено займатися пошуками трансцендентних начал.

Якщо ми згадаємо мистецтво Давньої Греції, Середніх віків, Відродження, Нового часу, то навіть самі скромні та одиничні зразки різноманітних жанрів мистецтва будуть достатніми для того, щоб переконати майже кожну людину в тому, що ці епохи створили такі шедеври, які будуть жити вічно, оскільки вони

виразили в найдовершеніших формах найсокровенніші почуття, погляди, уявлення та думки свого народу. Хто не захоплювався красою Парфенона, скульптурами Фідія, творами Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля? Хто залишався байдужим до краси готичних соборів, до музики Баха та Бетховена, Моцарта і Шопена, Сібеліуса та Стравінського? Хто не поклонявся генію Гомера та Гесіода, Піндара та Сафо, Данте та Гете?

Мистецтво минулого близьке та дороге для людей, перш за все, тим, що ставило та вирішувало найважливіші проблеми людського буття та духу, тим, що виражало найсокровенніші таємниці та істини світу і людини, людської душі та душі всесвіту, тим, що було й багато в чому залишається ключем для розуміння вищих людських, а точніше, вселюдських цінностей.

Але як тільки ми звертаємося до мистецтва кінця XIX – початку XX ст., нас охоплює почуття деякої розгубленості та зніяковіння. З протилежних сторін намічається криза старого мистецтва та пошук нових шляхів: розмаїття течій та напрямків мистецтва просто приголомшує: імпресіонізм, символізм, експресіонізм, футуризм, ташизм, кубізм, фовізм, супрематизм і т.ін. Деякі з цих напрямків, у свою чергу, породжували нові, ще більш своєрідні та оригінальні течії. Все це обумовило художній поліформізм мистецтва XX ст.

Ми знаємо, наприклад, що кожен із великих художників-імпресіоністів – Бенуар, Моне, Сіслей, Базіль, Мане, Дега, Піссаро, Руссо, Допре та інші – за допомогою своєрідної техніки (розкладення світла на колір) намагалися ухопити красу та багатство миттєвостей життя, його мінливі та такі, що знаходяться в постійному русі образи. Це була справжня революція в мистецтві! Кожна з виставок художників-імпресіоністів викликала скандал, хоча при уважному ставленні до цього напрямку можна було б за вібрацією світла та кольору, за спробами відобразити миттєвості виявити прагнення досягнути таємниці життя, її глибинний смисл і значення.

Один із дослідників мистецтва кінця XIX – початку XX ст., італієць Ренато Поджолі в своїй праці "Теорія авангарду мистецтва", намагаючись зайняти нейтральну позицію, проводить аналіз даного феномену. Своє дослідження Поджолі починає з опису тих умонастроїв, які склалися в руслі авангардистських рухів XX ст. Зміст цих умонастроїв дослідник розкриває за допомогою термінів: "активізм" (дія заради дії), "нігалізм" (спрямування на деструктивну, руйнівну роботу), "футуризм" (розуміння сучасності виключно через співвіднесення з майбутнім) та "агонізм" (прагнення принести сучасність у жертву майбутньому, оцінка сучасної цивілізації як такої, що гине та вироджується).

Р.Поджолі зауважує, що авангардисти сприймають сучасність як підготовчу фазу, прелюдію до мистецтва майбутнього. З'являється своєрідна концепція "попередника", яка, на думку Поджолі, є неправомірною, оскільки майбутнє неможливо знати наперед, але, як і в будь-якій містичній вірі, саме міфічний характер цієї ідеї визначає її ефективність як "енергетичної" сили руху.

Одним із могутніх факторів-посередників у процесі соціальної адаптації авангарду виступає мода. Однією з основних функцій моди є безперервна стандартизація, включення раритетів і новинок у сферу всезагального споживання. Підкорення явищ мистецтва законам моди стало можливим тому, що попередні – нормативні, стійкі уявлення про прекрасне та потворне були замінені іншою парою співвідносних понять – авангард і так званий "кітч". Сутність дії моди й полягає в постійному переопрацюванні явищ елітного авангарду в загальнодоступний кітч.

Але вплив моди в сфері мистецтва не абсолютний. Межі її дії визначає особлива публіка – авангардистська, або "інтелектуальна еліта", яка не має єдиної соціальної бази й формується стихійно, шляхом простого вираження пристрастей, зацікавленістю тим чи іншим напрямком у мистецтві. У міру того, як ця публіка починала розуміти твори сучасних їм митців, напрямки, до яких належали ці твори, з авангардистських перетворювалися на класичні та традиційні, що виражалося в прагненні до рівноваги між людиною та природою, почуттям і реальністю, формою та змістом, яка здійснювалася за допомогою природного враження та бачення.

Осягнення найглибшої кризи мистецтва дає не синтетичні пошуки, а аналітичні пошуки. Пошуки синтеза мистецтва, пошуки містерії, досліди повернення до мистецтва літургічного та сакрального представлені відомими творцями та мислителями, але в них багато чого зберігається від старого та вічного мистецтва, підґрунтя якого не вдалося остаточно похитнути.

5.2. ФОРМАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ НАПРЯМИ В МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.

Імпресіонізм

У глибинах самого імпресіонізму зріли умови для його подолання: зображення предметів і речей в атмосфері, світла та повітря, що були пов'язані одне з одним, розчиняли об'єкт і вели до зникнення суб'єкта.

Проте вже у Сезанна ми маємо зворотній рух: об'єкт не рефлексує, а випромінює світло та стає самим собою. Сезанн не визнає розрив людини та природи, розуму та почуття, хаосу та порядку – загострення уваги до природи, до кольору, нелюдський характер його живопису, захопленість реальним світом і втеча від людей виражали прагнення художника створити єдиний світ природи та людини, думки та почуття, самотності та краси. Імпресіоністи зображували предмети в просторі (пов'язані між собою світлом і повітрям) як деяке миттєве сприйняття, що полишене контурів. Але таке зображення сприяло розчиненню об'єкта та зникненню суб'єкта, що не задовольняло Сезанна. Тому художник почав відходити від імпресіоністів, радикально змінюючи палітру живопису: в нього вже не сім кольорів, а вісімнадцять (шість червоних, п'ять жовтих, три

блакитні, три зелені, один чорний). Щоб знайти об'єкт за атмосферою, Сезанн використовує теплі кольори в поєднанні з чорним. У Сезанна малюнок породжувався кольором. Не відмовляючись від створення ефекту вібрації, від теплих тонів, художник досягає цього використанням блакитного кольору. Якщо імпресіоністи намагалися створювати й створювали "картину", то Сезанн створював "шматок природи". Він прагнув поєднати природу та мистецтво в єдиний світ, у світ олюдненої природи та натуралізованої людини.

У своїй творчості Сезанн наполегливо прагне досягнути "реалізації" (la realisation), коли будь-яка річ набуває в мистецтві те, чим вона є й повинна бути. Засобами досягнення цієї мети були кольори в їх первинному вигляді, без відтінків. Можливо, тому вони здавалися сухими, бідними, проте "справжніми".

Зображені на його натюрмортах квіти, овочі, фрукти, здається, зовсім байдужі до людини та до людського, але ця байдужість оманлива. Якщо до них уважно придивитися, то можна виявити, що вони здатні розповісти цілі історії з людського життя та зі свого власного. І вся таємниця – в самих фарбах і в їх взаємовідношенні одна з одною. Так, за спостереженнями Рільке, "синій колір Сезанна... народився з синяви XVIII століття", хоча історія цього кольору веде свій родовід від густої синяви помпейських фресок впритул до Шардена та Сезанна.

Зрозуміло, Сезанн мислив кольором і в кольорі. Мислення художника, що створювало "речі", по-своєму вибудовувало й те, що лежить в основі будь-якого буття – час і простір, їх взаємовідношення та взаємозв'язок.

У цьому смислі творчий метод Сезанна був, мабуть, протилежний творчому методу Ван Гога, в якого філософська рефлексія, філософська думка сприяє зародженню, супроводжує та завершує творчий акт. Сезанн постійно осмислює, розмірковує, а потім експериментує на полотні чи на папері. Він пише, пише, пише. Рільке назвав цей процес "витратою любові в анонімній роботі".

Дійсно, живопис, як, мабуть, ще й музика, ставить незвичайно складні та важкі проблеми, головною з яких є створення нового світу, в якому і яким живе людина. Очевидно, не випадково найвідоміші художники переживали невдачу. Леонардо да Вінчі, який намагався зробити живопис наукою наук, так і не зміг завершити жоден зі своїх творів. До ідеї про те, що живопис являє собою синтез всіх людських знань, що він лежить в основі всіх гуманітарних і природничих наук, його підвели саме ті проблеми, які поставив перед ним живопис. Але для цього розум художника повинен бути універсальним, а сам художник – універсальною особистістю. Художник повинен володіти всіма існуючими методами гуманітарних і природничих наук, літератури та мистецтва, що, по суті, неможливо, в тому числі і в силу специфічних законів самого живопису. Художник у такому випадку повинен був би бути чи богом, чи всезагальним людським розумом, але і те, й інше, як відомо, неможливе. Спроби ж окремих художників і композиторів вирішити універсальні проблеми, що стосуються всієї світобудови, закінчувалися, як правило, трагічно (Андріан Леверкюн у романі Т.Манна "Лікар Фаустус").

Своєрідно долає імпресіонізм Ван Гог, який теж мислив кольором. На його думку існує лише три основні кольори – червоний, жовтий та синій. Цими трьома кольорами за допомогою чорного та білого можна створити більше семидесяти тонів і відтінків. За допомогою своєї теорії кольору Ван Гог вирішував глибоко метафізичні завдання й, перш за все, проблему речовності речі, часу та простору, взаємовідношення людини та природи, життя та смерті, кінечності та безкінечності тощо. І всі ці проблеми вирішувалися Ван Гогом мисленнєво-живописними засобами: колір, світло, малюнок, композиція.

Ван Гог, який мислив кольором і прагнув у своїх творах виразити епоху, в якій він жив, вважав, що живопис повинен бути живописом усього людства. Кожен його твір – це "становлення істини в творі" (Хайдеггер), істини, яку людина досягає при зустрічі та спогляданні творів мистецтва.

Футуризм і кубізм

Футуризм і кубізм в усіх їх багаточисельних відтінках є вираженням аналітичних прагнень, які розкладають будь-яку органічність. Ці віяння останнього дня й останньої години людської творчості остаточно знищують старе прекрасне, втілене мистецтво, яке завжди пов'язане з античністю. З кристалічними формами плоті світу. Найбільш значних результатів ці течії досягають у живописі.

Класичними представниками **кубізму** (від фр. cube – куб) в живописі є Ж.Брак, П.Пікассо, Ф.Леже, Х.Грис, Р.Делоне (у певний період своєї творчості), Ж.Метценже та ін. Термін "кубізм" був уперше використаний Матіссом (1908) стосовно картини Ж.Брака "Будинки в Естаці", яка наче б то нагадувала йому дитячі кубики. У тому ж 1908 р. у жовтневому номері журналу "Жиль Блас" критик Л.Воксен відмічав, що сучасний живопис "зводиться до зображення кубиків", – таким чином, "назва нової школи спершу мала характер насмішки" (Дж. Холдінг). У 1907–1908 рр. кубізм сформувався як напрямок у живописі (візитною карточкою кубізму традиційно вважається картина П.Пікассо "Авіньонські дівчата", 1907); у кінці 1910-х французький поет А.Сальмон зафіксував "початок зовсім нового мистецтва" – як у живописі, так і в поезії. Художники-кубісти прагнули за допомогою конструктивної творчості представити речі у формі фігур. Вони претендували на метафізичне пізнання, намагалися знайти істинний образ світу. Це було в найвищому ступені новим та оригінальним. Проте абстрактні форми породили геометричний формалізм Мондріана в вигляді конструкції форм, які розпадалися, а геометрична гра кольорових ліній представляла собою швидше площину, ніж простір. Значущість лінії вела до мистецтва значущих форм.

Генетично кубізм сходить до експресіонізму (за визнанням П.Пікассо, "коли ми винайшли кубізм, ми зовсім не збиралися його винаходити. Ми лише хотіли виразити те, що було в нас самих"). Як і будь-яка модерністська течія, кубізм

демонструє програмний методологізм і суто рефлексивні установки відносно розуміння художньої творчості: вже у 1912 році виходить концептуальна монографія художників А.Глеза та Ж.Метценже "Про кубізм" і критична праця А.Сальмона "Молодий живопис сучасності". За оцінками критиків, кубізм може розглядатися як один із найбільш радикальних напрямків модернізму, оскільки "відважно пориває з більшою частиною традицій, які діяли безвідмовно з часів епохи Ренесансу" (М.Серюлаз). Відповідно програмним заявам художників-кубістів, у самій своїй основі кубізм є інший, "новий спосіб уявлення речей" (Х.Грис). Відповідно цьому, "коли кубізм... показав умовний характер простору, як його розумів Ренесанс, так само як імпресіоністи показали в свій час умовний характер кольору, – їх зустрівало таке ж нерозуміння та образи" (Р.Гароді).

Трохи інакше, але в тому ж напрямку розвивалося мистецтво одного з видатних художників ХХ ст. – Пабло Пікассо. Спадкоємець класики, він досить рано повстав проти академічного мистецтва, поверхового та бездумного натуралізму, проти прерафаелітів й імпресіонізму, а також проти мистецтва, що насаджувало трансценденцію. В цілому можна сказати, що Пікассо виступив проти всього більш чи менш традиційного мистецтва, сходження якого сягало ХVІ ст. та епохи Відродження, генії якої, здається, раз і назавжди визначили розвиток живопису та образотворчих мистецтв.

Проте боротьба Пікассо представляла собою скоріше критичне освоєння всього позитивного художньо-естетичного досвіду минулого, ніж його заперечення. Він виступав за те, щоб опанувати реальність, але опанувати не поверхово, в процесі та в формі його копіювання, досягаючи ілюзорної схожості та "подвоєння", а опанувати глибоко, відмовляючись як від законів класичної перспективи, розробленої в епоху Відродження, так і від відкриттів імпресіонізму, які привели врешті-решт до втрати сутності речей. Разом з тим Пікассо високо цінував у мистецтві Відродження примат реального над містичним і трансцендентним і ті методи, за допомогою яких досягалося ствердження реального світу та реального життя. Очевидно, немало корисного для Пікассо було у візантійському та романському мистецтві, не кажучи вже про Ель Грека, Караванджо, Ребрандта, Веласкеса, Делакруа, Курбе, Кранахе, імпресіоністів, а також Сьора, Сезанна, Ван Гога та багатьох інших художників. А вивчення архаїчного мистецтва Греції, мистецтва Криту та Мікен, Океанії, Африки, доколумбової Америки, Близького Сходу допомогло йому по-новому подивитися на всю історію мистецтва та виробити свої погляди на його подальший розвиток, свої методи художньої творчості.

Пікассо, можливо, єдиний художник, у творчості якого так чи інакше були синтезовані найважливіші напрямки мистецтва минулого та сучасності. Його творчість – це своєрідна реальна й утілена історія мистецтва, синтезована специфікою та особливим даром таланту. Більше шести десятиліть Пікассо залишався "володарем думок" художнього світу завдяки докорінній ломці та

постійним "руйнуванням" традиційного мистецтва й настільки ж постійному та безперервному процесу творення нового мистецтва та нової художності та естетичності. Не випадково найближчим для нього по духу був Сезанн, який здійснив переворот у живописі та в мистецтві, – Пікассо по-своєму продовжував справу Сезанна, відкриваючи в мистецтві нові світи та нові горизонти. За художньо-інтелектуальними пошуками він нагадував Леонардо – "універсальний розум" і універсальне око – героя "Інтелектуальної комедії" ХХ ст., за своїм творчим темпераментом – Гойю з усією жорстокістю апокаліптичного бачення неминучих трагедій та катастроф нашого століття.

Філософсько-художні та естетичні пошуки Пікассо знайшли своє втілення в творах "блакитного періоду" (1901–1905), "рожевого періоду" (1905–1907), "аналітичного" та "синтетичного" "кубізму" (1907–1925), що перейшов у захоплення сюрреалізмом, "чудовиськами" (1926–1939), далі слідує період найбільш інтенсивної творчості (1940–1961), і нарешті, заключний період, який не підводить підсумки, а, навпаки, ставить проблеми, що розкривають перед мистецтвом нові шляхи розвитку. Хоча всі ці періоди досить умовні й динаміку творчості Пікассо простіше прослідкувати за його видатними творами, тим не менш у "блакитному" та "рожевому" періодах від досить визначено зраджує традиційну та сучасну йому палітру барв, взаємовідношення між суб'єктом і об'єктом творчого акту, між спогляданням, мисленням і творенням, відображенням, вираженням і реальністю тощо. Услід за Сезанном і Ван Гогом Пікассо прагне повернути живопис до сутності самих речей та явищ, створюючи новий своєрідний художній світ з неминучою присутністю в ньому людини та людського. "Жінка в блакитному" (1901), "Трагедія" (1903), "Сім'я вуличних гімнастів" (1905), "Дама з віялом" (1905) та ряд інших чудових полотен, – всі вони зколихнули і світ, і художників, і публіку новим баченням, новим колоритом, композицією світла та кольору тощо.

Кубістичний період Пікассо починається з картини "Авіньйонські дівчата" (1907), де живопис стає зовсім інший, ніж був раніше: все, що зображується – складає єдине ціле, оскільки виражає єдиний ритм, рівновагу цілісного простору, окрім традиційних контурів – деякі площини та призми, обличчя однієї з дівчат дається і в профіль, і в анфас, геометричні фігури облич, площини тіл, груди позначені прямими лініями, замість очей – пусті глазниці, зникає рельєф, але фігури більше схожі на скульптурні зображення, форми тіл не відтворюються, а творяться, конструюються з окремих елементів та площин, які разом із простором утворюють деяке напружене поле, що активізує людський зір, взаємовідношення суб'єкта з об'єктом, їх просторово-часову динаміку.

Твори кубізму були направлені на встановлення людської свободи, свободи творчого духу, коли речі починають жити людським життям. У "Трьох музикантах" кубістичний синтетизм досягає своєї межі – тут вже ніщо не відповідає фізичній реальності, вона перетворена в реальність суто художню.

Поряд із темами кохання, добра, краси Пікассо уважно вивчає тему зла, жаху, страху, створюючи цілу серію картин із міфічними чудовиськами: "Танець" (1925), ілюстрації до "Метаморфоз" Овідія (1930), "Мінотавромахію" (1935). Неможна вважати, що подібні картини прямо виражали засудження фашизму, скоріше вони стали результатом тривоги, передчуттів та побоювань у зв'язку з невідворотними трагічними для людства подіями – Другою світовою війною. Це не алегорії й не символи, а образи-ідеї, образи-значення, образи-метафори, в яких закладено іманентно те, чим вони є або чим вони повинні бути: зло, страх, жах, смерть.

Шедевром серед подібного роду творів стала "Герніка" – картина, що виявилась плодом переживань і потрясінь Пікассо у зв'язку з бомбардуванням фашистською авіацією маленького іспанського містечка – Герніки. У цієї фрески мало спільного з традиційним образотворчим мистецтвом: тут немає сюжету в його традиційному розумінні, немає перспективи, глибини, рельєфності, яскравого живописного колориту, немає ні героїв, ні жертв, ні палачів, ні мучеників, зате є масове знищення живого у найжорстокіших формах; тут немає форми та змісту у звичному сенсі цього слова, хоча розірвані форми органічно відповідають настільки ж "розірваному" змісту; немає часу та простору в їх традиційному значенні – вони злиті тут у ломаних і кривих лініях та площинах, світлі та кольорі в деяку криваву масу людського та тваринного, світлого та темного, тупого, огидного з ніжним, божественним. Тут немає ні центру картини, ні периферії – кожна крапка картини несе свій смисл, свою функцію та призначення. Тут все жахливо, страшно, хоча немає ні живої крові, ні шматків м'яса, ні відірваних рук і ніг, ні розірваних тіл, черепів, але все тут набагато страшніше та жахливіше: нелюдський крик матері, яка тримає на руках мертво дитину; пронизливе іржання смертельно пораненого коня, стогін і хрипіння помираючого воїна; крик відчаю та молитви без найменшої іскорки надії жінки, що падає у безодню; чи питання іншої жінки, звернене до всіх людей та Бога – вічне питання всіх матерів – коли ж людство розтанеться з найбезглуздішим своїм безумством – війнами, варварськими формами самознищення? Проте будь-яка спроба передати "зміст" даної картини приречена на поразку, оскільки він не розкривається і не передається, він "бачиться", "відчувається", "вселяється" в серце та душу людини в одну мить встановлення контакту між людиною та фрескою. "Герніка" – це одна з найвидатніших картин ХХ ст. за своєю стилістикою, художньою досконалістю, глибиною проникнення в таємниці людського буття, добра та зла, сенсу життя та смерті.

Превалюючою емоційною тональністю кубізму стало гостре катастрофічне переживання рубежу ХІХ–ХХ ст., яке пов'язане з домінуванням того, що М.Дюшаном було позначене як "механічні сили цивілізації": предметний світ відкрив світу людини нове своє обличчя, поставивши під сумнів попередню версію його розуміння. Не випадково Бердяєв убачав у роботах кубістів свого роду портрети оманливого буття ("це демонічні гримаси скованих духів природи"), що з необхідністю передбачає постановку запитань щодо справжнього обличчя світу, про можливість його зображення. В силу рефлексивного

осмислення цього контексту кубізм є одним з найбільш філософсько артикульованих напрямків розвитку модерністської естетики.

Футуризм (від лат. *futurum* – майбутнє) як авангардистська течія, що виникла в Італії в 10–20-х рр. ХХ ст., у всіх своїх наростаючих різновидах йде ще далше. Це – цілковите порушення межі осілості буття, зникнення всіх визначено окреслених образів предметного світу. Заперечення традиційної культури, її художніх цінностей, культ техніки, індустріальних міст (урбанізм) набуває у представників футуризму антигуманістичного характеру.

У футуристичному мистецтві стирається грань, яка відділяє образ людини від інших предметів, від величезного машинізованого чудовиська, що зветься сучасним містом. У живописі футуристів, який представляв собою хаотичні комбінації площин і ліній, дисгармонію кольору та форми, людина нерідко трактується як машина. Людський образ зникає в процесі такого космічного розпорошення. Футуристи прагнули з пафосом добити та знищити образ людини, що завжди укріплювався окремим від нього образом матеріального світу. Вони вимагають перенесення центру ваги з людини на матерію. Тепло шматка заліза чи дерева більше хвилює футуристів, ніж посмішка чи сльози жінки. Ворожість до людини, до людського "я" чітко спостерігається у футуристичних маніфестах Ф.Марінетті. За твердженням вождя і теоретика футуризму Марінетті, "наші тіла входять у дивани, на які ми сідаємо, а дивани входять у нас. Автобус несеться на будинки, мимо яких проїжджає, і в свою чергу будинки кидаються на автобус й зливаються з ним".

У творчій практиці італійських живописців У.Боччоні, Дж. Северіні та ін. проявилася тенденція зробити предметом мистецтва динамізм як такий. Але тут приховане основне протиріччя футуризму. Футуристи прагнуть розвинути прискорений рух і одночасно заперечують джерело творчого руху – людину.

Заперечення гармонії як принципу мистецтва властиве й футуристичній культурі. Вимога "відкрити фігуру, як вікно", прагнення передати світлопроникненість і взаємопроникнення об'ємів приводило до модерністської деформації. Поезія футуристів зарозуміла й націлена на руйнування живої мови; це зразок насилля над лексикою та синтаксисом.

Футуристична абсолютизація динаміки та сили, творчого свавілля художника виявила різноманітні тенденції. В італійському футуризмі вона обернулася прославленням війни в якості "єдиної гігієни людства", оспівуванням агресії та насилля, поетизацією імперіалізму. Все це привело італійських футуристів до союзу з фашистським режимом Муссоліні.

Кубофутуризм, який склався в Росії, лише термінологічно та деякими формальними рисами перегукується з італійським футуризмом. Російським футуристам (В.Маяковський та ін.) були властиві риси анархічного бунтарства, радикалізм по відношенню до культурного спадку, крайнощі формалістичного експериментаторства. Вони заявляли про своє бажання створювати мистецтво майбутнього.

Абстракціонізм

Розвиток живопису призвів до того, що, можливо, вперше після Леонардо да Вінчі, відомий російський художник Василь Кандинський (1866–1944) намагався створити живопис як універсальне мистецтво та аналітичну науку. Художньо-естетична теорія Кандинського сформувалася в атмосфері ідеалістичних і теософських пошуків європейської інтелігенції та природничих відкриттів, які ідеалістично тлумачилися. Експерименти з лінією призвели його до переконання, що вона одна може служити достатнім матеріалом для графічного вираження та зображення будь-яких явищ і проявів життя (життя та смерть, любов і революція, весна та сон тощо). Настільки ж універсальними й невичерпними він вважав "вільні площини", що складала специфічну абстрактну мову живопису, яка виражала "чистий зміст". Особливо продуктивними були експерименти Кандинського з кольором. Спираючись на "вчення про колір" Гете, його ідею "генерал-басу" в живописі, а також на досвіди з світломузикою Скрябіна, Кандинський розробляє свою, багато в чому суб'єктивістську теорію естетичної значущості кольору та форми живопису. Він встановлює характеристики та якості кожного кольору – основних, похідних та змішаних, їх взаємозв'язок із часом та простором, з енергією, з глядачем, один з одним, проводить паралелі між звуком і кольором (відома таблиця відповідностей у Кандинського: жовтий колір як вираження суттєвості, синій – округлості тощо), а пізніше – концепції єдності кольору та звуку (спроба створення Р.Делоне "кольорового органу", де свисток, скрипка та кларнет асоціювалися з лимонно-жовтим, віолончель – із синім, контрабас – із фіолетовим).

Кандинський виробляє свою власну "граматику творчості", висуває свою концепцію "синтезу мистецтв", формулює принцип "контрапункту живопису". Він намагається також співвідносити в своїй творчості людину та космос, духовне та матеріальне, абстрактне та фігуративно-асоціативне з метою досягнення таємниці людини та світобудови.

Інший відомий художник – Каземир Малевич – за короткий термін освоєв техніку імпресіонізму, символізму, примітивізму, кубофутуризму та створює свою "**супрематизм**" (від лат. *supremus* – вищий) – космічне мистецтво та космічну філософію. Почав він з копіювання іконопису, а завершив свою творчість супрематизмом. Спираючись на досвід кубізму, супрематизм абсолютизував у якості первинних елементів геометричні плани предмету за аналогією зі стандартними машинами, вузлами та деталями. Надмірно прості "фігури" супрематизму (площина, квадрат, коло, хрест) стали "абеткою" нової мови, здатної побудувати новий світ, всесвіт, космос. "Ключі супрематизму, – писав Малевич, – ведуть мене до відкриття ще не усвідомленого. Новий мій живопис не належить землі виключно. ...В людині, в її свідомості лежить прагнення до простору, тяготіння "відриву від кулі землі". "Чорний квадрат", "Чорне коло",

"Чорний хрест" та інші супрематичні твори Малевича стали своєрідною "неевклідовою геометрією" живопису та всього сучасного мистецтва.

Віддаючи данину космосу, значення якого в ХХ ст. значно зросло, Малевич вважав, що взаємодія елементів на полотні відповідає деяким космічним закономірностям (полотна К.Малевича "Біле на білому", 1918–1919). Форми супрематизму несли в собі "абсолютну свободу" свого буття та руху в просторі. Його живопис – це роздуми в фарбах про буття суцього, філософія мистецтва, що поєднала в собі різноманітні форми індивідуальної та суспільної свідомості.

Те, що робили Кандинський, Малевич та інші художники в живописі, в музиці здійснювали Шьонберг, Стравінський, Вебер та інші композитори, які створювали нову музику, нову композицію, нову філософію мистецтва (про це блискуче писав Т.Адорно в своїх дослідженнях творчості цих композиторів). Завдяки їм та їх попередникам, музика сама стає методом дослідження деяких сфер людської культури. Наприклад, основоположник структуралізму Клод Леві-Стросс, який успішно використав музику аналізуючи міфологію, помічає, що саме Вагнер – беззаперечний батько структурного аналізу міфів (і навіть казок, наприклад, "Мейстерзінгери")... Вагнер був першим хто відкрив, що подібний аналіз міг бути первинно відтворений за допомогою музики. Коли ми схилиємося на користь того, що аналіз міфів можна порівняти лише з аналізом великої партитури... ми лише робимо логічний висновок з того вагнерівського відкриття, що структура міфу розкривається за допомогою музики.

Специфіка музики перетворює композитора в божественну істоту, а саму музику – найвищу таємницю про людину. Можливо, саме тому музика завжди обожествлялася та абсолютизувалася. Хоча якщо уважно вивчати мову музики, то можна помітити, що вона представляє собою дещо середнє між логічним мисленням та естетичним сприйняттям. А власний статус музики в мистецтві та в філософії синтезувався в формі філософії музики.

Експресіонізм

Експресіонізм (від лат. *expressio* – вираження) став напрямком у розвитку традиції художнього модернізму, який програмно орієнтувався на поворот від ідеалу зображення (дійсності) до ідеалу вираження: первинно – внутрішнього світу суб'єкта, потім – внутрішньої сутності об'єкта. В еволюції експресіонізму можуть бути виділені два етапи: 1) ранній, що ставить за мету втілити "не зовнішні обриси предметів, а первинні всплески людського духу (Е.Кірхнер); та 2) зрілий, який здійснює переорієнтацію на вираження абстрактної сутності предметності.

Твори П.Клеє, Е.Нольде, Марка Гроша, О.Кокошки та інших представників експресіонізму виражали найінтимніші та глибинні емоційні мотиви, соціальні

пристрасті, безсвідомі поривання – у вищій мірі активне та соціально значуще мистецтво.

У якості попередників експресіоністів, які заклали основи модерністської інтерпретації художньої творчості та образотворчої техніки, можуть бути названі Дж.Енсор, Е.Мунк, Ф.Ходлер і почасти Ван Гог з їх орієнтацією на універсальні узагальнення (портрети "Студент", "Учень", "Дровосік" тощо в Ф.Ходлера); екзистенціально зафарбовану тематику (проблематика любові та смерті в Е.Мунка); свідому деформацію об'єкта, що покликана розкрити його деформу-ючий вплив на свідомість художника (Дж.Енсор); програмну емоційність кольору (напруженість кольору в Дж.Енсора), хроматичне узагальнення та колористичне моделювання в Ф.Ходлера, інтенція Ван Гога до інформаційної виразності кольорової гами.

Фундаментальна філософічність естетичної програми експресіонізму обумовила собою іманентно властивий йому методологізм, який заклав основи методологізму модерністського мистецтва в цілому, його іманентної інтенції на програмне викладення ідейних основ художньої творчості: від щорічних звітних "Папок" групи "Міст" – до оформлення такого специфічного для модерна жанру, як "Маніфест" (багаточисельні "Маніфести" футуризму, сюрреалізму тощо), – на відміну від класики, яка вважає живописний твір самодостатнім (класична концепція картини як "вікна в світ"). Даний методологізм експресіонізму має своїм наслідком експліцитне оформлення концептуальної програми творчості, яке засноване на інтерпретації живопису в якості свого роду інструмента для створення адекватної моделі світобудови: пошуки "міфологічних першооснов" буття в творчості Е.Нольде, абстрактних елементів "боротьби форм" у Ф.Марка, "першоелементів світобудови" в П.Клеє тощо. Подібна завантаженість зображення метафізичними ідеями, яка ще раз демонструє альтернативність експресіонізма імпресіонізму з його позитивістським пафосом констатації миттєвого враження, інспірує інтерес експресіонізму до прихованої сутності предметності, що втілюється художником і яка може розглядатися як іманентна основа поступової еволюції експресіонізму від пафосу вираження душевного та духовного стану людини до пафосу вираження сутності об'єкта як такого.

Що стосується літератури, то в цій сфері в ХХ ст. розвивалися традиції філософського роману Сада, Бальзака, Флобера, Стендаля, Достоєвського та інших видатних письменників і поетів минулого. Тут був здійснений своєрідний "коперніканський переворот": у центр творчості була поставлена людська особистість з її внутрішнім, духовним універсумом, а також співвідношення духовного універсуму особистості з об'єктивно існуючим універсумом чи Всесвітом. У зв'язку з цим докорінним чином змінюються уявлення про простір і час.

Наприклад, головною темою "суб'єктивної епопеї" Марселя Пруста "У пошуках втраченого часу" стає тема "часу" – рокова тема для будь-якої людини, за

виключенням, можливо, художника. На думку Пруста, так само як існує геометрія в просторі, так само є психологія в часі. Життя людини представляє собою боротьбу проти невмолимого та нещадного часу. У цій боротьбі, як правило, немає перемоги, а є лише поразка. І лише художник, створюючи великий твір мистецтва, може відтворити чи поновити втрачений час. Мистецтво є єдиним засобом набути втрачений час. Якщо класична філософія представляла людську особистість як деяку "духовну статую", то Пруст вже знав, що людське Я, занурене в глибині часу, розпадається та зникає. Та й весь світ, що об'єктивно існує – будинки, дерева, вулиці – мінливий та швидкоплинний. У своїх споминах людина шукає втрачений рай. Щось постійне та незмінне є лише в самій людині – це її минуле, яке час руйнує, а пам'ять зберігає. Людині потрібно навчитися оживляти в пам'яті минуле за допомогою розуму, суджень, документів, тобто за допомогою довільної пам'яті, яка поєднує в єдине ціле спомини та відчуття сьогодення. Минуле тоді оживає в запахах, у фарбах, у візерунках, у переживаннях тощо. Відтворення минулого органічно входить у сьогодення та включає в себе момент вічності. Знайдений час як раз і означає перемогу художника над часом, що можливо тільки в мистецтві й за допомогою мистецтва. Із повсякденного життя вибудовується вічність, а з розповіді роману – філософія чи метафізика. Таким чином, мистецтво є в Пруста тим "філософським каменем", завдяки якому вдається набути втрачений час, зберегти людську особистість, власне Я, свідомість і самосвідомість людини.

Проблема суб'єктивності, суб'єктивної свідомості та самосвідомості блискуче розвивається в творах Джойса. У нього потік свідомості, що починається в якійсь абсолютній порожнечі, закінчується нічим і являє собою ніщо. Завдяки "внутрішньому монологу" головного героя роману – Блума, Джойс відтворює все, що відбувається з героєм в один єдиний день – 16 червня 1904 року. У цьому романі людське Я охоплює буквально все, хоча ніде не з'являється конкретно. Воно немов би розчиняється в безмежних образах "Улісса" і в той же час, здається, представляє самого автора. Це Я є одночасно Ти у смислі Я та не-Я, землі та неба, всього всесвіту. Протиставлення суб'єкта та об'єкта зникає: суб'єкт неначе розчиняється в об'єкті, а об'єкт – у суб'єкті. "Улісс" – це деміург, який звільнився зі свого духовного та фізичного лабіринту та споглядає на нього в безсвідомому стані. "Улісс" – це справжня особистість, яка уникнула загибелі в світі повсякденності та повернулася до самої себе. У ньому втілена єдність світу та особистості, отрамана ціною відмови від усього суцього. "Улісс" є і життям, і дійсністю, і смислом. Антисвіт, створений Антихристом, під поглядом Бога перетворюється у справжній світ, який приховує людську та божественну таємницю. Метафізичний нігілізм "Улісса" – це процес народження нової свідомості, нової людини, нового гуманізму через руйнування старої, традиційної свідомості, старих, спустошених цінностей та забобонів, за допомогою деструкції краси, добра, смисла та перетворення їх у потворне, зле, таке, що не має смислу, щоб створити новий духовний світ, світ нової культури та людяності.

Франц Кафка робить себе "живою пам'яттю" епохи, свідомо розвиває в своїй творчості мотиви філософії К'єркегора, Флобера, Достоевського, Толстого, Стріндберга, Діккенса, Гоголя та інших письменників. Кафка – художник сновидінь, марива, неврозів і одночасно художник реального світу, що досягається за допомогою фантастичних образів. Його романи "Америка", "Процес", "Замок", його новели та притчі – це настільки ж фантастичний та фантазмагоричний, наскільки й реально існуючий світ, світ відчуження, самотності, страху та відчаю. Проте, незважаючи ні на що, Кафка вірить у любов, у справедливість, у істину та красу, в добро та милосердя, хоча ніде не може їх знайти. Він вірить і в Бога, але його запитання реально існуючих речей та людей про бога залишаються без відповіді. Кафка вірить і в звичайне людське щастя, але й воно виявляється неосяжним. Він відмовився від "пейзажного мислення" Гете, від "мистецтва душі" ХІХ ст., від детальної характеристики персонажів, від зовнішнього опису явищ і подій, від традиційних поглядів на мораль, на логіку, на красу та справедливість. "Мисливець за конструкціями", Кафка конструює свій світ як деякий ідеальний вимір реально існуючого світу та світу людської душі. Землемір із роману "Замок" уособлює універсальний вимір і... виявляється нікому й нічому не потрібен. Вся творчість Кафки присвячена пошуку людського щастя, пошуку Бога, абсолютного закону, праведного життя, справедливості та свободи, але, як і зусилля землеміра, який прагне знайти дорогу до Замку і не знаходить її, пошуки Кафки виявляються настільки ж марними. І все ж викликає захоплення безмежна наполегливість та послідовність Кафки в досягненні своїх цілей, а також невидимо присутня в його пошуках надія, що розкривається та виявляється лише в бажанні померти: смерть, яка породжує надію, й надія, що породжує смерть! Настільки ж дивовижно й те, що література та мистецтво для Кафки – єдино доступний засіб, за допомогою якого він сподівався побороти тотальне відчуження, знайти Божу благодать, набутти впевненість і надію на всезагальне спасіння та перевтілення.

Пруст, Джойс і Кафка намітили та проклали нові шляхи в духовному житті, в літературі, мистецтві та культурі ХХ ст., шляхи, які ще й досі є орієнтирами інтелектуальної та художньої творчості. Якщо ми пригадаємо таких письменників, як Т.Манн, Дос Пассос, Хемінгуей, Музіль, Гессен та інших, то можна уявити який вплив мала література на філософію мистецтва та культуру минулого сторіччя.

Сюрреалізм

Художньою течією у межах модернізму, яка продовжила – слідом за кубізмом, футуризмом, дадаїзмом, експресіонізмом – тенденцію пошуку "справжньої реальності" став **сюрреалізм** (з фр. *surréalisme* – надреальність). Його представниками є: Бретон, Ф.Супо, А.Массой, Х.Міро, С.Далі, Р.Магрітт, І.Голль, І.Тангі та ін. Термін "сюрреалізм" був уперше використаний Г.Аполлінером у

1917 р. Культурним прецедентом, який оцінювався в ретроспективі як передтеча сюрреалізму, виступає французький журнал "Література", який очолював Бретон, Супо та Л.Арагон. Першим сюрреалістичним твором став роман Бретонка та Супо "Магнітні поля". У 1924 році виходить перший номер журналу "Сюрреалістична революція" та перший "Маніфест сюрреалістів", написаний Бретоном. Як і попередні напрямки модернізму, сюрреалізм сконцентрований на проблемі реальності буття на протигагу оманливому буттю. Експресіонізм та кубізм шукали таку реальність у моделях альтернативних світів і структурних одиницях світобудови, які фіксують буття, "як воно повинне бути" (П.Пікассо); футуризм – у динаміці руху; "магічний реалізм" як програма подолання побуту за допомогою "замовляння його коханням": А.Канольд, К.Гросберг, К.Мензе; ріджіоналізм – в етнічно забарвлених соціокультурних середовищах (Т.Бентон, Г.Вуд, Дж.Керрі). На відміну від цього, сюрреалізм орієнтує пошук істинної реальності на принципово нову сферу. Перш за все він фіксує істинність як свободу. У межах сюрреалізму істинна реальність можлива як реальність свободи, і набуття істинності мислитися сюрреалізмом як "прорив свободи".

Оформлення стратегії сюрреалізму знаменує собою радикальний поворот у модерністських пошуках істинного буття, локалізуючи їх не в онтолого-метафізичній ("можливі світи" кубізму, наприклад, чи футуристичні моделі майбутнього), але в психологічній сфері. За визначенням Бретонка, сюрреалізм дійшов до психології. Філософським підґрунтям сюрреалістичної концепції свободи виступають: інтуїтивізм Бергсона (перш за все, ідея позадискурсивності істинного пізнання), теорія творчості Дільтея (частково, трактування ролі фантазії в художньому осягненні істини), психоаналітична концепція класичного фрейдизму (в першу чергу, тлумачення підсвідомості як сфери реалізації істинної свободи поза диктату "супер – Его"), а також традиційна для модернізму програмна парадигма інфанталізму, що заснована на презумпції "безпосередньої дитячої геніальності" (починаючи від експресіоністичної установки на "варварську безпосередність" і тезу В.Кандинського про "безсвідому геніальність" дитини), та успадкувавши від дадаїзму негативізм у відношенні диктату мови над свідомістю (Т.Тцара). Зони істинного буття чи зони свободи естетична концепція сюрреалізму вбачає в таких феноменах, як: 1) дитинство: "саме в дитинстві, в силу відсутності всякого примусу, перед людиною відкривається можливість прожити декілька життів одночасно...Кожен ранок діти просипаються у повній безтурботності. Їм все доступно, найгірші матеріальні умови здаються їм чудовими. Ліси світлі..." (Бретон); 2) сон: "Коли ж прийде час логіків та філософів-сновидців? Я хотів би знаходитися в стані сну, щоб довіритися іншим сплячим, подібно тому, як я довіряюсь усім, хто читає мене і при цьому не спить, а потім, щоб покінчити у цій стихії з правлінням свідомих ритмів власних думок" (Бретон); 3) інтуїція: "Як ви хочите зрозуміти мої картини, якщо я сам їх не розумію, коли створюю? Той факт, що я в цей момент, коли пишу, не розумію свої картини, не означає, що ці картини

не мають ніякого смислу, навпаки. їх смисл настільки глибокий, складний, пов'язаний, довільний, що не піддається простому логічному аналізу" (Далі).

Фундаментальним критерієм свободи дитинства, сну та інтуїції є їх свобода від будь-яких видів дискурса, в тому числі – від мовного. В силу цього, за формулюванням Голля, сюрреалістичне мистецтво свідомо та програмно виражає себе безпосередньо та інтенсивно. Сюрреалізм заперечує засоби, що опираються на абстрактні поняття з "інших рук": логіку, естетику, граматичну ефективність, гру слів тощо. Сюрреалізм знову відкриває природу, первинні відчуття.

У ранньому сюрреалізмі ("епоха снів") використовувався метод випадкового зіткнення слів та обігрування обмовок у дусі класичного психоаналізу (поезія), техніка *frottage*, *décollage* та *fumage* (живопис); проте вже Ернст у книзі "По той бік живопису" постулює необхідність "напівавтоматичних процесів" у художній техніці, які задаровують волю, розум, смак художника, та здатні створити приголомшливе відтворення думок і бажань. Далі артикулює цей метод як стихійний метод свідомої ірраціональності, яка базується на систематизованій та критичній об'єктивації проявів божевілля. Бретон називає метод сюрреалізму "методом вільних асоціацій" та "методом психічного автоматизму".

Художня еволюція сюрреалізму приводить до оформлення несюрреалізму (американська версія сюрреалізму); "магічного сюрреалізму" (амортизуючого ті аспекти безсвідомого, які пов'язані з лібідо: Л.Фінн, Ф.Лабісс); "католицького сюрреалізму" (другий "Маніфест сюрреалізму" Бретонка і третій – Р.Десноса, який постулює тезис "вірити в надреальне – означає заново прокладати шлях до Бога"; художня практика пізнього Далі) та "фігуративний сюрреалізм" (який має тенденцію зближення з мистецтвом *pop-art*). Проте якщо сюрреалізм як художня школа має свої хронологічні межі і може вважатися вичерпаним до кінця 1950-х, то сюрреалізм як художній принцип входить у скарбницю світового мистецтва, залишаючись незмінно актуальним і відкриваючи перед художньою сферою принципово нові горизонти вираження внутрішнього світу особистості.

Символізм

Досить неоднорідним, але універсальним був художньо-філософський рух символізму, що виник у Франції (перший "Маніфест символізму" було видано у 1886 році), в Німеччині, в інших європейських країнах. Ідейними витокami символізму були вчення Платона, Плотіна, містиків, філософів-романтиків, Канта. У цьому "Маніфесті символізму" обґрунтовувалася специфіка "нової поезії", що заснована на складній, таємничій, часом містичній символіці (Рембо, Малларме та інші), на зв'язку з трансцендентним, релігійним, безсвідомим. Символізм досить швидко поширився майже на всі види мистецтва. Це було своєрідне світобачення, світовідчуття та світорозуміння, що не заперечувало досягнень попередніх шкіл і напрямків, але піддавало їх критичному усвідомленню і, подібно критицизму,

символізм являв собою самосвідомість творчості. Він розглядав символ як образ видимості, як алегорію, як заклик до творчості життя. Символ – це образ, ідея та їх взаємозв'язок. Ніяке мистецтво та ніяка культура неможливі без символів, які мають конкретне та універсальне значення та смисл. Символісти – Бодлер, Варлен, Рембо, Малларме, Метерлінк, Георгі, Гауптман, Гофмансталь, Уайльд, Мук, Чюрльоніс, Скрябін, Мережковський, Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Блок, Іванов та ін. – значно збагатили зміст літератури та мистецтва, філософії та культури, розширили основну проблематику та основні виміри культури ХХ ст.

Глибокий аналіз символізму зробив у своїй книзі "Смисл творчості" М.Бердяєв. Він вважав, що в геніальному мистецтві ХІХ ст., яке умовно можна назвати реалістичним, "можна відкрити і вічний класицизм, і вічний романтизм. Більш того, в справжньому реалістичному мистецтві є риси символізму, що відображають вічну природу будь-якого мистецтва. Але реалізм нині зкінчився. Мистецтво кінця ХІХ чи початку ХХ ст. стоїть під знаком символізму. Лише в символізмі розкривається істинна природа будь-якої творчості художнього. І трагедія творчості в символізмі досягає своєї вершини".

Філософ вважає, що "будь-яке мистецтво символічне", але символізм має різний ступінь, глибину, форму (Данте та Гете були символістами). Він приховується вже в самому акті художньої творчості, що створює цінності краси, а також у будь-якому мистецькому творі, оскільки завжди є символом перетворення буття.

Говорячи про символізм і символістів, Бердяєв мав на увазі символізм тих, хто створював нові культурні цінності та нову красу (Малларме, Ібсена, Іванова та ін.). Життя багатьох із них виявилось трагічним у прямому та переносному значенні: вони були не в змозі винести ту внутрішню напругу, яка постійно посилювала їх власну пристрасть до творчості, що прирікала їх на повну непристосованість до оточуючого світу.

Символізм виражав глибоку незадоволеність культурою та спробу її подолати, з її омертвілим академізмом, закостенілими канонами та нормами. Символісти поставили одну з найважливіших проблем сучасності – неможливість мистецтва як культурної цінності, на яку поки що немає відповіді. Нове мистецтво та новий символізм вже самі по собі означали кризу світового мистецтва та кризу всієї культури взагалі. Це означало кінець традиційного, "культурного" мистецтва та початок мистецтва нового, такого, що повернуло людину самій собі та справжньому буттю.

Підводячи підсумок усьому вищезгаданному, можна сказати, що історія літератури та мистецтва другої половини ХІХ та ХХ ст. підтверджує діагноз, який дав у свій час Гегель, що мистецтво отримує своє справжнє підтвердження лише в науці. Дійсно, мистецтво з цього часу досить посилено обґрунтовується теоретичною думкою. Письменники, поети, художники, композитори, архітектори, театральні діячі, кінематографісти поряд із створенням художніх творів приділяють

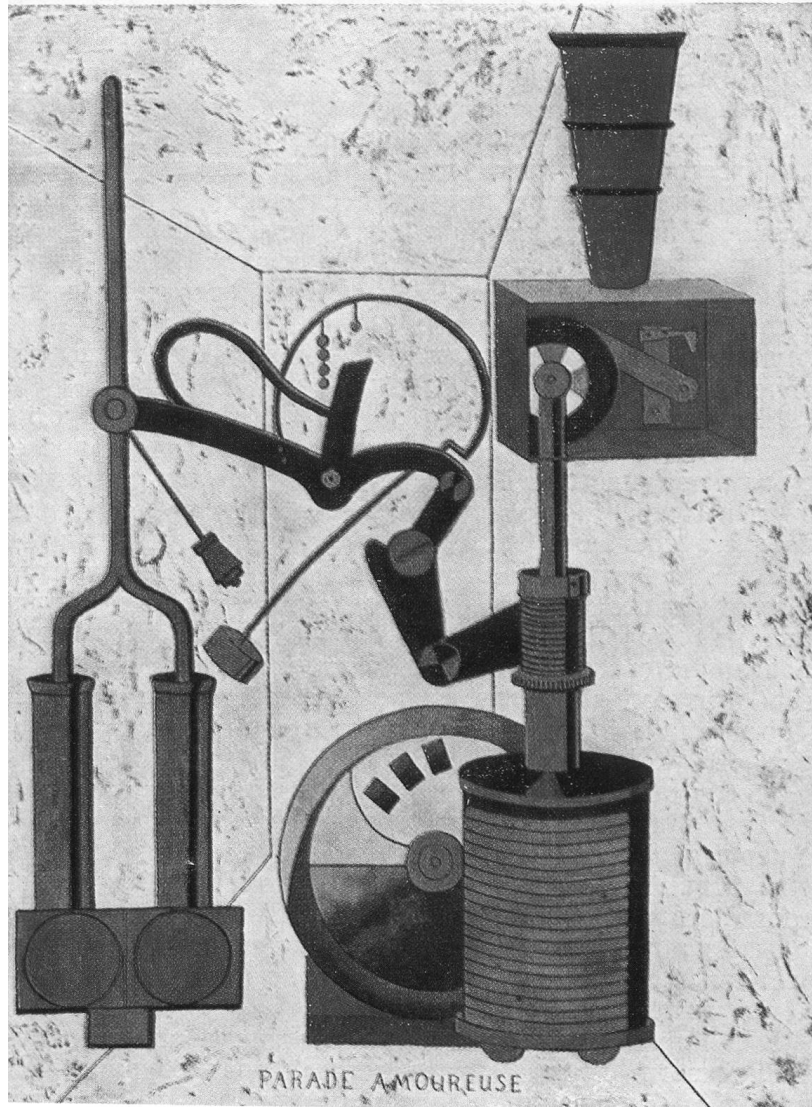
багато уваги теоретичному осмисленню найважливіших проблем мистецтва. Поступово вироблялася своєрідна філософія мистецтва, яка стала генератором нових фундаментальних ідей, що виходять далеко за межі того чи іншого виду мистецтва, ідей, які знаходять своє застосування в найрізноманітніших сферах життєдіяльності сучасного суспільства та сучасної культури.

Одночасно з цим розвивалася естетична теорія, що пов'язана головним чином з розвитком філософії. І розвивалася вона переважно такими філософами, як Кантом, Гегелем, Шеллінгом, Шопенгауером, Ніцше, Соловйовим, Бердяєвим та ін. Для розвитку естетичної проблематики однаково важливо теоретичне осмислення художнього та естетичного досвіду як митцями, так і філософами. На жаль, як показує історія мистецтва та естетики, дуже рідко можна спостерігати синхронний розвиток естетичного досвіду та естетичної теорії.

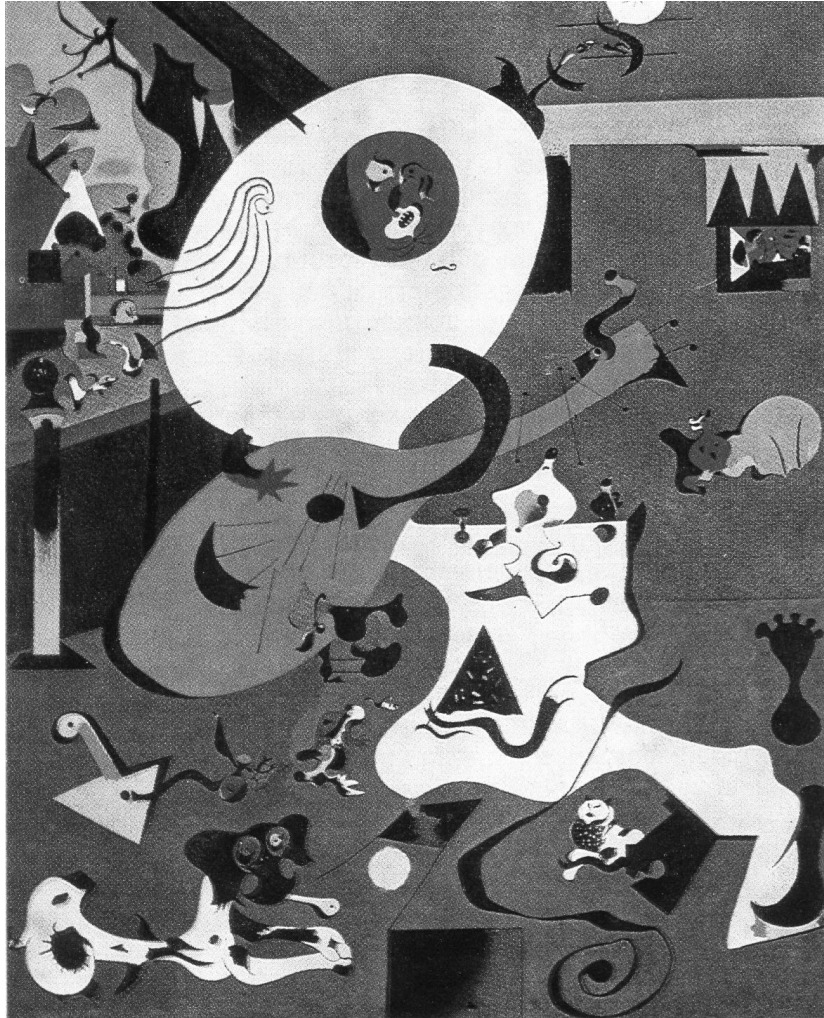
Контрольні запитання:

- 1. Окресліть роль естетичних почуттів людини у сприйнятті нереалістичного мистецтва.*
- 2. Які специфічні риси імпресіонізму Ви можете окреслити?*
- 3. У чому полягає криза мистецтва ХХ ст.?*
- 4. Визначте місце і роль кубізму та футуризму в нереалістичному мистецтві.*
- 5. Як трансформувалися поняття "образ", "зміст", "форма" мистецтва в абстракціонізмі?*
- 6. Які провідні мотиви експресіонізму?*
- 7. Які Ви можете виділити естетико-художні особливості сюрреалізму?*

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО ТЕМИ 5



Франсіс Пікабіа. Любовний парад. 1915



Хоан Міро. Голландський інтер'єр I. 1928



Феран Леже. Джоконда з ключами. 1930



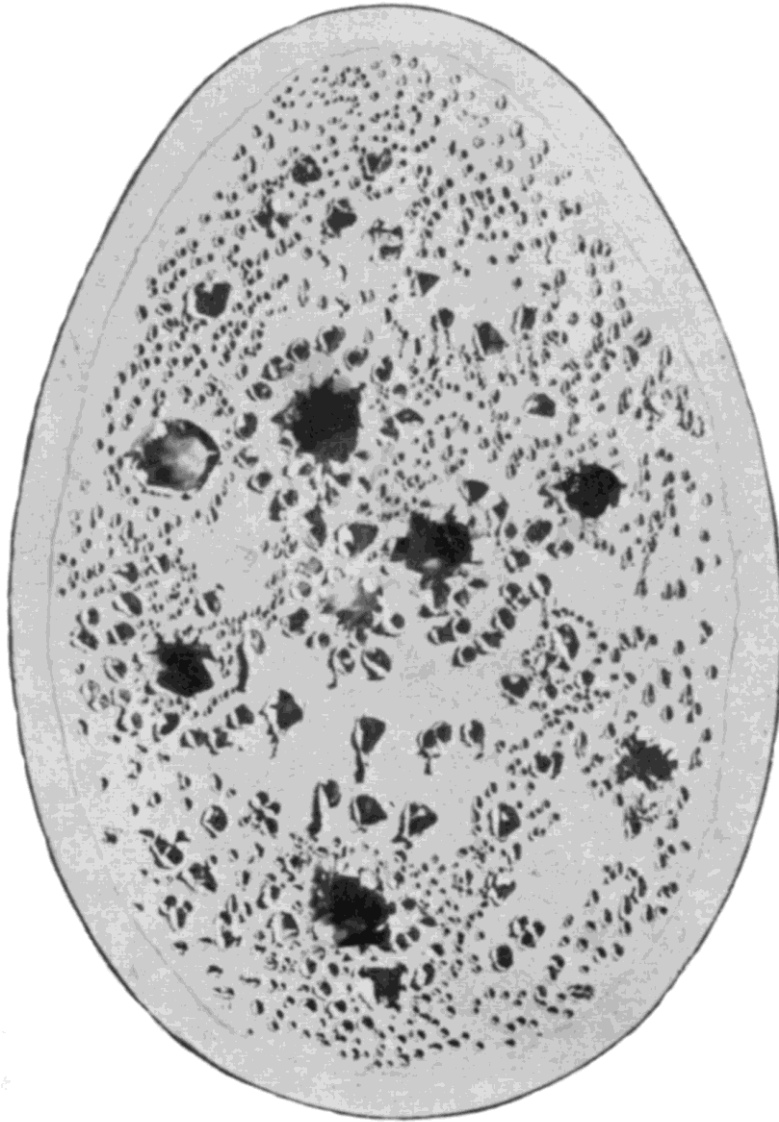
*Сальвадор Далі. Археологічна ремінісценція
"Анжелюса" Мілле. 1935*



Сальватор Далі. Венера Мілосська з ящичками



Пабло Пікассо. Три музиканта. 1921



*Луціо Фонтана. Просторова концепція.
Кінець божества. 1962–1963*



*Рой Ліхтенстайн. Жінка у капелюсі з квітами.
1963*

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

Підручники

1. Борев Ю.Б. Эстетика. – Политиздат, 1988.
2. Бычков В.В. Эстетика. – Краткий курс. – М., 2003.
3. Кондрашов В.А., Чичина Е.А. Этика. Эстетика. – Ростов на Дону: Феникс, 1998.
4. Кривцун О.А. Эстетика. – М., 2001.
5. Сморгж Л.О. Эстетика. – К.: Кондор, 2007.
6. Эстетика: Учеб. пособие / Под ред. А.А.Радугина. – М.: Центр, 1998.
7. Эстетика: Навч. посібник / Під ред. Л.Т.Левчук. – К.: Вища школа, 2005.
8. Яковлев Е.Г. Эстетика. – М.: Гадарика, 1999.

Література

1. Адорно Теодор. Теория эстетики / Пер. з нім. П.Таращук. – К., 2002.
2. Ананьев Б.Г. Сенсорно-перцептивная организация человека // Психология и проблемы человекознания. – М.: Воронеж, 1996.
3. Ауэрбах Э. Мимесис. – М.: наука, 1986.
4. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества. – М.: Высшая школа, 1990.
5. Басин Е.Я. Творческая личность художника. – М.: Знание, 1988.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
7. Бояджиев Г.Н. Душа театра. – М.: Молодая гвардия, 1974.
8. Бранский В.П. Построение и природа художественного образа // Искусство и философия. – Калининград, 1999.
9. Венкердорф В.Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1978.
10. Волкова Е.В. Произведения искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988.
11. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1965.
12. Гадамаер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
13. Гегель Г. Эстетика: В 4 т. – М.: Наука, 1973.
14. Гулыга А.В. Принципы эстетики. – М.: Политиздат, 1984.
15. Дибенко В.Д. Искусство и философия. – М.: Знание, 1986.
16. Жандо Д. История мирового цирка. – М.: Искусство, 1984.
17. Западноевропейская эстетика XX века. – М.: Знание, 1991.
18. Иконников А.В. Дизайн и архитектура. – М.: Знание, 1984.
19. Казин А.А. Художественный образ как явление культуры // Вопросы философии. – 1982. – №3.
20. Ковальчук Н.Д. Символічний лад української культури. – К., 2002.
21. А.С. Рок-музыка: история и развитие: В 2 ч. – М.: Знание, 1990.

22. Комарова И.А. Эстетическая культура личности. – К.: Изд-во КГУ, 1988.
23. Кузнецов Е.М. Цирк: Происхождение, развитие, перспективы. – М.: Искусство, 1971.
24. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М.: Искусство, 1994.
25. Лосев А.Ф. Логика символа // Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
26. Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4 т. – М.: Искусство, 1986.
27. Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. – М.: Искусство, 1985.
28. Мерло-Понти Морис. Знаки. – М., 2002.
29. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994.
30. Набок И.Л. Рок-музыка: Эстетика и идеология. – Л.: Знание, 1989.
31. Опанасюк О.П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич, 2004.
32. Психология эмоций. Тексты. – М., 1984.
33. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. – М., 1996.
34. Силичев Д.А. Семиотика и искусство: Анализ западных концепций. – М.: Знание, 1991.
35. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М., 1983.
36. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 кн. – М.: Искусство, 1980.
37. Тимофеева Н.В. Мир балета: История, творчество, воспоминания. – М.: Терра, 1993.
38. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995.
39. Хогарт У. Анализ красоты: Теория искусства. – М.: Искусство, 1987.
40. Чегодаева М.А. Китч, китч, китч. – М.: Знание, 1990.

Навчальне видання

Баранова Наталія Миколаївна

ЕТИКА ТА ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

Технічний редактор – І. П. Борис

Тираж виготовлено з оригінал-макету замовника

Підписано до друку 02.11.17 р. Формат 60x848/16 Папір офсетний
Гарнітура Times NewRoman Обл.-вид. арк. 12,88 Електронне
Замовлення № 182 Ум. друк. арк. 11,62 видання



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4

(04631)7-19-72

E-mail: vidavn_ndu@mail.ru

www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.